

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE

Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

UNIVERSITE Aboubakr BELKAID – TLEMCCEN

Faculté des Lettres et des Langues

Département de Français

Thème

L'ECRITURE DE LA RUPTURE DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE

DE YASMINA KHADRA

**Thèse préparée en vue de l'obtention du diplôme de Doctorat
En Sciences**

Option : Littérature comparée

Présentée par :

Sous la direction de :

Mme. Esma BENGUELLA MANSOURI

Pr. Boumediene BENMOUSSAT

Devant le jury composé de :

Nom et prénom	Grade	Université	Qualité
Mme Rabea BENAMAR	Pr	Tlemcen	Présidente
Mr Boumediene BENMOUSSAT	Pr	Tlemcen	Rapporteur
Mme Zineb CHAOUCH RAMDANE	MC A	Tlemcen	Examinatrice
Mme Dihya BELKHOS	Pr	Oran 2	Examinatrice
Mme Souhila BOUKRI	MC A	Saida	Examinatrice

Année Universitaire : 2024-2025

Remerciements

Il est des voyages intellectuels qui ne peuvent s'accomplir sans le soutien et l'accompagnement de ceux qui, à un moment ou un autre, ont su éclairer le chemin. Cette thèse est le fruit de plusieurs années de travail, de doutes, de remises en question, mais aussi d'enrichissantes rencontres.

Je tiens tout d'abord à exprimer ma profonde gratitude à M. Boumediene BENMOUSSAT, dont l'expertise, la bienveillance et les conseils avisés ont été essentiels à l'élaboration de ce travail. Son exigence scientifique et son regard critique ont nourri ma réflexion et m'ont permis de mener cette recherche avec rigueur et persévérance.

Je remercie également les membres du jury, pour l'intérêt qu'ils portent à ce travail et pour le temps consacré à son évaluation. Leurs observations et remarques seront, j'en suis certain, précieuses pour enrichir davantage cette recherche.

Mes pensées vont aussi à mes amis, qui ont su m'encourager dans les moments de doute, partager avec moi leurs réflexions et me rappeler, quand il le fallait, que la recherche est aussi un espace d'échange et de partage.

Un merci tout particulier à ma famille, dont le soutien indéfectible a été une source de motivation constante. Merci pour votre patience, votre écoute et votre présence rassurante tout au long de ce parcours exigeant.

Enfin, je tiens à remercier toutes les personnes qui, d'une manière ou d'une autre, ont contribué à la réalisation de cette thèse, que ce soit par un conseil, une lecture attentive ou un simple mot d'encouragement.

À toutes et à tous, merci

TABLE DES MATIERES

Introduction.....	6
CHAPITRE I : Rupture – Définition et Typologies.....	17
I.1. Définition générale de la rupture.....	18
I.2. Typologies de la rupture.....	23
I.2.1. Rupture narrative: éclatement du récit et discontinuité.....	23
I.2.2. Rupture temporelle : anachronies et jeux de temporalité.....	26
I.2.3. Rupture spatiale : fragmentation et déplacement.....	28
I.2.3.1. Hétérotopie et l’instabilité des espaces.....	28
I.2.3.2. Fragmentation spatiale dans le roman postmoderne.....	29
I.2.3.3. Tension entre l’ancrage et l’errance.....	29
I.2.3.4. Espace comme reflet d’une crise existentielle.....	30
I.2.4. Rupture identitaire : crises et métamorphoses des personnages.....	30
I.2.4.1. Crise existentielle et la déstabilisation de l’identité.....	30
I.2.4.2. Identité en tension : altérité et exil intérieur.....	31
I.2.4.3. Métamorphose identitaire : de la fragmentation à la reconfiguration	32
I.2.4.4. Rupture identitaire comme moteur narratif et philosophique.....	33
CHAPITRE II : Genèse et manifestations initiales de la rupture.....	36
II.1. Le roman comme espace d’émergence de la rupture.....	39
II.1.1. <i>Ce que le jour doit à la nuit</i>	39
II.1.2. <i>Les Hirondelles de Kaboul</i>	41
II.1.3. <i>Les Anges meurent de nos blessures</i>	43
II.1.4. <i>L’Attentat</i>	47
II.1.5. <i>Cousine K</i>	49
II.1.6. <i>La Dernière Nuit du Raïs</i>	51
II.1.7. <i>L’Olympe des infortunes</i>	54

CHAPITRE III : Incipit et Excipit – Seuils de la rupture.....56

III .1. Ouverture et clôture du récit : des frontières transgressées.....	59
III.1.1. Fonctions de l’incipit : instaurer la rupture.....	59
III.1.2. Fonctions de l’excipit : une fin en suspens ou en éclatement.....	65
III.2. Incipit chez Khadra : un premier pas dans la rupture.....	68
III.2.1. <i>Cousine K</i> : un incipit déroutant.....	68
III.2.2. <i>L’Attentat</i> : une entrée en tension.....	72
III.2.3. <i>Les Hirondelles de Kaboul</i> : une ouverture brutale.....	75
III.2.4. <i>Les Anges meurent de nos blessures</i> : un début déstabilisant.....	79
III.3. Excipit comme aboutissement de la rupture.....	82

CHAPITRE IV : Éclatement des structures narratives – Un récit en crise.....87

IV.1. Narration entre désordre et rupture.....	90
IV.2. Redéfinition du récit : tensions et fractures narratives.....	90
IV.3. Temporalité fragmentée : une organisation du récit en rupture.....	93
IV.4. Récits d’anachronies : entre rupture et recomposition du discours.....	97
IV.5. Jeux entre prolepse et analepse : une continuité brisée.....	99
IV.6. Récits emboîtés : fragmentation et dislocation de la narration.....	111

CHAPITRE V : Espace romanesque – Entre éclatement et recomposition....129

V.1. Espace en crise : repères et déstructuration.....	132
V.2. <i>L’Attentat</i> : une fracture spatiale entre deux mondes.....	136
V.3. <i>L’Olympe des fortunes</i> : un espace sans repères.....	141
V.4. <i>Ce que le jour doit à la nuit</i> : une géographie morcelée.....	143
V.5. <i>La Dernière Nuit du Raïs</i> : un espace en dislocation.....	151

CHAPITRE VI : Personnages et rupture identitaire.....159

VI.1. Personnage romanesque : une figure en perpétuelle mutation.....	162
VI.2. Personnages, reflets de la rupture existentielle.....	169
VI.3. Des êtres en marge : figures de l’exclusion et de l’isolement.....	175
VI.3.1. <i>L’Olympe des infortunes</i> : l’Olympe des oubliés.....	176

VI.3.2. <i>La dernière nuit du Rais</i> : solitude et fin du pouvoir.....	180
VI.4. Identité en crise : entre effacement et rupture.....	184
VI.4.1. <i>Cousine K</i> : solitude et éclatement identitaire.....	184
VI.4.2. <i>Ce que le jour doit à la nuit</i> : l'errance identitaire.....	192
VI.4.3. <i>Les Hirondelles de Kaboul</i> : fractures et désillusions.....	201
Conclusion.....	220
Bibliographie.....	231

INTRODUCTION

L'écriture romanesque a toujours été en perpétuelle évolution, oscillant entre respect des conventions et tentatives de renouvellement formel. Dès ses origines, le roman s'est construit autour de codes narratifs visant à instaurer une cohérence interne et une lisibilité du récit : linéarité temporelle, stabilité des espaces, ancrage des personnages dans des trajectoires identifiables. Ces normes, héritées de la tradition classique, ont progressivement été mises à l'épreuve par des écrivains soucieux d'explorer de nouvelles manières de raconter et de représenter le monde.

Avec l'avènement du roman moderne et contemporain, l'écriture romanesque s'est orientée vers une remise en question des cadres traditionnels. Les grandes ruptures esthétiques du XXe siècle, notamment avec le Nouveau Roman en France ou les expérimentations narratives dans les littératures du monde, ont marqué une transformation profonde de la narration.

La linéarité a cédé la place à des structures éclatées, la chronologie a été bouleversée par des jeux d'anachronies, et les personnages ont vu leur psychologie fragmentée, reflétant un monde en crise. Cette dynamique s'inscrit dans une volonté d'interroger non seulement les formes narratives elles-mêmes, mais aussi la manière dont elles traduisent une vision du réel marquée par l'instabilité et le doute

La notion de rupture occupe une place centrale dans l'évolution des formes littéraires, mais elle ne constitue pas un concept théorique unifié. Contrairement à d'autres notions stabilisées en théorie littéraire, telles que la narratologie ou la poétique du roman, le concept de rupture se définit avant tout par son caractère relatif et contextuel. Il ne renvoie pas à une essence fixe, mais s'appréhende dans son rapport à un ordre préexistant qu'il remet en question.

De ce fait, la rupture se construit toujours en opposition à une norme qu'elle transgresse, ce qui en fait une notion dynamique, dont les manifestations varient selon les époques, les courants littéraires et les intentions des écrivains. Cette pluralité d'expressions de la rupture se traduit à plusieurs niveaux du texte.

Sur le plan narratif, elle se manifeste par une remise en cause de la linéarité du récit, un éclatement de la chronologie, ou encore une structure enchevêtrée où les récits emboîtés et les anachronies brouillent les repères temporels. La fragmentation narrative devient ainsi un outil majeur pour déconstruire le récit traditionnel et offrir une expérience de lecture marquée par la discontinuité et l'incertitude.

Sur le plan stylistique, la rupture peut prendre la forme d'une syntaxe heurtée, de variations brusques de registres ou encore d'une discontinuité dans l'énonciation, renforçant une impression de déstabilisation du lecteur. L'écriture elle-même devient le lieu d'un éclatement qui traduit une tension inhérente au texte, reflétant parfois des conflits internes aux personnages ou des bouleversements historiques et sociaux sous-jacents à l'œuvre.

D'un point de vue thématique, la rupture s'exprime souvent à travers des figures de personnages en crise, des identités instables et des trajectoires marquées par des fractures profondes, qu'elles soient d'ordre psychologique, social ou existentiel. Ces personnages, tiraillés entre plusieurs appartenances ou confrontés à des mutations brutales de leur environnement, incarnent à leur tour la logique de dislocation qui sous-tend l'écriture de la rupture.

Enfin, la rupture peut s'inscrire à un niveau générique, lorsqu'un texte joue avec les conventions du genre pour les détourner ou les subvertir. La frontière entre les genres devient alors poreuse, permettant une hybridation des formes qui déconstruit les cadres établis de la littérature et ouvre la voie à de nouvelles expérimentations narratives.

En ce sens, la rupture ne se contente pas d'être une caractéristique isolée du texte, mais participe d'une dynamique plus large de renouvellement des formes romanesques et des modes de représentation du réel.

La rupture, sous ses différentes formes, constitue donc un enjeu majeur dans l'évolution des pratiques romanesques contemporaines. En se détachant des schémas narratifs traditionnels, les écrivains explorent de nouvelles modalités d'écriture qui redéfinissent les frontières du récit et remettent en cause les conventions littéraires établies. Cette tendance à la transgression s'inscrit dans une dynamique plus large de

renouvellement du roman, où la fragmentation, l'éclatement des structures et la discontinuité du discours deviennent des outils privilégiés pour interroger la représentation du réel et sa mise en fiction.

C'est dans ce contexte que s'inscrit l'œuvre de Yasmina Khadra, dont l'écriture romanesque illustre pleinement cette logique de rupture. Son univers littéraire est marqué par une déconstruction des formes narratives conventionnelles, un brouillage des repères temporels et spatiaux, ainsi qu'une reconfiguration des figures romanesques, qui se retrouvent souvent dans des trajectoires mouvantes et fragmentées. Khadra ne se contente pas de raconter des histoires ; il les déconstruit, les module et les transpose à travers une narration qui refuse la linéarité et qui joue avec la perception du lecteur.

L'analyse de ses romans permet ainsi d'explorer comment cette écriture de la rupture se manifeste à plusieurs niveaux : au sein du récit lui-même, à travers les jeux d'anachronies et de récits emboîtés qui viennent perturber la temporalité ; dans l'espace romanesque, qui apparaît souvent éclaté, mouvant, voire labile ; et enfin dans la construction des personnages, qui incarnent des identités en tension, évoluant dans un monde où les repères sont constamment remis en question.

L'objectif de cette étude est donc d'analyser, à travers un corpus représentatif de son œuvre, les mécanismes par lesquels Yasmina Khadra met en place cette esthétique de la rupture et d'en interroger les effets narratifs, thématiques et symboliques.

Dans cette perspective, nous avons choisi d'étudier : *L'Attentat*, *Les Hirondelles de Kaboul*, *Ce que le jour doit à la nuit*, *La Dernière Nuit du Raïs*, *L'Olympe des infortunes* et *Cousine K*, qui illustrent de manière particulièrement significative ces enjeux. Ces œuvres ont été sélectionnées non seulement pour leur richesse narrative et leur complexité structurelle, mais aussi pour la manière dont elles articulent la rupture à travers leurs dispositifs narratifs, leur traitement du temps et de l'espace, et la caractérisation de leurs personnages.

Il s'agira ainsi de répondre aux questionnements suivants : comment Yasmina Khadra déconstruit-il la linéarité du récit ? De quelle manière le traitement du temps et de l'espace dans ses romans contribue-t-il à instaurer une atmosphère d'éclatement et de dislocation ? Comment la fragmentation des personnages participe-t-elle à cette écriture du discontinu ? Quels effets produisent-elles sur l'énonciataire ?

À travers cette analyse, nous chercherons à démontrer que la rupture, loin d'être un simple procédé formel, constitue une véritable poétique de l'écriture chez Khadra, engageant une réflexion plus large sur la complexité du réel et sur les fractures identitaires, historiques et politiques qu'il met en scène.

Afin d'explorer ces problématiques, nous adopterons une approche en plusieurs étapes. En premier lieu, nous proposons de présenter les contours de la notion de rupture, lecture essentielle pour comprendre les transformations profondes de l'écriture romane. Qu'elle soit thématique, formelle ou structurelle, la rupture remet en question les cadres narratifs traditionnels et ouvre de nouveaux horizons d'expression.

Ce chapitre s'attachera ainsi à en explorer les différentes formes et à proposer une typologie susceptible d'éclairer notre étude. Il ne s'agira pas, dans la suite du travail, d'analyser chacune de ces manifestations de manière exhaustive, mais plutôt de poser un cadre théorique suffisamment large pour appréhender la diversité des ruptures à l'œuvre dans le roman contemporain.

Dans un deuxième temps, nous procédons à la présentation des différents romans constituant notre corpus, en proposant pour chacun un résumé synthétique. Cette étape préliminaire vise à établir un socle de compréhension commun, permettant de situer les récits dans leur singularité narrative et contextuelle, et de mieux préparer le terrain à l'analyse des formes de rupture à l'œuvre dans ces œuvres.

Dans un troisième temps, nous reviendrons sur l'incipit et l'excipit dans les romans de Yasmina Khadra, en tant que seuils et fins significatifs du texte, pour examiner comment ces points d'entrée et de sortie du récit traduisent une volonté délibérée de rupture. Loin de se limiter à des fonctions purement introductives ou concluantes, l'incipit et l'excipit jouent ici un rôle déterminant dans la mise en place ou la confirmation d'une écriture en crise.

L'incipit, souvent marqué par une tension immédiate, une ambiguïté narrative ou une discontinuité temporelle, instaure d'emblée un trouble dans la réception du lecteur et annonce les dérèglements à venir. L'excipit, quant à lui, échappe fréquemment à la clôture traditionnelle, laissant le récit en suspens, ouvert ou éclaté, prolongeant ainsi la dynamique de rupture jusqu'aux dernières lignes. L'analyse de ces seuils permettra donc de mettre en lumière les stratégies narratives par lesquelles l'auteur déconstruit les codes conventionnels du roman pour construire une poétique du déséquilibre.

Dans un quatrième temps, notre réflexion portera sur l'éclatement des structures narratives, symptôme majeur de la crise du récit dans le roman contemporain. Il s'agira d'interroger les différentes formes de dislocation du fil narratif : fragmentation de la temporalité, tension entre linéarité et discontinuité, jeux d'anachronies, insertions de récits emboîtés ou encore brouillage des repères narratifs traditionnels. À travers cette déconstruction des structures, le texte met en scène une narration en crise, révélatrice des bouleversements profonds qui appartiennent à la fois à la forme romanesque et au rapport au réel.

Enfin, dans un sixième temps, l'analyse portera sur les personnages romanesques, envisagés sous l'angle de la rupture identitaire. Figures en perpétuelle mutation, tiraillées entre enracinement et déracinement, ces personnages incarnent les fractures intimes et sociales qui traversent l'univers fictionnel de Yasmina Khadra. Qu'il s'agisse d'êtres en marge, d'identités vacillantes ou de sujets confrontés à une quête de soi, les figures romanesques se construisent dans l'instabilité, l'exclusion ou la désillusion.

Cette dernière étape de notre réflexion visera ainsi à mettre en lumière les tensions identitaires qui sous-tendent la dynamique narrative, et à montrer comment la représentation du personnage devient elle aussi un lieu de rupture.

Dans un cinquième temps, l'analyse se focalisera sur les personnages en tant que vecteurs privilégiés de la rupture identitaire. Le personnage romanesque, en perpétuelle mutation, devient le lieu d'expression des fractures intimes, des crises existentielles et des tensions profondes entre soi et l'autre.

À travers des figures en marge, marquées par l'exclusion, l'errance ou la solitude, le récit donne à voir les multiples visages de l'éclatement identitaire.

Ce chapitre s'attachera à montrer comment la construction des personnages chez Khadra traduit une déstabilisation de l'être, révélatrice d'un questionnement identitaire plus large

L'objectif de cette étude est donc d'analyser, à travers un corpus représentatif de l'œuvre de Yasmina Khadra, les mécanismes par lesquels l'auteur met en place cette esthétique de la rupture et d'en interroger les effets narratifs, thématiques et symboliques.

À cette fin, nous avons sélectionné un ensemble de romans qui illustrent particulièrement bien ces enjeux : *L'Attentat*, *Les Hironnelles de Kaboul*, *Ce que le jour doit à la nuit*, *La Dernière Nuit du Raïs* et *L'Olympe des infortunes et Cousine k*.

Ce choix repose sur plusieurs critères. Tout d'abord, ces œuvres offrent une diversité de structures narratives qui permettent d'observer comment Khadra joue avec la fragmentation du récit, notamment à travers l'usage des récits emboîtés, des analepses et des prolepses. Ensuite, ces romans mettent en scène des personnages dont l'identité est en crise, reflétant ainsi la manière dont l'écriture de la rupture s'incarne à travers la trajectoire des figures romanesques.

Pour appréhender la question de la rupture dans l'écriture de Yasmina Khadra, nous avons adopté une approche combinant la narratologie et la théorie du roman, en mobilisant des outils d'analyse issus de différentes perspectives critiques.

L'étude des incipits et des excipits, ces seuils narratifs où s'élabore ou se subvertit l'horizon d'attente du lecteur, s'appuie sur les travaux d'Andrea Del Lungo « *L'Incipit romanesque* » et d'Armine Kotin Mortimer « *La Clôture Narrative* ». Le premier s'intéresse à la façon dont le début d'un roman instaure un pacte de lecture. Il propose d'abord une poétique générale de l'incipit, fondée sur l'analyse de son statut et de ses fonctions, avant d'en examiner les évolutions formelles et de tenter de saisir cette séduction insaisissable propre aux commencements.

De son côté, Armine Kotin Mortimer explore les modalités par lesquelles s'opère la fin d'un récit. Elle met en lumière les mécanismes qui président à la conclusion des œuvres narratives et montre comment ces formes de clôture participent à orienter la réception du texte, en infléchissant la lecture et en reconfigurant le sens de l'ensemble narratif.

Ces réflexions théoriques nous ont permis de mieux cerner comment Yasmina Khadra s'inscrit dans une logique de rupture en détournant aussi bien les conventions d'ouverture que de clôture. Ses incipits, souvent elliptiques, décentrés ou déroutants, tout comme ses fins parfois abruptes, ambivalentes ou inachevées, participent à une esthétique de la discontinuité qui fragilise les repères narratifs classiques, et crée un trouble perceptible dès les premières lignes jusqu'au dénouement.

Concernant l'organisation du récit, notre analyse s'appuie principalement sur les concepts narratologiques développés par Gérard Genette, notamment dans « *Figures III* » et « *Discours du récit* ». Son travail sur les anachronies, en particulier les jeux de temporalité tels que les analepses et les prolepses, ainsi que sur les récits emboîtés, constitue une base essentielle pour appréhender les stratégies narratives mises en œuvre par Yasmina Khadra.

Cette approche est enrichie par l'apport d'autres théoriciens, tels que Jean-Michel Adam et Yves Reuter, dont les recherches sur la textualité et la narrativité permettent d'élargir la réflexion sur la construction du récit et ses effets sur la réception du lecteur. En mobilisant ces différentes perspectives, nous avons cherché à mettre en lumière la manière dont Khadra déconstruit la linéarité du récit en jouant sur les structures temporelles et les enchâssements narratifs, créant ainsi une dynamique de rupture au sein de ses romans.

Ces outils nous ont permis d'explorer la manière dont Khadra fragmente la temporalité et perturbe la linéarité du récit en multipliant les retours en arrière et les projections dans le futur, tout en imbriquant différentes strates narratives, ce qui contribue à une déconstruction du récit traditionnel.

Enfin, l'analyse des personnages s'est fondée sur un ensemble d'approches critiques complémentaires, dans le but de mieux appréhender les dynamiques identitaires à l'œuvre ainsi que les tensions internes et relationnelles qui traversent les figures romanesques. À cet égard, les travaux de Philippe Hamon sur la construction textuelle du personnage, notamment sa conception du personnage comme « effet de texte », nous ont permis de réfléchir à la manière dont les traits, les fonctions et les caractéristiques narratives sont élaborés au fil du récit.

Cette perspective a été croisée avec celle de Vincent Jouve, dont les analyses sur la réception du personnage et sur "l'effet-personnage" ont enrichi notre compréhension du rôle affectif, idéologique et symbolique que ces figures exercent sur le lecteur.

Enfin, les apports de Charles Givel sur la psychologie des personnages littéraires nous ont aidés à explorer en profondeur la complexité psychique des protagonistes, en soulignant les conflits identitaires, les fractures intérieures et les tensions existentielles qui jalonnent leur trajectoire narrative. L'articulation de ces différentes approches a ainsi permis de construire une lecture plus fine des enjeux humains, symboliques et narratifs que véhiculent les personnages dans les romans de Yasmina Khadra.

Ces perspectives nous ont permis d'interroger la manière dont Khadra met en scène des identités mouvantes, souvent en crise, reflétant ainsi une fragmentation qui renforce la logique de rupture à l'œuvre dans ses romans.

En conjuguant ces différentes approches, notre démarche vise à mettre en lumière les mécanismes de l'écriture de la rupture chez Khadra, en interrogeant à la fois les seuils du récit, la structure narrative et la configuration des personnages.

Cette approche pluridisciplinaire offre les outils nécessaires pour appréhender avec justesse la singularité de l'écriture de Yasmina Khadra et la manière dont celle-ci s'inscrit dans une dynamique de transgression des normes romanesques.

La structuration de notre étude permet ainsi de mettre en évidence que la rupture, chez Khadra, ne saurait être perçue comme un simple motif récurrent, mais bien comme une véritable matrice narrative qui innerve l'ensemble du texte. En subvertissant les conventions de l'incipit et de l'excipit, en fragmentant la trame narrative, en déconstruisant les repères spatiaux et en donnant corps à des personnages en proie à une crise identitaire ou existentielle, l'auteur érige la rupture en principe d'écriture. Il en résulte une poétique du désordre qui vient ébranler les cadres narratifs traditionnels et invite le lecteur à repenser les modes d'appréhension du récit.

CHAPITRE I :

Rupture – Définitions et

Typologies

La littérature, en tant que miroir des dynamiques sociales, culturelles et esthétiques, a toujours évolué en intégrant des formes de ruptures qui redéfinissent ses contours et ses modes d'expression. Ces ruptures, qu'elles soient narratives, temporelles, spatiales ou identitaires, ne sont pas de simples accidents ou déviations marginales, mais des phénomènes structurants qui participent à la redéfinition des genres littéraires et à l'élaboration de nouvelles poétiques du récit. Elles permettent aux écrivains d'explorer les potentialités du langage, de repenser les conventions narratives et de traduire la complexité du monde contemporain.

La rupture ne se résume pas à un simple écart par rapport aux normes établies; elle s'impose comme un véritable principe structurant, un levier de transformation du discours littéraire. En effet, elle ne se contente pas de déconstruire les formes existantes, elle ouvre la voie à des innovations radicales qui redéfinissent la manière dont l'expérience humaine est représentée dans le texte. De ce fait, la rupture devient un vecteur d'expérimentation et d'engagement, une modalité d'expression qui permet d'interroger aussi bien les structures du récit que les cadres de pensée dominants.

Ce chapitre propose d'examiner la notion de rupture à travers une approche théorique et typologique. La première partie s'attachera à en préciser la définition en s'appuyant sur diverses perspectives critiques et théoriques, notamment celles qui lient rupture et transgression littéraire. Nous nous interrogerons sur la manière dont la rupture, loin d'être une simple disruption formelle, s'inscrit dans une dynamique plus large de refonte des codes narratifs et de renouvellement du langage littéraire.

La seconde partie dressera une typologie des manifestations de la rupture dans le récit romanesque. Il s'agira notamment d'étudier comment elle affecte la structure narrative à travers l'éclatement du récit et la discontinuité, comment elle transforme la perception du temps par le biais d'anachronies et de jeux temporels, comment elle agit sur la représentation de l'espace en instaurant fragmentation et déplacement, et enfin comment elle interroge l'identité des personnages à travers des figures de crise et de métamorphose.

I.1. Définition générale de la rupture

La rupture, définie par le *Robert* comme « l'action de se casser », renvoie, dans une perspective épistémologique, à une discontinuité affectant un système perçu jusque-là comme homogène, stable et structuré. Elle désigne un phénomène de fracture – qu'il soit abrupt ou progressif, partiel ou total – altérant les structures internes d'un ensemble donné. Toutefois, au-delà de sa dimension strictement mécanique ou visible, la rupture peut s'appréhender comme un processus de reconfiguration systémique : elle ne se réduit pas à une destruction, mais agit comme un vecteur de transformation en profondeur.

En effet, elle peut générer des tensions souterraines, des failles imperceptibles à l'échelle superficielle, mais capables de modifier durablement les équilibres internes. Ainsi, la rupture s'inscrit dans une dynamique dialectique : elle déconstruit tout en ouvrant la possibilité d'une recomposition, d'un réagencement des structures, révélant les fragilités latentes d'un ordre apparemment cohérent. Elle devient dès lors un indicateur pertinent pour analyser les mutations, les transitions ou les crises dans tout système qu'il soit narratif, social, identitaire ou symbolique.

Dans une acception large, la rupture désigne un changement radical qui brise une continuité préexistante. Elle peut concerner des structures narratives, des logiques temporelles, des représentations spatiales ou encore des identités. Elle se manifeste comme un élément de transformation, marquant un passage d'un état stable à une instabilité productive. La rupture peut ainsi être perçue comme un phénomène de crise, une faille au sein du texte qui introduit une dynamique de remise en question et d'innovation.

Cette notion a été abordée par plusieurs penseurs et théoriciens qui ont tenté d'en circonscrire les contours en mettant en lumière ses implications à la fois structurelles et thématiques. La rupture ne se contente pas de déstabiliser les conventions narratives établies, elle façonne également un nouvel espace de lecture et d'interprétation, obligeant le lecteur à adopter une posture active face au texte.

Selon Paul Ricœur, dans *Temps et Récit* (1983), la rupture se manifeste principalement à travers le temps narratif, où des anachronies et des discontinuités viennent fragmenter la linéarité du récit, obligeant le lecteur à reconstruire le sens de l'histoire. Il souligne que ces brisures temporelles ne sont pas de simples artifices narratifs mais traduisent une perception plus complexe de l'existence humaine, où passé, présent et futur s'entrelacent.

La rupture temporelle, selon Ricœur, reflète ainsi une fragmentation de l'expérience humaine elle-même, où la mémoire et l'anticipation interfèrent constamment avec le présent du récit.

D'un point de vue plus structurel, Gérard Genette, dans *Figures III* (1972), identifie la rupture comme un élément fondamental de la narratologie moderne, en mettant en avant les jeux de focalisation, les anachronies, et les modifications de voix narrative. Il démontre que le roman contemporain tend à abandonner la narration traditionnelle au profit de dispositifs plus éclatés, déconstruisant ainsi le pacte de lecture classique. En redéfinissant la relation entre narrateur et lecteur, la rupture introduit des niveaux d'interprétation multiples et questionne la notion même d'objectivité dans le récit.

Dans cette perspective, la rupture ne se limite pas à une altération de la temporalité ou de la structure narrative, mais s'inscrit dans une mutation plus large des formes littéraires. Elle traduit un changement dans les modalités d'écriture et dans la manière dont les écrivains conçoivent et organisent le récit. Plus encore, elle témoigne de l'évolution des attentes du lecteur contemporain, désormais habitué à des textes qui sollicitent son engagement critique et sa capacité à naviguer entre des fragments textuels disparates. De la sorte, la rupture devient un outil central de la modernité littéraire, non seulement comme procédé esthétique, mais aussi comme moyen d'explorer de nouvelles formes d'expression et de représentation de la complexité du réel.

En s'éloignant du cadre strictement narratif, Michel Foucault, dans *L'Archéologie du savoir* (1969), analyse la rupture comme une transformation des discours dominants. Il explique que les périodes de rupture dans l'histoire littéraire

correspondent souvent à des moments de remise en question des structures de pouvoir et des modes de pensée établis. Cette perspective permet de voir la rupture non seulement comme un phénomène esthétique, mais aussi comme un geste idéologique et critique.

Selon Foucault, la rupture ne se limite pas à une réorganisation formelle des récits, mais elle traduit également une contestation des discours hégémoniques et une volonté d'émancipation intellectuelle. Elle marque ainsi des transitions épistémologiques où de nouveaux paradigmes viennent se substituer aux précédents, remodelant en profondeur la manière dont la littérature produit du sens et interagit avec son époque.

Dans cette perspective, la rupture devient un outil de subversion qui permet aux écrivains d'explorer des voies alternatives de pensée et d'expression. Elle s'inscrit dans un mouvement plus large de redéfinition des savoirs et des vérités établies, en mettant en lumière les discontinuités et les fractures au sein des systèmes discursifs. Foucault met en avant l'idée que les périodes de rupture ne sont pas de simples moments de crise, mais des phases de réinvention du langage et des représentations culturelles, où de nouveaux modèles narratifs émergent pour mieux refléter les transformations sociales et politiques.

Ainsi, la rupture littéraire ne se contente pas de remettre en question les codes esthétiques ; elle participe activement à la refonte des structures de pensée en vigueur. Elle permet de dénoncer les dogmes, de déconstruire les récits dominants et d'ouvrir des espaces d'expression inédits où les voix marginalisées trouvent une place. C'est dans cette dynamique que les écrivains engagés, les avant-gardes littéraires et les mouvements modernistes ont souvent inscrit leur démarche, usant de la rupture comme d'un levier pour provoquer une prise de conscience et initier un dialogue critique avec la société.

De ce fait, la rupture ne doit pas être perçue uniquement comme une discontinuité formelle, mais comme un acte profondément politique et philosophique, un point de bascule qui transforme à la fois l'œuvre et son lecteur en les confrontant à des formes inédites de pensée et de représentation du monde.

La rupture ne se limite pas à une simple modification des structures narratives ; elle est souvent associée à une transgression, c'est-à-dire une remise en cause des normes littéraires, morales ou sociales. De nombreux écrivains ont fait de la rupture une stratégie d'écriture, un moyen de réinventer le roman et de repousser les limites de la représentation. Elle constitue ainsi un geste de rébellion contre les cadres rigides imposés par la tradition, permettant d'interroger la nature même de la littérature et son rôle dans la société.

D'un point de vue formel, la rupture se manifeste par l'abandon des structures narratives conventionnelles et la mise en œuvre d'expérimentations stylistiques. Elle se traduit par des discontinuités du récit, des jeux temporels complexes, l'effacement des frontières entre les genres, ou encore par une écriture fragmentaire. Ces procédés traduisent une volonté de s'éloigner des codes classiques du roman, en mettant à mal l'illusion référentielle et en interrogeant les modes traditionnels de représentation du réel.

Mikhaïl Bakhtine, dans *Esthétique et théorie du roman* (1978), insiste sur la rupture comme phénomène dialogique. Pour lui, le roman est par essence un espace de confrontation entre différents discours, où s'opère une rupture avec la pensée univoque. À travers la polyphonie et l'hétéroglossie, l'écrivain crée un univers où plusieurs voix coexistent et s'affrontent, bouleversant ainsi les structures narratives figées. Ce caractère dialogique du roman implique une remise en cause de l'autorité narrative et une ouverture à la pluralité des significations, faisant de la rupture un moteur essentiel du dynamisme littéraire.

Dans un autre registre, Roland Barthes, dans *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), explique que la rupture littéraire est aussi une rupture avec le langage lui-même. En s'opposant aux formes classiques d'expression, certains écrivains modernes adoptent une écriture fragmentaire, elliptique ou déstructurée, reflétant ainsi un rejet des conventions stylistiques et un désir d'exploration linguistique.

Cette approche est particulièrement visible dans le *Nouveau Roman*, où des auteurs comme Alain Robbe-Grillet ou Nathalie Sarraute déconstruisent le récit traditionnel au profit d'une narration éclatée et sensorielle. Dans cette perspective, la rupture est indissociable d'une réflexion sur les limites du langage et sur sa capacité à traduire fidèlement la complexité du monde.

Mais la rupture littéraire ne se limite pas à des choix narratifs ou stylistiques ; elle est également un outil de critique sociale et politique. Jean-Michel Adam, dans *Les textes : types et prototypes* (1997), met en évidence la rupture textuelle comme un élément structurant de la modernité littéraire. Il montre comment les écrivains jouent avec les frontières des genres et des formes, créant ainsi des œuvres hybrides qui mêlent fiction, essai, autobiographie et poésie. Ces expérimentations témoignent d'une volonté de remettre en question les cadres rigides du discours littéraire, mais aussi d'interroger les représentations culturelles et idéologiques dominantes.

Loin d'être un simple phénomène de modernité, la rupture a marqué l'histoire de la littérature dans de nombreux contextes. Du romantisme, qui a brisé les canons du classicisme, aux avant-gardes du XX^e siècle qui ont redéfini les formes et les contenus littéraires, la rupture est un moteur d'innovation et de remise en question des héritages du passé. Aujourd'hui encore, elle reste un outil privilégié pour interroger les mutations du monde contemporain et explorer de nouvelles manières d'écrire et de représenter l'expérience humaine.

L'approche conceptuelle de la rupture révèle ainsi une notion aux multiples facettes, touchant aussi bien la temporalité du récit, sa structure discursive que sa dimension idéologique. Qu'elle soit narrative, linguistique ou thématique, la rupture est un moteur de transformation littéraire, permettant d'explorer de nouvelles manières d'écrire et de penser le monde. En ce sens, elle constitue un véritable enjeu esthétique et philosophique, une clé de lecture essentielle pour comprendre les évolutions du roman moderne et contemporain.

Ce chapitre développe davantage les implications de la rupture en littérature, en la situant dans un cadre historique, formel et idéologique. Il approfondit les idées des théoriciens cités et montre que la rupture est un phénomène central à la fois dans l'évolution des formes narratives et dans la critique des structures de pouvoir.

I.2. Typologies de la rupture

La rupture, en tant que concept structurant du récit, peut prendre différentes formes selon qu'elle affecte la narration, le temps, l'espace ou encore l'identité des personnages. Chacune de ces manifestations modifie la perception du lecteur et redéfinit les cadres traditionnels du roman. En bouleversant les conventions établies, la rupture engage une réflexion sur les limites du récit et sur les nouvelles potentialités narratives. À travers cette typologie, il s'agit de mettre en lumière les principaux types de rupture en s'appuyant sur les travaux de théoriciens ayant analysé ces transformations dans l'écriture romanesque.

I.2.1. Rupture narrative : éclatement du récit et discontinuité

La rupture narrative se caractérise par une discontinuité dans le déroulement du récit, qui peut prendre diverses formes : multiplication des points de vue, fragmentation du texte, suppression de la linéarité, ou encore hybridation des genres. Cette forme de rupture remet en cause le modèle classique du récit organisé autour d'une intrigue cohérente et progressive. En rompant avec la linéarité et la causalité traditionnelle du récit, elle impose une nouvelle lecture du roman, où le sens émerge de la complexité et de la dispersion plutôt que d'un enchaînement logique des événements.

D'un point de vue narratologique, Gérard Genette, dans *Figures III* (1972), explique que la narration peut être troublée par des modifications de la voix narrative, notamment à travers l'alternance des focalisations ou la multiplication des instances énonciatives. Ce procédé crée un effet de polyphonie, où plusieurs perspectives s'entremêlent, rendant la lecture plus complexe et obligeant le lecteur à reconstruire le fil du récit.

Ce phénomène est particulièrement prégnant dans la littérature moderne et contemporaine, où le narrateur omniscient tend à disparaître au profit d'une narration éclatée et subjective. Mais la rupture narrative ne s'opère pas uniquement à travers la voix ou le point de vue : elle affecte également l'organisation du temps du récit.

Genette distingue en effet dans sa théorie plusieurs types de discordances temporelles, notamment les anachronies, c'est-à-dire les décalages entre l'ordre de l'histoire (l'enchaînement chronologique des événements) et celui du récit (leur disposition dans la narration). Ces anachronies se manifestent principalement sous forme d'analepses – des retours en arrière qui replongent dans le passé – ou de prolepses – des anticipations qui projettent le lecteur dans l'avenir.

L'introduction de ces ruptures temporelles bouleverse la linéarité du récit et fragmente sa continuité, construisant une narration discontinue, souvent fragmentée, qui reflète à la fois les désordres de la mémoire, les failles de la conscience ou encore les soubresauts de l'histoire collective. Cette fragmentation narrative devient alors un procédé esthétique à part entière, un outil de distorsion du temps qui invite le lecteur à recomposer les pièces du récit comme un puzzle, à la recherche de cohérence dans une structure volontairement disloquée.

Ainsi, la rupture ne relève pas uniquement du contenu, mais s'inscrit profondément dans les mécanismes narratifs eux-mêmes, révélant une volonté de subvertir les normes classiques de la temporalité et de l'unité narrative.

Cette fragmentation narrative est particulièrement visible dans le *Nouveau Roman*, où des auteurs comme Alain Robbe-Grillet ou Claude Simon déconstruisent le récit traditionnel en effaçant les repères temporels et en privilégiant des descriptions subjectives, voire obsessionnelles, qui échappent à toute logique causale. Robbe-Grillet, dans *La Jalousie* (1957), adopte une narration où la répétition et la variation des motifs visuels remplacent le développement narratif traditionnel, tandis que Claude Simon, dans *La Route des Flandres* (1960), entrelace différents temps du récit dans une structure labyrinthique.

Ces œuvres illustrent une rupture profonde avec la narration classique, où le sens ne découle plus d'un déroulement chronologique ordonné, mais d'un agencement complexe d'impressions et de perceptions.

Au-delà des expérimentations du *Nouveau Roman*, la rupture narrative se manifeste également dans des œuvres qui brouillent les frontières entre fiction et réalité. Ainsi, les romans métafictionnels, jouent avec la structure même du récit en interrompant et relançant constamment la narration, frustrant ainsi les attentes du lecteur. Dans cette logique, Jorge Luis Borges, à travers ses nouvelles telles que *Le Jardin aux sentiers qui bifurquent* (1941), multiplie les récits enchâssés et les perspectives contradictoires, introduisant une rupture qui questionne la nature même de la fiction et de la narration.

De son côté, Umberto Eco, dans *Lector in fabula* (1979), met en avant l'idée que cette rupture narrative redonne au lecteur un rôle actif : il ne reçoit plus un récit construit de manière univoque, mais doit lui-même recomposer le sens à partir des fragments mis à sa disposition. Cette participation du lecteur, qui devient un co-créateur du texte, est au cœur de nombreuses œuvres postmodernes, où la linéarité est volontairement brouillée pour stimuler une lecture plurielle et ouverte.

En outre, la rupture narrative ne se limite pas à des transformations formelles : elle peut également être le reflet de tensions idéologiques et culturelles. Par exemple, dans la littérature postcoloniale, la remise en question des structures narratives classiques traduit souvent une volonté de déconstruire les récits hégémoniques imposés par la colonisation. Des auteurs comme Salman Rushdie, dans *Les Enfants de minuit* (1981), intègre des ruptures narratives pour exprimer la complexité des identités culturelles hybrides et remettre en cause les schémas narratifs occidentaux.

De ce fait, la rupture narrative apparaît comme un levier fondamental d'innovation littéraire, transformant non seulement la manière dont les histoires sont racontées, mais aussi la façon dont elles sont perçues et interprétées. En introduisant des discontinuités, des jeux de perspectives et une participation active du lecteur,

elle repousse les frontières de la narration et redéfinit les modalités de production du sens dans le texte littéraire.

I.2.2. Rupture temporelle : anachronies et jeux de temporalité

La rupture temporelle est une caractéristique majeure des récits modernes. Elle se manifeste par des décalages chronologiques, des retours en arrière (*analepse*), des projections dans le futur (*prolepse*) ou encore des variations dans le rythme du récit. Ces techniques rompent avec la linéarité du temps narratif et instaurent une temporalité éclatée, reflétant souvent une vision subjective du temps ou une fragmentation de la mémoire.

D'un point de vue narratologique, Gérard Genette, dans *Figures III* (1972), définit précisément les mécanismes de l'anachronie et leurs effets sur la perception du récit. Il distingue les analepses, qui viennent compléter l'histoire en fournissant des informations sur le passé, et les prolepses, qui anticipent des événements à venir. Ces procédés peuvent être ponctuels ou constituer des structures narratives entières, jouant sur les attentes du lecteur et modifiant la compréhension globale du texte.

Paul Ricœur, dans *Temps et Récit* (1983), met en évidence le rôle central de l'anachronie dans la construction du sens. Selon lui, le temps du récit ne correspond jamais strictement au temps réel, car il est toujours reconstruit à travers un processus d'emplètement¹ (*mise en intrigue*). Cette reconstruction peut être fluide, mais aussi volontairement disloquée pour refléter un désordre intérieur ou une perception fragmentée du temps propre à certains personnages. Ricœur souligne ainsi que la rupture temporelle n'est pas un simple artifice narratif, mais qu'elle traduit une conception plus profonde du temps humain, où mémoire, expérience et anticipation sont constamment réagencées.

¹ Le mot "emplètement" n'existe pas dans les dictionnaires usuels de la langue française (comme le *Larousse* ou le *Robert*), mais il est utilisé en sciences humaines, notamment en narratologie et en histoire. "Emplètement" vient de l'anglais *emplotment*, terme utilisé pour désigner le processus de mise en intrigue. Il s'agit de l'action de construire un récit cohérent à partir d'événements, en leur donnant une structure narrative (début, développement, fin). Donc, même si ce mot n'est pas reconnu officiellement comme un mot du français courant, il est fréquemment utilisé dans les milieux académiques, surtout dans les domaines de la littérature, de la philosophie ou de l'histoire.

Dans *La Poétique du récit* (1977), Tzvetan Todorov distingue plusieurs formes d'anachronies qui affectent la narration, en montrant que ces distorsions temporelles participent à la création d'une tension dramatique et renforcent l'implication du lecteur dans l'interprétation du texte.

Pour Todorov, l'anachronie permet de maintenir un suspense ou de dévoiler progressivement des éléments essentiels à la compréhension du récit, jouant ainsi sur les attentes et les inférences du lecteur.

Le roman moderne et contemporain illustre abondamment ces jeux temporels. Marcel Proust, dans *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), joue sur ces ruptures temporelles en développant une narration où le passé et le présent s'entrelacent de manière labyrinthique. La célèbre scène de la madeleine en est un exemple emblématique : un simple goût réactive un souvenir enfoui, entraînant le narrateur dans une plongée involontaire dans le passé. Cette conception du temps, non linéaire mais fondée sur des réminiscences involontaires, bouleverse le modèle traditionnel de la narration et ouvre la voie à une exploration subjective du temps.

De même, William Faulkner, dans *Le Bruit et la Fureur* (1929), utilise des temporalités disloquées qui brouillent la perception du temps, reflétant ainsi la subjectivité de ses personnages. Le premier chapitre du roman, raconté du point de vue de Benjy, un personnage atteint de troubles cognitifs, juxtapose des souvenirs et des moments présents sans transition claire, obligeant le lecteur à reconstruire la chronologie des événements. Cette rupture temporelle traduit une perception du monde où le temps est éclaté et chaotique, en écho aux troubles psychiques du personnage.

Dans le domaine du roman postmoderne, des auteurs comme Gabriel García Márquez exploitent également les distorsions temporelles à des fins stylistiques et thématiques. Dans *Cent ans de solitude* (1967), le temps suit une logique cyclique où les mêmes événements semblent se répéter d'une génération à l'autre, remettant en cause l'idée d'un progrès linéaire et inscrivant le récit dans une temporalité mythique.

En définitive, la rupture temporelle apparaît comme un procédé narratif fondamental permettant de questionner la perception du temps et de donner à la fiction une profondeur inédite. Qu'elle soit employée pour traduire la mémoire subjective, explorer la complexité psychologique des personnages ou remettre en cause les grands récits historiques, elle contribue à enrichir les possibilités du récit en introduisant des formes narratives qui rompent avec la linéarité et ouvrent des espaces d'interprétation multiples pour le lecteur.

I.2.3 Rupture spatiale : fragmentation et déplacement

La rupture spatiale dans le récit se traduit par une discontinuité dans la représentation des lieux, que ce soit par l'abolition des repères géographiques, la fragmentation des espaces ou l'errance des personnages. Elle reflète souvent un monde en crise, où les espaces ne sont plus clairement définis et où les personnages peinent à s'ancrer, traduisant ainsi une perte de repères existentiels, une instabilité identitaire ou encore une remise en question des cadres spatiaux traditionnels du roman.

I.2.3.1. Hétérotopie et l'instabilité des espaces

Michel Foucault, dans *Des espaces autres* (1967), introduit la notion d'hétérotopie. Il s'agit de lieux différents ou décalés, situés en marge du monde ordinaire, où les repères habituels perdent leur sens. Contrairement aux utopies, qui imaginent un monde idéal, les hétérotopies sont des lieux réels, souvent ambigus, où des logiques spatiales opposées coexistent.

Cette idée est particulièrement intéressante dans la littérature contemporaine, où les espaces deviennent instables, flous, parfois même désorientant. L'hétérotopie devient alors un lieu de rupture, où les limites entre intérieur et extérieur, réel et imaginaire, connu et inconnu s'effacent.

On retrouve cette approche dans plusieurs œuvres du XX^e siècle, chez des écrivains qui mettent en scène la perte des repères spatiaux. Par exemple, dans *L'Innommable* (1953) de Samuel Beckett, le personnage évolue dans un espace

indéfini, sans repères concrets. Le lieu devient une abstraction, reflet de la désorientation du sujet, soulignant un monde absurde et fermé, dans lequel le héros ne parvient jamais à trouver sa place.

I.2.3.2. Fragmentation spatiale dans le roman postmoderne

Dans le roman postmoderne, la rupture spatiale se manifeste souvent par des descriptions floues, des espaces disloqués ou des changements brusques de cadre. L'un des exemples les plus emblématiques est *Si par une nuit d'hiver un voyageur* (1979) d'Italo Calvino, où les lieux et les univers narratifs changent constamment, entraînant le lecteur dans une errance permanente. Ce roman déconstruit l'espace narratif en proposant une succession de débuts d'histoires situées dans des espaces différents, sans jamais offrir une continuité spatiale ou narrative stable.

D'autres écrivains postmodernes, comme Thomas Pynchon (*L'Arc-en-ciel de la gravité*, 1973), usent de la fragmentation spatiale pour traduire un monde éclaté où les personnages sont en perpétuel déplacement, sans jamais pouvoir s'ancrer dans un lieu fixe. Cette instabilité spatiale est souvent associée à une remise en question de la narration classique, où l'espace devient un élément mouvant et incertain, à l'image du réel contemporain.

I.2.3.3. Tension entre l'ancrage et l'errance

Dans un autre registre, Georges Perec, dans *Espèces d'espaces* (1974), analyse la manière dont la littérature joue sur la fragmentation spatiale en brouillant les frontières entre le réel et la fiction, entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'ancré et l'errant. Pour Perec, l'espace est un élément fondamental de la structuration du récit, mais il peut aussi être déconstruit et réinventé, créant ainsi des textes où l'espace devient un jeu littéraire, un défi à la représentation traditionnelle.

I.2.3.4. Espace comme reflet d'une crise existentielle

Dans certains récits, la rupture spatiale ne se limite pas à une simple modification du cadre narratif, mais devient le reflet d'une crise existentielle ou d'une remise en cause des catégories traditionnelles du réel.

Dans *L'Étranger* (1942) d'Albert Camus, par exemple, l'espace algérien est perçu de manière étrangement détachée, déshumanisée, à l'image du héros, Meursault, dont l'aliénation se traduit par une perception neutre et presque indifférente de son environnement.

La rupture spatiale est une stratégie narrative qui bouleverse la représentation des lieux dans le roman moderne et contemporain. Qu'elle prenne la forme d'une dislocation des repères géographiques, d'une hétérotopie foisonnante ou d'une errance perpétuelle, elle reflète souvent une crise du sujet, une remise en question des cadres de référence ou une interrogation sur la nature même du réel.

En défiant les conventions de l'espace romanesque, les écrivains explorent de nouvelles manières de concevoir l'espace narratif, transformant le lieu en un élément dynamique et instable, porteur d'enjeux esthétiques, philosophiques et existentiels.

I.2.4. Rupture identitaire : crises et métamorphoses des personnages

La rupture identitaire concerne l'évolution des personnages et leur relation à eux-mêmes et au monde. Elle se manifeste par des crises existentielles, des transformations psychologiques profondes ou des changements de statut et de perception de soi. Ces bouleversements, qui affectent l'identité des protagonistes, traduisent souvent une tension entre l'individu et son environnement, entre son passé et son présent, ou encore entre son intériorité et l'image qu'il projette.

I.2.4.1. Crise existentielle et la déstabilisation de l'identité

La crise identitaire est souvent liée à un sentiment de désillusion et d'incertitude ontologique, où le personnage se confronte à une perte de repères et à une quête de sens impossible. Cette quête, loin de se résoudre, entraîne souvent le héros dans une errance psychologique et philosophique, marquée par le doute et la remise en question de soi.

Dans le cadre du roman existentialiste, cette rupture identitaire est au cœur de l'œuvre de Jean-Paul Sartre, notamment dans *La Nausée* (1938), où le protagoniste, Antoine Roquentin, traverse une crise existentielle qui l'amène à une remise en cause radicale de son identité et du monde qui l'entoure.

Le malaise qu'il ressent face à l'absurdité de l'existence traduit une rupture avec l'illusion d'une continuité identitaire stable. Sartre montre ainsi que l'identité n'est jamais figée, mais qu'elle est en perpétuelle négociation avec l'expérience et la conscience de soi.

De manière similaire, Albert Camus, dans *L'Étranger* (1942), explore la rupture identitaire à travers le personnage de Meursault, qui se détache progressivement des normes sociales et des attentes collectives. Son indifférence face aux événements qui l'entourent et son refus d'adhérer aux conventions le placent en dehors du cadre social, faisant de lui un étranger au monde et à lui-même. Cette rupture se matérialise dans son procès, où il est condamné non pour son crime, mais pour son incapacité à correspondre aux attentes d'une société qui exige des manifestations d'émotion et de conformité.

I.2.4.2. Identité en tension : altérité et exil intérieur

Plus récemment, Julia Kristeva, dans *Étrangers à nous-mêmes* (1988), explore la rupture identitaire sous l'angle de l'altérité et du sentiment d'exil intérieur. Selon elle, de nombreux personnages de la littérature moderne se construisent dans une tension entre identité et étrangeté, entre appartenance et exclusion. Cette perspective

est particulièrement pertinente pour analyser les récits où les protagonistes vivent un déracinement, qu'il soit géographique, culturel ou psychologique.

Dans *Le Dernier Ami* (2004) de Tahar Ben Jelloun, par exemple, les personnages sont tiraillés entre plusieurs appartenances, hésitant entre fidélité à leur passé et besoin de renouveau. Ce type de rupture identitaire se retrouve également dans les romans de Yasmina Khadra, où les protagonistes oscillent entre intégration et rejet, entre mémoire et oubli.

Ces récits mettent en lumière la difficulté de se définir dans un monde où l'identité est souvent dictée par des facteurs extérieurs (origine, langue, histoire collective) qui entrent en conflit avec la perception intime de soi.

Dans un autre registre, Patrick Modiano explore des identités fragmentées et insaisissables, où les personnages cherchent à reconstituer leur passé et leur place dans le monde. Ses romans, comme *Dora Bruder* (1997), sont traversés par la figure de l'oubli et de l'errance, où la quête de soi est inévitablement marquée par des trous, des silences et des absences. Cette approche fait écho à la notion de mémoire traumatique, où la rupture identitaire découle d'une impossibilité à concilier passé et présent.

I.2.4.3 Métamorphose identitaire : de la fragmentation à la reconfiguration

Au-delà de la crise existentielle ou du sentiment d'exil, la rupture identitaire peut également s'exprimer à travers des métamorphoses profondes du personnage. Ces transformations, souvent brutales, redéfinissent les contours de l'individualité et interrogent la possibilité même d'une identité stable.

Franz Kafka, dans *La Métamorphose* (1915), illustre ce phénomène à travers le destin de Gregor Samsa, qui se réveille un matin transformé en insecte. Cette mutation, qui bouleverse son rapport à lui-même et aux autres, constitue une rupture radicale avec son existence antérieure. Son identité, désormais réduite à une étrangeté monstrueuse, n'est plus reconnue par son entourage, ce qui conduit à son

rejet et à sa disparition progressive. Kafka pousse ainsi la rupture identitaire à son paroxysme, en mettant en scène une dissolution totale du sujet.

Dans la littérature contemporaine, l'exploration de la fluidité identitaire est au centre des œuvres de certains auteurs postmodernes, où les personnages changent d'identité au fil de leur trajectoire, effaçant les frontières entre l'être et le paraître. Cette instabilité remet en question l'idée d'une identité unique et fixe, au profit d'une conception plus mouvante et dynamique du soi.

I.2.4.4. Rupture identitaire comme moteur narratif et philosophique

La rupture dans le récit ne se limite pas à un simple écart par rapport aux normes traditionnelles : elle est un principe structurant qui redéfinit la narration, le temps, l'espace et l'identité des personnages. Qu'elle se manifeste sous forme de crise existentielle, de sentiment d'exil ou de métamorphose radicale, elle traduit une interrogation profonde sur la nature du moi et sa relation au monde.

En mobilisant différents procédés, la rupture identitaire participe à l'élaboration d'un roman plus fragmenté, plus ouvert et plus en adéquation avec les incertitudes du monde moderne. Elle permet d'explorer la complexité de l'individu, de mettre en lumière les tensions entre l'être et son environnement, et d'interroger la possibilité même d'une identité stable. À travers ces différentes typologies, nous voyons que la rupture est à la fois une forme de déconstruction et un mode d'expression, permettant aux écrivains de repenser les formes et les significations du texte littéraire.

Pour conclure ce chapitre, je dois dire qu'explorer la notion de rupture en littérature en définissant ses multiples facettes et en analysant ses manifestations à travers le récit. La rupture y est envisagée comme un phénomène fondamental qui bouleverse les structures narratives, temporelles, spatiales et identitaires, modifiant ainsi la perception du lecteur et redéfinissant les cadres traditionnels du roman.

Dans une acception large, la rupture désigne un changement radical qui brise une continuité préexistante. Elle peut affecter la narration, la temporalité, la représentation des espaces ou encore l'identité des personnages. Plusieurs

théoriciens ont tenté d'en cerner les contours. Paul Ricœur met en évidence son rôle dans la structuration du temps narratif, tandis que Gérard Genette insiste sur les transformations du point de vue et des voix narratives. Michel Foucault, quant à lui, aborde la rupture sous l'angle du discours et des rapports de pouvoir, montrant qu'elle ne relève pas uniquement d'une dimension esthétique, mais qu'elle s'inscrit aussi dans une perspective idéologique et critique.

La rupture en littérature est indissociable de la transgression. En remettant en question les normes établies, elle permet aux écrivains d'expérimenter de nouvelles formes d'écriture et de donner naissance à des œuvres qui échappent aux conventions traditionnelles.

L'analyse typologique permet d'identifier plusieurs formes de rupture, chacune jouant un rôle structurant dans la construction du récit. La rupture narrative se traduit par une fragmentation du texte, une multiplication des points de vue ou encore une hybridation des genres, comme en témoignent les œuvres du Nouveau Roman.

La rupture temporelle se manifeste par des anachronies et des jeux de temporalité qui remettent en cause la linéarité du récit, un procédé particulièrement présent chez des auteurs comme Marcel Proust.

La rupture spatiale, quant à elle, introduit une discontinuité dans la représentation des lieux, brouillant les repères géographiques et ancrant les personnages dans une errance permanente, comme le montrent les travaux de Michel Foucault sur l'hétérotopie.

Enfin, la rupture identitaire affecte la construction des personnages, qui traversent des crises existentielles et connaissent des transformations profondes. Jean-Pierre Richard, Jean-Paul Sartre et Julia Kristeva analysent cette remise en question de l'identité comme un phénomène fondamental de la littérature moderne et contemporaine.

À travers l'ensemble de ces approches, il apparaît que la rupture ne se limite pas à une simple transgression formelle ou structurelle : elle est un moteur essentiel

de la création littéraire et un révélateur des tensions et des incertitudes du monde moderne.

En déconstruisant les schémas narratifs établis, elle permet d'explorer de nouvelles manières d'écrire et de penser, et s'impose comme une clé de lecture incontournable pour comprendre l'évolution du roman contemporain.

Plus qu'un simple procédé stylistique, la rupture témoigne d'une volonté de réinterroger le réel, d'explorer des subjectivités éclatées et de représenter un monde en perpétuelle mutation. Elle constitue ainsi un enjeu fondamental, aussi bien sur le plan esthétique que philosophique, et invite à une réflexion sur le rôle du récit dans la construction du sens.

Chapitre II :

**Genèse et manifestations
initiales de la rupture**

L'étude d'un phénomène littéraire, quel qu'il soit, nécessite une compréhension approfondie du corpus sur lequel elle se fonde. Dans le cadre de cette recherche, nous avons choisi d'examiner l'écriture de la rupture dans l'œuvre de Yasmina Khadra à travers une sélection de romans représentatifs de cette dynamique.

Afin de fournir au lecteur un cadre de référence clair et cohérent, il est indispensable d'ouvrir notre analyse par une présentation des œuvres concernées, à travers un résumé détaillé de chacune d'elles. Cette démarche ne vise pas seulement à restituer les grandes lignes narratives de ces romans, mais également à esquisser les tensions et les enjeux qui traversent leurs intrigues et à mettre en exergue les éléments qui nous semblent particulièrement significatifs dans le cadre de notre problématique.

Le résumé des œuvres sélectionnées répond ainsi à un double objectif : d'une part, il permet de poser les bases nécessaires à l'analyse qui suivra, en offrant une vue d'ensemble des récits, des personnages et des contextes dans lesquels ils s'inscrivent; d'autre part, il constitue un préalable méthodologique essentiel pour appréhender la manière dont Yasmina Khadra structure ses récits, introduit des perturbations narratives et installe des ruptures qui affectent aussi bien la construction temporelle et spatiale que l'identité des personnages et le dénouement des intrigues.

En effet, la lecture des romans de Khadra met en évidence une approche singulière du récit, où les conventions narratives classiques sont constamment bousculées. Si chaque roman possède une trame spécifique, une cohérence interne et des dynamiques propres, ils partagent néanmoins une tendance commune à déconstruire la linéarité du récit et à rompre avec certaines attentes du lecteur. Ainsi, après avoir défini les enjeux de la rupture en littérature, il est essentiel de parcourir ces œuvres dans leur globalité avant d'en analyser les manifestations particulières.

Ainsi, ce chapitre se propose de présenter successivement les résumés des romans retenus pour cette étude. Cette première étape permettra d'introduire les éléments narratifs fondamentaux qui seront mobilisés dans nos analyses ultérieures

et d'offrir une vision synthétique des œuvres qui serviront de support à notre réflexion sur l'écriture de la rupture dans le corpus khadrien.

II.1. Le roman comme espace d'émergence de la rupture

II.1.1. *Ce que le jour doit à la nuit*

Ce que le jour doit à la nuit (2008) de Yasmina Khadra se déroule dans l'Algérie des années 1930 à 1960, une période marquée par la colonisation française et la guerre d'indépendance.

Le roman suit l'histoire de Younes, un jeune Algérien qui, après avoir été adopté par une famille française, vit dans un entre-deux culturel et identitaire. À travers son récit, Khadra explore les thèmes du colonialisme, de l'identité, du déracinement et de la guerre. Le narrateur, partagé entre deux mondes, se trouve au cœur des tensions sociales et politiques qui déchirent l'Algérie à cette époque.

À sa sortie, *Ce que le jour doit à la nuit* a suscité un grand intérêt, notamment pour sa représentation de la complexité de l'histoire coloniale et postcoloniale de l'Algérie. Le roman met en lumière les fractures sociales, culturelles et personnelles, tout en explorant les dilemmes identitaires des personnages pris dans les tourments de l'Histoire.

L'œuvre est saluée pour sa richesse émotionnelle et la profondeur de ses personnages, qui vivent un drame intime au cœur des bouleversements historiques.

En 1930, en Algérie, la famille de Younes vit dans la misère. Issa, le père, place tous ses espoirs dans la récolte à venir pour régler ses dettes. Cependant, un incendie détruit leurs champs, les contraignant à vendre leurs terres à un Français.

Issa décide de partir pour Oran avec sa femme, sa fille Zahra et son fils Younes, espérant une vie meilleure. Ils s'installent à Jenane Jato, un quartier pauvre où Younes, âgé de dix ans, doit s'adapter à cette nouvelle réalité. Le quartier est peuplé de personnages hauts en couleur, comme Batoul la voyante ou Hada, une femme mystérieuse admirée par tous les hommes. Younes se lie également d'amitié avec Ouari, un garçon qui lui apprend à capturer des oiseaux pour gagner de l'argent.

Cependant, les efforts de Younes pour aider son père ne sont pas bien accueillis par ce dernier, qui les perçoit comme une atteinte à sa dignité. Issa travaille dur pour s'en sortir, mais les difficultés le submergent. Après une agression qui le laisse sans ressources, il confie Younes à son oncle Mahi, un pharmacien établi à Oran, et à sa femme Germaine. Il promet à son fils de le récupérer un jour. La séparation est douloureuse pour Younes, qui doit abandonner ses parents et sa sœur Zahra.

Rebaptisé Jonas, Younes découvre une vie plus confortable chez son oncle. Il est éduqué, bien habillé, et commence à fréquenter une école. Bien qu'il rende parfois visite à ses parents, sa mère le supplie de ne pas revenir, craignant pour son avenir. Jonas se lie d'amitié avec une voisine, Lucette, et assiste aux réunions nationalistes de Mahi, où il rencontre des figures importantes comme Messali Hadj.

Cependant, un jour, il croise son père ivre et misérable, ce qui brise l'image qu'il avait de lui. Peu après, Mahi est emprisonné pour ses activités politiques, puis décide de quitter Oran pour s'installer à Rio Salado, un village à majorité européenne. À ce moment-là, Younes commence à ressentir pleinement la fracture entre son identité arabe et son éducation occidentalisée.

À Rio Salado, Jonas se fait de nouveaux amis : Jean-Christophe, Simon, Fabrice et d'autres. Il mène une vie paisible entre ses études, la pharmacie de Mahi et ses loisirs. Il devient proche d'Isabelle, une jeune fille qui s'éloigne de lui lorsqu'elle découvre ses origines arabes, marquant profondément Jonas et sa perception de son identité.

Une rencontre marquante survient avec Émilie, la fille de Mme Cazenave. Enfant, elle venait à la pharmacie pour des soins, et Jonas en était secrètement amoureux. Devenus adultes, leurs sentiments s'intensifient, mais Jonas refuse de trahir son ami Jean-Christophe, épris lui aussi d'Émilie. Finalement, Émilie épouse Simon, bien que son amour pour Jonas persiste. Cette situation provoque des tensions au sein du groupe d'amis.

La guerre d'Algérie bouleverse leur quotidien. Mahi décède avant le début du conflit. Jonas est impliqué malgré lui dans le soutien aux moudjahidines, fournissant des médicaments sous la menace. Arrêté et torturé, il est libéré grâce à l'intervention d'André, un ami d'enfance.

Pendant ce temps, Émilie quitte l'Algérie pour la France avec son fils Michel, après le meurtre de Simon lors d'une attaque. Jonas tente de renouer avec elle, mais Émilie, blessée par ses refus passés, le rejette. Elle finit par mourir en France, laissant à Michel une boîte contenant une lettre pour Jonas. Dans cette lettre, Émilie exprime ses regrets et avoue n'avoir jamais cessé de l'aimer.

Des années plus tard, Jonas, devenu un vieil homme, retourne en France. Il retrouve ses anciens amis de Rio Salado, Fabrice, André et d'autres, pour évoquer leurs souvenirs. Il apprend que Jean-Christophe, avec qui il avait coupé les ponts, est au courant de son passage.

Finalement, Jean-Christophe vient à sa rencontre à l'aéroport. Les deux amis, émus, se réconcilient après des décennies de silence. Jonas quitte la France le cœur apaisé, réconcilié avec son passé et prêt à vivre pleinement le présent.

II.1.2. *Les Hirondelles de Kaboul*

Les Hirondelles de Kaboul (2002) de Yasmina Khadra se situent dans l'Afghanistan des années 1990, sous le régime taliban.

Le roman raconte les destins croisés de plusieurs personnages à Kaboul, ville marquée par la guerre, la violence et la répression. À travers l'histoire de Mohsen, Zunaira, Atiq et d'autres personnages, Khadra dépeint la dure réalité de l'oppression des femmes, la brutalité du pouvoir taliban, et les effets dévastateurs de la guerre sur les individus.

Lors de sa publication, *Les Hirondelles de Kaboul* ont été saluées pour son approche intime et humaine de la guerre, en se concentrant sur les émotions et les dilemmes moraux des personnages, plutôt que sur les aspects militaires ou politiques du conflit. Le roman aborde la question de la résistance de l'individu face à

l'oppression et met en lumière les fractures sociales et culturelles provoquées par la guerre.

Sa publication a renforcé la réputation de Khadra comme auteur capable d'explorer les zones de conflit avec une grande sensibilité et de poser des questions universelles sur l'humanité en temps de crise.

Kaboul est une ville en ruine, livrée à un destin incertain où le temps semble s'être arrêté. Dès les premières pages du roman, une scène de lapidation publique met en lumière la brutalité du régime en place et la condition des femmes, condamnées sans appel sous le joug des talibans.

Atiq, géôlier dans une prison réservée aux femmes, partage son existence entre son travail et son foyer, où l'attend Mussarat, son épouse malade. Leur mariage repose sur une dette de reconnaissance, car elle lui a sauvé la vie. Mais Atiq supporte de plus en plus difficilement cette union et se sent piégé dans une existence sans avenir. Autrefois combattant plein d'idéaux, il est aujourd'hui réduit à une vie monotone et sans espoir.

De leur côté, Mohsen et Zunaira formaient un couple promis à un avenir brillant avant l'arrivée des talibans. Mohsen, issu d'une famille aisée, rêvait d'un avenir intellectuel et prospère, tandis que Zunaira était une femme engagée, destinée à une carrière de magistrate. Mais le régime a tout anéanti : Mohsen a perdu sa fortune et son statut, et Zunaira, autrefois libre et respectée, est contrainte de vivre derrière un tchadri, symbole de son oppression. Leur amour est leur dernier refuge face à la brutalité du monde extérieur.

Un jour, Mohsen convainc Zunaira de sortir malgré son refus initial. Dans la rue, une altercation avec des talibans bouleverse leur équilibre. Humiliée et blessée, Zunaira se replie sur elle-même et refuse tout dialogue avec son mari. La tension grandit jusqu'à ce qu'une dispute éclate : dans un moment de colère, Mohsen la gifle. Sous le choc, elle le repousse violemment. Il tombe, se cogne la tête et meurt sur le coup.

Arrêtée et emprisonnée, Zunaira est condamnée à mort. C'est Atiq qui doit la surveiller. Lorsqu'il la découvre sans son voile, il est frappé par sa beauté et troublé comme jamais auparavant. Sa fascination grandit, ravivant en lui des émotions qu'il croyait éteintes. Sa femme Mussarat, consciente de ce bouleversement, encourage son mari à se rapprocher de la prisonnière.

Atiq tente en vain d'intercéder en faveur de Zunaira, mais les talibans refusent de remettre en cause leur sentence. Désespéré, il envisage de la faire évader, mais Zunaira refuse : elle n'a plus d'attaches depuis la mort de Mohsen. Pendant ce temps, Mussarat prend une décision radicale. Le jour de l'exécution, elle se substitue à Zunaira sans que personne ne s'en rende compte. Elle s'offre en sacrifice par amour pour son mari.

Atiq assiste impuissant à l'exécution de sa femme, persuadé de retrouver Zunaira après le supplice. Mais celle-ci disparaît sans laisser de trace. Désespéré, il la cherche frénétiquement dans la foule, arrachant les voiles des femmes qu'il croise, dans un acte désespéré et insensé. Pris à partie par la foule, il est violemment lynché. Son corps s'effondre sous les coups, mettant un terme à son errance dans un monde où il n'avait plus sa place.

II.1.3. *Les Anges meurent de nos blessures*

Les Anges meurent de nos blessures (2013) est un roman de Yasmina Khadra situé dans l'Algérie des années 1920, à l'époque coloniale. L'histoire suit Turambo, un jeune homme dont le nom fait référence à la destruction de son village par un glissement de terrain. Boxeur prometteur, Turambo mène également une quête intérieure marquée par la recherche de l'amour et du sens de la vie. À travers ce personnage, Khadra aborde des thèmes puissants tels que la passion, la souffrance et la quête de vérité.

Le roman est apprécié pour sa manière de dépeindre la réalité de l'Algérie durant cette époque, en mettant en avant des problématiques telles que le racisme, la pauvreté et les inégalités sociales. Le personnage de Turambo, profondément émouvant, incarne la lutte d'un individu cherchant à se construire et à se trouver dans un monde à la fois complexe et injuste.

Lors de sa parution, *Les Anges meurent de nos blessures* a été salué pour sa profondeur émotionnelle et sa capacité à saisir l'âme de l'Algérie de l'époque, offrant ainsi une réflexion émouvante sur la condition humaine et les réalités sociales.

Turambo, du nom de son village natal, vit avec sa famille dans un bidonville misérable près de Sidi Bel Abbès. À onze ans, il ne fréquente pas l'école et grandit dans la pauvreté. Un glissement de terrain détruit son village et son père disparaît, laissant la famille démunie. Ils partent s'installer à Graba, où son oncle Mekki, âgé de quinze ans, devient le chef de famille.

Dans ce nouvel environnement, Turambo se lie d'amitié avec Pedro, Ramdane, Gomri et Sid Roho. Pour survivre, il exerce divers petits boulots, mais une accusation injuste de vol le pousse à tenter sa chance à Sidi Bel Abbès en devenant cireur de chaussures. Il y découvre un monde nouveau, bien loin de la misère de Graba. Pourtant, une altercation avec un colon met brutalement fin à son aventure et il est renvoyé chez lui, marqué par la désillusion.

L'hiver 1925 est terrible, la faim et le froid déciment la population. Mekki décide de partir à Oran, où la famille trouve refuge à Médine Jdida. Taous, la mère de Turambo, devient femme de ménage chez les Ramoun. C'est là qu'il rencontre Gino, le fils de la famille, avec qui il se lie d'une profonde amitié. Gino l'introduit à un monde différent, lui offrant des repas et une camaraderie sincère.

Avec le temps, Turambo développe des sentiments pour sa cousine Nora et cherche un emploi stable pour être digne d'elle. Gino lui trouve un poste dans un garage, mais une bagarre avec un client provoque son renvoi. Cet incident attire toutefois l'attention de Destefano, Francis et Salvo, qui dirigent une écurie de boxe. D'abord réticent, Turambo finit par se lancer dans la boxe sous l'encouragement de Gino.

Sa carrière démarre à Ain Témouchent avec un premier combat arrangé qu'il gagne sans le savoir. Déçu par cette supercherie, il refuse l'argent et commence à s'entraîner sérieusement. Il enchaîne les victoires et attire l'attention de Michel Bollocq, dit le Duc, un homme influent qui voit en lui un investissement prometteur. Cependant, l'origine arabe de Turambo demeure un frein dans ce monde dominé par les colons.

Parallèlement à sa carrière, Turambo rencontre Aïda, une prostituée dont il tombe amoureux. Il la demande en mariage, mais elle rejette son offre, brisant ses illusions. Dévasté, il se plonge dans la boxe et remporte neuf victoires consécutives. Son nom commence à circuler dans les cercles sportifs, mais il reste relégué à un rôle d'inférieur aux yeux des autorités coloniales.

Le Duc l'envoie s'entraîner à Lourmel, chez Alarcon Ventabren, un ancien boxeur paralysé, et sa fille Irène. Une relation forte naît entre Irène et Turambo, qui trouve auprès d'elle un amour sincère. Elle représente une promesse d'avenir, un espoir de stabilité.

Lorsqu'on lui propose de partir en stage à Marseille pour préparer un titre de champion d'Afrique du Nord, Turambo hésite, tiraillé entre son amour pour Irène et sa carrière. Sous la pression de son entourage, il accepte finalement.

À Alger, en 1935, il remporte le titre tant convoité après un combat féroce, gagnant ainsi la reconnaissance du public mais non celle des colons, qui continuent à minimiser son exploit.

De retour à Oran, il annonce son intention de quitter la boxe pour vivre pleinement son amour avec Irène. Son entourage s'oppose violemment à cette décision, notamment le Duc et Gino, qui voient en lui une source de richesse. Peu après, Irène est assassinée.

D'abord soupçonné, Turambo apprend que Gino pourrait être impliqué et, dans un accès de rage, le poignarde. Mais le vrai coupable est finalement identifié : Jérôme le laitier. Rongé par le remords et le désespoir, Turambo est arrêté et condamné à mort.

Son exécution est suspendue lorsqu'il tombe dans un état catatonique. Jugé inapte, il est condamné aux travaux forcés. Il endure des années de souffrance physique et psychologique, broyé par le système carcéral colonial. Durant son incarcération, il reçoit une lettre de Gino, qui a miraculeusement survécu à ses blessures. Dans cette lettre, Gino lui écrit :

« Turambo,

Si tu lis cette lettre, c'est que le temps a passé, et que la colère a peut-être laissé place à autre chose. Je ne t'en veux pas, et je comprends pourquoi tu as fait ce que tu as fait. J'étais aveuglé par mes propres désirs, incapable de voir à quel point je t'avais trahi. J'ai toujours été ton frère, mais j'ai fini par agir comme un ennemi. Pardonne-moi. Si un jour tu sors d'où tu es, sache que je n'ai jamais cessé de croire en toi. »

Cette lettre, qu'il ne peut lire immédiatement car il est analphabète, sera précieusement conservée. Bien plus tard, il apprendra à lire en prison et découvrira les mots de son ami disparu.

Il est finalement libéré en 1962, à cinquante-deux ans. Mais le monde qu'il retrouve n'est plus le même. Sa maison est occupée par d'autres, Gino est parti, et il ne reste plus rien de son passé. Désorienté, il erre sans trouver sa place.

Dans ses vieux jours, il se retrouve seul, hospitalisé, sans famille ni amis. Le personnel soignant ne connaît rien de son passé glorieux, et il devient un simple patient parmi tant d'autres.

À l'âge de quatre-vingt-dix ans, il s'éteint dans l'anonymat, témoin d'un monde qui l'a toujours rejeté et oublié. Son histoire, faite de combats et de désillusions, disparaît avec lui, emportée par le temps, alors qu'il n'aura connu que la solitude comme dernier compagnon.

II.1.4. *L'Attentat*

L'Attentat (2005) de Yasmina Khadra est un roman qui s'inscrit dans un contexte historique et sociopolitique marqué par les conflits au Moyen-Orient et l'intensification de la violence au XXI^e siècle.

L'auteur, nous plonge ici dans le conflit israélo-palestinien. Le roman raconte l'histoire d'Amine, un médecin arabe israélien, qui se retrouve confronté à une vérité dévastatrice : sa femme est responsable d'un attentat-suicide.

À travers cette intrigue, Khadra explore des thèmes tels que la culpabilité, la radicalisation, l'isolement et le choc des cultures.

À sa sortie, *L'Attentat* a reçu un accueil favorable pour sa capacité à interroger les dilemmes moraux et la violence dans le monde moderne, tout en offrant un regard nuancé et humain sur des événements tragiques souvent réduits à des discours idéologiques.

Amine Jaafari est un chirurgien d'origine palestinienne exerçant dans un hôpital à Tel-Aviv. Naturalisé israélien, il s'était parfaitement intégré à son environnement, menant une vie prospère avec sa femme Sihem. Amine aspirait à un avenir prometteur, ayant le respect de ses collègues et la reconnaissance de ses pairs. Cependant, un jour qui semblait ordinaire bascule dans l'horreur lorsqu'un attentat-suicide frappe un restaurant bondé de Tel-Aviv, provoquant des dizaines de morts et de blessés.

En tant que chirurgien de garde, Amine consacre son énergie à sauver les victimes dans une situation chaotique. Mais après une journée éprouvante, sa vie personnelle s'effondre lorsqu'il apprend que sa femme, Sihem, est identifiée comme l'auteur de l'attentat. Sous le choc, il refuse d'y croire et répète que cela est impossible. Il se raccroche à l'image de Sihem qu'il aimait et admirait, mais les preuves accablantes finissent par le confronter à une réalité insupportable.

Les autorités israéliennes, persuadées qu'Amine pourrait détenir des informations sur les motivations de Sihem ou ses contacts, le soumettent à de violents interrogatoires. Humilié, abandonné par ses amis et collègues, Amine

devient une figure de suspicion aux yeux de ceux qui, hier encore, le considéraient comme un exemple d'intégration.

À mesure que les certitudes de son quotidien s'écroulent, il entame une quête personnelle pour comprendre ce qui a poussé sa femme à agir ainsi. Mais cette recherche de vérité s'avère douloureuse et le plonge dans un tourbillon d'émotions contradictoires.

Son voyage le ramène vers ses racines palestiniennes, où il découvre une autre réalité. Amine fait face à des militants engagés, à des familles brisées par le conflit et à des paysages marqués par la pauvreté et l'oppression.

Il prend conscience de l'ampleur des blessures laissées par des décennies de violence et de haine entre les deux peuples. Malgré cela, les motivations de Sihem restent floues. Amine est confronté à des révélations qui déstabilisent ses propres croyances et l'obligent à remettre en question son identité et ses choix de vie.

Durant ce parcours, il rencontre des figures-clés qui incarnent différentes facettes du conflit : un jeune homme radicalisé, une mère qui pleure la perte de ses enfants, et un intellectuel palestinien qui tente de réconcilier ses idées avec une réalité brutale.

Ces rencontres révèlent à Amine la complexité du combat idéologique et la profondeur des fractures humaines. Cependant, elles ne répondent pas à ses questions les plus pressantes : pourquoi Sihem, qui semblait si heureuse, a-t-elle choisi de se sacrifier de cette manière ?

Au fil de son introspection, Amine est hanté par des souvenirs de Sihem : des instants de bonheur partagés, des regards complices, mais aussi des moments où elle semblait ailleurs, préoccupée par des pensées qu'il n'avait pas comprises à l'époque. Ces flashbacks renforcent son sentiment de culpabilité et de perte. Il s'interroge sur ce qu'il aurait pu faire pour prévenir cette tragédie, mais se heurte constamment à un mur d'incompréhension.

L'histoire d'Amine devient finalement une méditation sur l'amour, la trahison, l'identité et la manière dont les divisions culturelles et politiques déchirent les individus. Alors qu'il cherche des réponses, il se rend compte que certaines questions resteront sans explication.

La fin de son voyage est marquée par sa propre mort, survenue dans des circonstances tragiques, symbolisant la fragilité de l'existence et l'impossibilité de réconcilier deux mondes opposés. Dans un monde rongé par les conflits et les idéologies contradictoires, la vérité est souvent fragmentée et insaisissable.

II.1.5. *Cousine K*

Cousine K de Yasmina Khadra, publié en 2003, est un roman introspectif qui plonge dans la quête de sens et d'identité d'un jeune homme confronté à ses propres luttes intérieures. À travers des scènes poignantes et des réflexions profondes, Khadra met en lumière l'oppression et l'isolement, tout en explorant la complexité de la condition humaine.

Les critiques ont largement salué la richesse psychologique du roman ainsi que la puissance de l'écriture de Khadra. Son style lyrique et profond parvient à rendre les émotions du protagoniste avec une grande finesse.

Cependant, l'œuvre n'a pas été unanimement appréciée. Certains lecteurs ont trouvé sa structure fragmentée et son exploration des thèmes de la souffrance et de l'isolement difficile d'accès.

En somme, *Cousine K* est un roman apprécié pour sa profondeur émotionnelle et la qualité de son écriture, mais il n'est pas sans laisser certains lecteurs sur leur faim. Son style particulier, bien que magnifiquement écrit, exige une certaine patience et une attention particulière de la part du lecteur.

Le narrateur, un jeune homme marqué par une enfance solitaire et douloureuse, grandit dans un manoir proche du village de Douar Yatim. Il est le dernier de la famille, mais contrairement à ce que l'on pourrait penser, il n'a jamais été choyé. Sa mère, froide et distante, lui préfère Cousine K, une fillette malicieuse et espiègle qui

le tourmente dès l'enfance. Dès son plus jeune âge, il ressent un amour ambigu pour cette cousine qui ne cesse de l'humilier.

Son père s'est pendu dans la grange alors qu'il était encore enfant, une image traumatisante qu'il n'oubliera jamais. Son frère aîné, Amine, est la seule personne avec qui il entretient une véritable relation affectueuse. Amine, fort et admiré, incarne tout ce que le narrateur aimerait être.

Mais Amine quitte le foyer pour rejoindre l'armée, laissant le narrateur seul face à l'indifférence maternelle et aux brimades de Cousine K. Sa mère, qui l'ignore déjà, ne manque jamais de témoigner de l'affection à Cousine K, renforçant en lui un profond sentiment de rejet.

Cousine K, bien que plus jeune, sait parfaitement qu'elle détient un pouvoir sur lui. Elle provoque et se moque de lui, transformant son quotidien en une succession d'humiliations qu'il encaisse en silence.

Elle est l'enfant choyée que sa mère n'a jamais cessé de privilégier, et lui, l'enfant invisible, que l'on ignore ou que l'on punit injustement. Il se persuade qu'il est maudit et que rien ne pourra changer sa place dans ce monde.

Cet isolement alimente chez lui une rancune silencieuse et une violence latente. Un jour, alors qu'ils observent un puits, il pousse Cousine K, qui se brise la jambe dans sa chute. Loin de ressentir du remords, il éprouve une satisfaction perverse à l'idée d'avoir enfin eu sa revanche. Peu après, il se débarrasse d'un chat qui lui avait griffé la main, révélant une insensibilité croissante.

Les années passent, et le narrateur vit comme un fantôme dans le manoir. À quatorze ans, il erre dans les ruines de son enfance, hanté par une solitude profonde et par des pensées sombres qu'il n'arrive pas à maîtriser. Il est fasciné par la mort et passe ses journées à assister aux enterrements du village, trouvant dans ces rituels une forme de réconfort. Son cœur, déjà endurci, s'obscurcit davantage.

Un soir, alors qu'il revient du cimetière, il assiste à une scène troublante : une voiture rejette une jeune fille sur le bord de la route. Il s'approche et lui propose de

l'aider. Hésitante, elle finit par accepter de passer la nuit au manoir avant de repartir au matin.

Il installe la jeune fille dans la chambre d'Amine et lui prépare un repas, mais elle ne touche pas à son assiette. Ce refus anodin déclenche chez lui une frustration violente. Il attend fébrilement qu'elle manifeste un besoin, mais elle reste silencieuse. Dévoré par la rage et l'obsession, il fait irruption dans sa chambre et exige qu'elle demande au moins un verre d'eau. Terrorisée, elle obéit. Comprendant que quelque chose ne va pas, elle tente de s'enfuir, mais il la rattrape et la retient de force.

Dans une montée de violence irrépressible, il l'agresse, projetant sur elle toute la haine et la frustration accumulées au fil des ans. La jeune fille lutte, le griffe, mais il la frappe violemment avant de la tuer d'un coup de couteau. Il la regarde gisant sur le sol, immobile, sans éprouver le moindre regret. Il ressent même une étrange satisfaction, une sensation de puissance qu'il n'avait jamais connue.

Il n'a que quatorze ans lorsqu'il commet ce meurtre. Onze ans plus tard, à vingt-cinq ans, il raconte son histoire avec une froideur glaçante, ne manifestant ni remords ni tristesse. Il est devenu un homme rongé par l'ombre de son passé, dont l'humanité s'est peu à peu effacée.

Dans ses souvenirs, Cousine K reste la première figure de son rejet, le symbole d'une existence marquée par l'exclusion et l'absence d'amour. Et dans cet aveu terrifiant, il révèle que pour lui, la violence a toujours été la seule réponse possible.

II.1.6. *La dernière nuit du Raïs*

La Dernière Nuit du Raïs (2008) de Yasmina Khadra se situe dans le contexte de la chute du régime de Mouammar Kadhafi.

Le roman raconte les dernières heures d'un dictateur, avant sa chute, et explore les mécanismes de pouvoir, la solitude des figures de pouvoir et l'effondrement d'un système politique. En se concentrant sur les pensées du Raïs, Khadra dépeint les réflexions internes d'un homme qui, après avoir exercé une autorité absolue, se

retrouve confronté à la fin de son règne. Cette œuvre est une réflexion sur le totalitarisme, le poids de l'Histoire et les illusions de pouvoir.

À sa publication, *La Dernière Nuit du Raïs* a suscité des réactions fortes, étant perçue comme une réflexion sur la tyrannie et la politique, mais aussi comme une parabole sur la fragilité humaine, même chez les plus puissants. Le roman se distingue par son approche intimiste et psychologique du personnage principal, offrant une perspective unique sur le déclin d'un dictateur et l'inéluctabilité de sa chute.

Dans la nuit du 19 au 20 octobre 2011, Mouammar Kadhafi, ancien leader de la Libye, se trouve retranché dans une école abandonnée du district 2 à Syrte. Destitué par son propre peuple après 41 ans de pouvoir, il vit ses dernières heures dans des conditions précaires, un contraste saisissant avec les fastes de son passé. Jadis appelé « le guide », il doit maintenant partager une chambre rudimentaire et délabrée avec ses rares fidèles restants, alors que les miliciens progressent.

Parmi ses compagnons se trouvent le général Abou Bakr Younès Jaber, ministre de la Défense, et Mansour Daho, chef de la garde républicaine, deux hommes qui lui sont restés fidèles malgré la débâcle. Le général passe son temps à chercher des stratégies pour échapper à la capture, mais aucune solution viable ne semble apparaître. Les gardes, qui servaient jadis le régime avec zèle, assurent encore la sécurité et effectuent des tâches domestiques, illustrant le renversement total de la situation.

Dans cette attente interminable, Kadhafi lit le Coran et ressasse les événements marquants de sa vie. Il se remémore le coup d'État qui l'a porté au pouvoir et les transformations qu'il a imposées à la Libye. Il pense à son règne, marqué à la fois par des ambitions modernisatrices et une répression brutale contre ses opposants. Convaincu d'avoir été un dirigeant juste, il reste également hanté par une douleur personnelle : il n'a jamais connu l'identité de son père, un vide qui a marqué toute son existence.

Alors que les tirs se rapprochent, le colonel Trid arrive avec des nouvelles. Il annonce que Moutassim, l'un des fils de Kadhafi, est en route pour l'évacuer. Cette perspective redonne un peu d'espoir au groupe. Peu de temps après, un convoi de voitures arrive à l'école. Kadhafi et ses hommes montent dans les véhicules et quittent les lieux. Pendant le trajet, il observe les décombres de Syrte, sa ville natale, méconnaissable et transformée en champ de ruines. Ce spectacle désolant renforce son sentiment de trahison envers son peuple.

Cependant, leur évasion tourne court lorsqu'une embuscade tendue par les miliciens interrompt le convoi. Sous un feu nourri, les occupants des véhicules doivent s'éparpiller et chercher refuge. Le général Abou Bakr, gravement blessé, ne peut poursuivre.

Moutassim, dans un ultime effort pour protéger son père, conduit Kadhafi à une maison en ruines avant de partir avec quelques soldats pour repérer une issue. Mais il ne reviendra jamais : il est capturé par les rebelles.

Kadhafi se retrouve seul, livré à lui-même. Il tente de fuir à travers un champ et finit par se cacher dans une canalisation. Armé, il attend son destin, mais les miliciens ne tardent pas à le découvrir. Lorsqu'ils réalisent l'identité de leur prisonnier, leur rage explose. L'ancien « frère guide » est torturé, humilié et lynché dans une scène de violence extrême. Ses dernières minutes sont marquées par une cruauté qui symbolise le rejet absolu de son règne.

La chute de Kadhafi illustre la fragilité du pouvoir et la violence des bouleversements historiques. Après avoir régné avec une autorité incontestée pendant des décennies, il trouve une fin tragique et solitaire, abandonné par ceux qui le vénéraient autrefois.

Son histoire reste un témoignage poignant des excès d'une dictature et des conséquences irrévocables de la révolte d'un peuple.

II.1.7. *L'olympes des infortunes*

L'Olympe des infortunes de Yasmina Khadra, publié en 2010, transporte le lecteur dans un monde parallèle peuplé de personnages marginaux, tels que des sans-abri et des exclus, qui forment une communauté unique. Ce roman, souvent considéré comme un conte philosophique, aborde des thèmes puissants comme la souffrance humaine, la recherche de sens et la critique sociale, tout en proposant une réflexion sur la condition humaine dans un contexte de turbulences.

Sur un terrain vague, à l'écart de la ville et de ses contraintes, vivaient Ach et Junior, compagnons d'infortune. Installés sur la plage, ils formaient une petite famille improvisée. Ach, homme instruit et protecteur, inculquait à Junior, jeune naïf et influençable, les valeurs des Horr, ces hommes libres vivant en marge de la société. Junior admirait profondément Ach, qu'il surnommait le Musicien en raison de son talent au banjo.

La communauté du terrain vague comptait aussi Pacha, Pipo, Dib, les frères Zouj, Einstein, Ait Cétéra, Négus, Clovis, Mama et Mimosa, ainsi que Harroun et Bliss. Pacha régnait sur la jetée, un groupe que Ach jugeait peu fiable, car ils noyaient leur quotidien dans l'alcool et la débauche. Harroun, quant à lui, passait son temps à essayer d'extraire un tronc d'arbre du sable, tandis que Bliss vivait en solitaire avec ses chiens, évitant autant que possible tout contact avec les autres.

Un jour, Harroun tomba gravement malade. Bliss, inquiet, demanda de l'aide à Ach, qui se rendit immédiatement à son chevet. Voyant la gravité de la situation, ils firent appel à Einstein, expert en remèdes douteux. Malgré les soins apportés, Harroun succomba à sa maladie, plongeant Ach dans une profonde tristesse.

Peu après, un inconnu fit son apparition : un homme grand, vêtu d'une soutane blanche flottante, qui s'introduisit dans une discussion animée entre les membres de la jetée. Il se présenta comme Ben Adam, l'homme éternel, prétendant avoir traversé toutes les époques. Il affirma les connaître tous et révéla des bribes de leur passé, éveillant méfiance et curiosité. Pacha l'interrompit brutalement, refusant de l'entendre davantage. Ben Adam déclara qu'il était venu les sauver d'eux-mêmes, mais personne ne le prit au sérieux, sauf Junior, qui fut immédiatement captivé par son discours.

Junior, fasciné, se mit à espionner Ben Adam, puis à marcher à ses côtés. L'homme éternel lui parlait d'un monde meilleur, loin des déchets et de la misère. De retour auprès d'Ach, Junior lui raconta ses échanges avec Ben Adam. Inquiet de l'influence grandissante de cet étranger sur Junior, Ach se résolut à agir. Il alla voir Pacha et sa bande et les convainquit d'évincer Ben Adam, craignant qu'il ne bouleverse l'équilibre fragile de leur communauté.

Un matin, Ben Adam frappa à la porte d'Ach, demandant à voir Junior avant son départ forcé. Ach refusa, mais Ben Adam lui lança des paroles qui le hantèrent : il lui reprocha d'avoir gâché sa propre vie et de vouloir priver Junior d'une chance d'avenir. Ces mots résonnèrent en lui, et il prit une décision radicale : il encouragea Junior à tenter sa chance en ville, malgré tout ce qu'il lui avait appris sur les dangers du monde extérieur.

Junior, d'abord bouleversé, finit par accepter. Il quitta la décharge sous le regard inquiet de ses compagnons, notamment Bliss, qui désapprouvait cette décision. Les années passèrent sans nouvelles. Tous espéraient que Junior ait trouvé une meilleure vie, mais le doute persistait.

Un soir, une silhouette apparut au loin. C'était Junior. Amaigri, méconnaissable, il retrouva Ach et se jeta dans ses bras en larmes. Il raconta son terrible destin : arrêté comme sans-abri, il avait été emprisonné et contraint à un travail exténuant. Les autres, stupéfaits, comprirent alors ce qu'il avait enduré. Junior était marqué physiquement et psychologiquement : il avait perdu ses dents, son visage portait des cicatrices, et pire encore, il n'avait plus qu'une main, amputée après un accident en prison.

Ach, rongé par le remords, se sentit responsable du malheur de Junior. La communauté, en colère, lui en voulut profondément. Il n'avait pas envoyé Junior vers un avenir meilleur, mais vers un enfer.

Le lendemain, accablé par la culpabilité, Ach quitta le terrain vague pour rejoindre la ville, à son tour en quête de rédemption.

Chapitre III :
**Incipit et excipit : seuils de
la rupture**

L'incipit et l'excipit constituent deux pôles fondamentaux de toute œuvre romanesque. Le premier introduit le lecteur dans l'univers fictionnel, établit les cadres narratifs et sémantiques et amorce le déploiement du récit, tandis que le second marque la clôture du texte en lui conférant une portée interprétative décisive. Ces deux moments structurants ne se limitent pas à des fonctions introductives et conclusives ; ils participent pleinement à l'élaboration du sens et orientent la réception du texte.

Dans la tradition littéraire classique, l'incipit suit des conventions relativement établies : il situe l'action, présente les personnages et pose les bases du contrat de lecture. De même, l'excipit tend à offrir une résolution narrative qui inscrit l'histoire dans une logique de clôture. Or, certains auteurs, en quête d'un renouvellement esthétique et narratif, détournent ces conventions en instaurant des formes d'instabilité, de rupture et d'indétermination qui interrogent la structure du récit lui-même.

L'écriture de Yasmina Khadra s'inscrit précisément dans cette démarche de déconstruction, où l'incipit et l'excipit ne remplissent plus simplement une fonction informative et conclusive, mais participent à une dynamique de rupture qui affecte aussi bien l'agencement narratif que la réception du texte.

L'analyse des incipits dans l'œuvre de Khadra révèle ainsi une tendance à brouiller les repères spatio-temporels, à instaurer une tension immédiate ou à immerger le lecteur dans une narration qui échappe aux attentes classiques. De même, les excipit, loin d'offrir une résolution linéaire ou une clôture apaisée, se caractérisent souvent par une ouverture problématique, une fragmentation du sens ou une radicalisation du destin des personnages. Ces procédés confèrent à l'ensemble du récit une tonalité de dislocation, où la rupture devient une composante essentielle de l'architecture textuelle.

Ce chapitre se propose ainsi d'examiner la manière dont l'incipit et l'excipit, loin d'être de simples cadres narratifs, participent activement à l'écriture de la rupture dans les romans de Yasmina Khadra. À travers l'étude de plusieurs œuvres significatives, nous verrons comment ces seuils du texte instaurent une dynamique d'instabilité et comment ils s'inscrivent dans une stratégie plus large de déconstruction des formes narratives conventionnelles.

III.1. Ouverture et clôture du récit : des frontières transgressées

III.1.1. Fonctions de l'incipit : instaurer la rupture

Une fois achevée, l'œuvre littéraire est destinée à un lecteur qui l'aborde en premier lieu à travers les éléments paratextuels. Ces derniers, qu'ils soient mis en place par l'auteur (titre, préface, dédicace) ou par l'éditeur (quatrième de couverture, collection, mise en page), jouent un rôle essentiel dans l'orientation de la lecture. Ils façonnent les premières attentes du lecteur, lui suggèrent une interprétation et l'invitent à entrer dans l'univers fictionnel.

Cependant, le paratexte ne constitue pas l'unique point d'entrée dans le texte. Un autre élément fondamental intervient dans la réception de l'œuvre : l'incipit. Ce dernier marque le seuil du récit et joue un rôle décisif dans la dynamique de lecture. Il assure une double fonction : informative et incitative.

D'une part, il introduit les premiers éléments narratifs (cadre spatio-temporel, personnages, tonalité) qui permettent au lecteur de s'immerger dans l'histoire. D'autre part, il instaure un pacte de lecture, engageant implicitement le lecteur à poursuivre son exploration du texte. Comme le souligne Vincent Jouve :

« Le texte romanesque programme en grande partie sa réception. Tout roman, d'une certaine manière, propose à la fois une histoire et son mode d'emploi. Une série de signaux indique selon quelles conventions le livre demande à être lu. L'ensemble de ces indications constitue ce qu'on appelle le « pacte » ou le « contrat de lecture ». Il se noue à deux emplacements privilégiés : le paratexte et l'incipit ». (Jouve, 2010 : 11)

L'incipit est un véritable espace de négociation entre l'auteur et son lecteur, où se définissent les règles du jeu narratif et les attentes interprétatives. L'incipit constitue le seuil du roman, une matière d'entrée dans le monde de l'œuvre et celui de l'écriture, mais pas seulement car c'est à ce niveau que se joue la réception et l'interprétation du roman, l'incipit représente ainsi le sas de l'œuvre.

Effectivement, l'incipit ne se limite pas à une simple entrée en matière ; il constitue un véritable dispositif stratégique qui oriente la lecture et conditionne la réception du texte. Comme le souligne Pierre-Marc de Biasi : « *L'incipit est cet espace liminaire mais déjà textuel, où la stratégie paratextuelle se change en tactique de contact direct avec le lecteur.* » (De Lungo, 2003 : 27) Autrement dit, il marque un passage essentiel entre les éléments extérieurs au texte et le récit lui-même, instaurant d'emblée un dialogue avec le lecteur et fixant les premières clés d'interprétation.

Dès lors, l'incipit joue un rôle déterminant non seulement dans l'établissement du contact avec le lecteur, mais aussi dans la mise en place de la structure narrative et de son interprétation. Il conditionne la compréhension de l'ensemble du récit en fixant ses premiers repères.

Comme l'affirme Charles Givel :

« (...) tout roman ne comprend que le développement de son commencement », soulignant ainsi le poids du début dans la dynamique du récit. Jacques Dubois renchérit en précisant que « c'est dans le début qu'un roman est contraint d'établir le lieu de son énonciation et le protocole de sa lecture » (Loucif, 2010 :23).

Ces propos témoignent de l'importance de l'incipit dans la construction du sens et l'orientation du lecteur.

De ce fait, l'incipit ne se limite pas à une simple entrée en matière ; il engage un véritable travail de mise en place du récit et de son interprétation. C'est à l'auteur qu'incombe la tâche de façonner cette ouverture, en choisissant soit de guider le lecteur vers une compréhension claire, soit au contraire d'entretenir une certaine opacité.

Dès les premières lignes, il fixe les repères essentiels qui orienteront la lecture.
Comme le souligne cette analyse :

« (...) L'incipit doit justifier sa prise de parole, légitimer le texte en donnant des indications sur son genre et son appartenance esthétique, faciliter sa réception en créant un pacte de lecture, trouver un ancrage référentiel par rapport au réel ; orienté vers le texte, l'incipit doit créer un horizon d'attente en donnant à voir sans montrer, informer sans trahir l'histoire racontée ». Cette définition met en évidence l'ambivalence de l'incipit, qui oscille entre dévoilement et rétention d'information, influençant ainsi la réception et l'interprétation de l'œuvre. » (Loucif, 2012 :26)

En ce sens, l'incipit ne se limite pas à une simple ouverture du récit ; il structure également la réception du texte en fournissant des repères essentiels au lecteur.

Nous pouvons affirmer ainsi que les premières lignes du roman jouent un rôle fondamental en posant les bases de l'histoire, en définissant son genre, en esquisant les personnages, en installant le cadre spatio-temporel et en imposant un ton ainsi qu'un style narratif.

Ces éléments fonctionnent comme des repères indispensables qui permettent au lecteur de s'immerger dans l'univers du récit, de saisir ses enjeux et de s'adapter à sa dynamique narrative. L'incipit se présente ainsi comme un véritable guide, ouvrant la voie à l'aventure romanesque et préparant le lecteur à la suite du texte.

Pour délimiter l'incipit, et c'est ici que réside toute la difficulté, Del Lungo propose de chercher des indices de rupture ou de fracture, qui peuvent être de natures diverses, tant formelles que thématiques, et qui auront pour effet d'isoler cette première unité du texte.

En effet, un incipit ne se limite pas nécessairement au premier mot ou à la première phrase, il peut englober le premier paragraphe, voire le premier chapitre.

Afin de mieux cerner ces ruptures, Del Lungo dresse une liste de critères qui marquent cette fracture initiale et qui permettent de définir plus précisément les contours de l'incipit :

« - la présence d'indications de l'auteur, de type graphique, comme par exemple la fin d'un chapitre ou d'un paragraphe, l'insertion d'un espace blanc délimitant la première unité, etc ;

- *La présence, dans la narration, d'effets de clôture ou de passage à un autre type de discours ;*
- *Le passage d'une narration à une description, et vice versa ;*
- *Le passage du plan narratif au plan discursif et vice versa ;*
- *Un changement de voix ou de niveau narratif (en particulier dans le cas de « récit dans le récit ») ;*
- *Un changement de focalisation ;*
- *La fin d'un dialogue ou d'un monologue (ou bien le passage à un dialogue ou à un monologue) ;*
- *Un changement de temporalité du récit (ellipses, anachronies, etc) ou de la spatialité ». (Del Lungo, 2003 :52)*

Les premières lignes du texte désignent l'incipit, un moment crucial qui conditionne le texte en un objet porteur de sens, destiné à un lecteur. En ce sens, l'incipit joue un rôle fondamental dans la manière dont le texte est perçu et interprété. Sa fonction est capitale dans le processus de réception et de lecture, car il crée une première connexion avec le lecteur, en lui fournissant les clés nécessaires pour appréhender l'œuvre dans son ensemble.

Pour Vincent Jouve, l'incipit remplit trois fonctions : il informe, intéresse et propose un pacte de lecture, nous les résumons comme suit :

L'incipit doit remplir une fonction informative essentielle. Le début du roman, en présentant l'intrigue, offre au lecteur des informations cruciales sur les personnages principaux, le lieu et l'époque de l'action. Dès les premières lignes, le lecteur est mis en condition : il sait quel type d'histoire il s'apprête à découvrir. Cette mise en place permet au lecteur d'adopter la position de lecture appropriée, en fonction du genre et du ton du récit, et de se préparer à vivre l'expérience narrative.

L'incipit doit non seulement informer, mais aussi intéresser. Il a pour fonction de susciter la curiosité du lecteur, de l'attirer dans l'univers du récit dès les premières lignes. Le texte doit établir une atmosphère intrigante, éveiller des questions, et dès les premiers instants, laisser présager un conflit central tout en annonçant les

thématiques à venir. Ainsi, l'incipit devient un levier narratif qui capte l'attention du lecteur et l'incite à poursuivre sa lecture pour découvrir comment ces éléments seront développés.

L'incipit doit répondre à un ensemble de question qui est : qui ? Quoi ? Quand ? Afin d'aider le lecteur à l'identifier.

En somme, l'incipit c'est par quoi un texte, s'ouvre, c'est l'accès au texte ; sa présence est prise en charge par l'auteur qui détermine son rôle et son impact sur le lecteur, en choisissant de proposer un contrat de lecture : « (...) *l'incipit suggère au lecteur comment il doit lire et donc, l'informe sur le type de texte auquel il a affaire. En principe, une série de signaux indiquent, dès les premières lignes, la nature du livre* » (Jouve,2010 :21). Une fois ces éléments mis aux services du lecteur, le contrat se noue et le mécanisme de lecture se déclenche, si ces éléments font défauts le contrat est rompu.

Mais revenons un peu sur cette notion de contrat de lecture, qui nous semble assez pertinente dans l'univers littéraire et sur sa portée. *Le contrat de lecture* désigne l'accord tacite qui se forme entre l'auteur et le lecteur dès les premières lignes d'un texte. Ce pacte repose sur des conventions partagées : le genre littéraire, le ton, les attentes structurelles et stylistiques.

L'incipit, en particulier, joue un rôle clé dans l'instauration de ce contrat en orientant immédiatement le lecteur sur les éléments essentiels de l'histoire. Il définit la nature du récit, en indiquant des repères comme le cadre spatio-temporel, les personnages, et les enjeux narratifs. Par cette première impression, l'auteur guide le lecteur dans sa réception du texte.

Ce contrat de lecture est dynamique : au fur et à mesure du texte, l'auteur peut ajuster, voire rompre, les attentes initialement établies. Cette évolution oblige le lecteur à revoir sa manière d'interpréter l'histoire et à adapter son approche de la lecture. Le lecteur, en retour, n'est pas passif. Il est activement impliqué dans le

processus d'interprétation, décryptant les indices laissés par l'auteur et ajustant ses attentes à mesure que l'intrigue se déroule.

Le contrat de lecture repose donc sur une interaction constante entre l'auteur et le lecteur, dans laquelle chaque partie influence l'autre. Une rupture dans ce contrat peut même devenir une composante essentielle de la narration, redéfinissant ainsi les attentes et l'engagement du lecteur vis-à-vis du texte.

L'incipit, tout en remplissant diverses fonctions, se manifeste également sous différentes formes. On peut ainsi distinguer quatre types principaux d'incipit : l'incipit statique, l'incipit progressif, l'incipit dynamique et l'incipit suspensif. Chacune de ces formes joue un rôle spécifique dans l'introduction de l'histoire, orientant la réception du texte et préparant le lecteur aux développements à venir.

- L'incipit statique : à une fonction informative, il s'agit d'une description d'un lieu, d'un personnage, il pose avec précision le décor et le cadre dans lesquels va se dérouler l'histoire. Une assise qui permet au lecteur d'imaginer avec précision le contexte dans lequel il pénètre. Mais le rythme ne doit pas être lent afin de ne pas ennuyer le lecteur.
- L'incipit dynamique ou dit *in medias res* (au milieu des choses): le lecteur est projeté directement dans l'histoire qui a déjà commencée, sans aucun repère ni explication sur la situation, le lieu, le personnage, ni sur le moment de l'action. L'incipit dynamique donne un rythme au texte et attire l'attention du lecteur au risque même de le dérouter.
- L'incipit progressif : les informations sont fournies petit à petit au lecteur, pour lui permettre de rentrer dans l'action, mais cette forme d'incipit ne répond pas à toutes les questions que peut se poser un lecteur.
- L'incipit suspensif : c'est un incipit qui donne peu d'informations, il cherche à dérouter le lecteur, en le poussant à aller plus loin dans le processus de lecture, mais il ne doit pas être incompréhensible afin de maintenir la lecture.

III.1.2. Fonctions de l'excipit : une fin en suspens ou en éclatement

La fin d'une œuvre, ou son *excipit*, représente la conclusion d'un processus de lecture qui a débuté dès les premières lignes et qui s'achève au dernier mot du texte. L'excipit ne se contente pas de clore l'histoire, il marque également l'aboutissement d'un parcours initié par l'incipit, guidant le lecteur jusqu'au terme de l'intrigue et à la résolution des tensions narratives.

L'excipit prépare l'achèvement du processus narratif, il marque tout simplement sa fin. Une fin qui mène vers le dénouement :

« (...) l'excipit est pour le lecteur un dénouement, un résultat, où tous les axes de la signification se joignent et forment un seule et unique point ressenti par le lecteur comme une délivrance où tout le texte lu cède et n'oppose aucune résistance » (Loucif, 2010 :47)

Quant à Armine Kotin-Mortimer, elle évoque la clôture comme le moment où la lecture touche à sa fin. Selon elle, la clôture peut être définie comme suit :

« La conception de la clôture narrative dépend souvent d'un sentiment satisfaisant que toutes les données du récit ont abouti à leur fin plus en moins nécessaire, que les problèmes posés par la narration sont résolus, qu'aucun bout de fil narratif ne restent flottant, que les signes composant l'univers narratif sont épuisés, en somme, que ce qui a été ouvert est clos » (Loucif, 2010 :61)

Ainsi, l'excipit désigne la conclusion d'une œuvre, qui doit apporter un résultat tangible, résoudre l'intrigue et répondre aux interrogations soulevées par le lecteur tout au long du récit. C'est cette fonction précise qui le caractérise : *« (...) la fonction la plus évidente de l'excipit consiste à préparer la fin d'une histoire et à créer le sentiment de fin. » (Loucif, 2010 :54).*

En effet, ce qui est exprimé suggère que l'excipit guide le lecteur vers l'accomplissement de la tâche de construction du sens, tout en respectant le contrat de lecture établi au début de l'œuvre, sans créer d'obstacles. Comme le souligne Milan Kundera :

« Il y'a des limites anthropologiques qu'il ne faut pas dépasser, les limites de la mémoire, par exemple. A la fin de votre lecture, vous devez être encore en mesure de vous rappeler le commencement. Autrement le roman devient informe, sa clarté s'embrume » (Biasi, 1990, 149).

En ce qui concerne la manière de conclure un récit ou les signes de clôture, plusieurs exemples peuvent être évoqués. Nous nous appuyerons sur ceux proposés par Armine Kotin-Mortimer, qui leur a attribué des termes particulièrement évocateurs :

La « fin-fils », où l'excipit n'est pas une fin définitive, au contraire il tend vers une probable continuité, par exemple, un mariage, la naissance d'un enfant.

La « solution-par-l'art », c'est un excipit, où le narrateur ne cesse de se poser des questions sur sa vie, son existence.

Le « tag line », appelé également clôture épigrammatique, où c'est une seule phrase à la fin du texte.

L'excipit « arrivée au présent » est un paragraphe qui contient presque exclusivement des verbes au passé composé, mais qui sont immédiatement suivis par des verbes au présent, un glissement temporel qui entrave le processus de la fin, car le passé ne peut en aucun cas dépasser le futur..

La « fin-commencement », où le texte se termine par un futur qui annoncerait, un nouveau commencement.

Guy Larroux vient enrichir cette liste en ajoutant d'autres signes de clôture, qu'il désigne sous le terme de "démarcateurs" :

Parmi ces démarcateurs, on trouve la « fin-sentence », un excipit dans lequel l'écrivain transmet un message destiné à la génération future.

Il évoque également, bien qu'il ne lui attribue pas de nom précis, un type d'excipit où la voix et la personne subissent des transformations, lorsque l'identité

d'un narrateur ou d'un personnage se voit remplacée par celle d'un autre, créant ainsi une rupture dans l'homogénéité du récit.

L'objectif de cette esquisse n'était pas de définir précisément les limites textuelles des débuts et des fins romanesques, car les études consacrées à ces éléments sont encore rares. L'incipit et l'excipit, ces zones à la fois franches et floues, ne possèdent pas de contours clairement établis. Cependant, leur analyse, en tant qu'éléments clés du récit, pourrait constituer un apport complémentaire et précieux dans une approche plus approfondie de la structure narrative.

En effet, c'est dans cette dynamique de complémentarité que nous avons choisi de nous intéresser à ces frontières qui encadrent le récit, le soutiennent et en garantissent la réception.

L'incipit et l'excipit, loin d'être des éléments accessoires, jouent un rôle fondamental dans la manière dont le lecteur aborde, interprète et clôture son expérience de lecture.

Ces zones liminales, situées au début et à la fin de l'œuvre, sont à la fois des points d'entrée et de sortie, où se négocient les attentes du lecteur, les codes du genre, et la promesse narrative. En ce sens, elles n'agissent pas simplement comme des éléments de structure, mais aussi comme des médiateurs entre le texte et son public. Par leur capacité à orienter la lecture et à marquer un temps d'arrêt, elles participent pleinement à la construction du sens, en dirigeant le lecteur à travers les méandres du récit.

Ainsi, leur étude permet de mieux comprendre non seulement le fonctionnement interne de l'œuvre, mais aussi la manière dont elle dialogue avec son audience

Dans l'étude qui suit, nous proposons de nous intéresser aux débuts et fins du récit, sans pour autant les inscrire pleinement dans le cadre théorique précédemment exposé.

En effet, notre projet de recherche privilégie une approche sémantique plutôt que strictement conventionnelle, ce qui nous amène à explorer ces éléments narratifs à travers leurs fonctions de sens et leur impact sur la construction du récit, plutôt que de nous limiter à une analyse des structures formelles ou des attentes traditionnelles liées aux débuts et fins d'une œuvre.

Dans cette étude, nous cherchons à montrer comment l'incipit et l'excipit, loin d'être de simples points de départ et de fin, jouent un rôle central dans l'écriture de la rupture. Nous analyserons comment ces deux moments clés du récit contribuent à déstabiliser la structure narrative, introduisant une discontinuité dans le temps, l'espace ou la cohérence de l'histoire.

III.2. Incipit chez Khadra : un premier pas dans la rupture

Informar, intéresser et nouer le contrat de lecture sont les fonctions essentielles de l'incipit. C'est à partir de cette dynamique que nous proposons d'examiner les incipits dans l'œuvre de Yasmina Khadra, en analysant dans quelle mesure ils respectent ou subvertissent les attentes du lecteur, et comment ils participent à la construction de l'univers narratif.

III.2.1. *Cousine K* : un incipit déroutant

Le début du roman *Cousine K* de Yasmina Khadra se distingue par son caractère peu conventionnel, car il ne remplit que faiblement les fonctions classiques de l'incipit. En effet, il s'agit d'un incipit in medias res qui projette immédiatement le lecteur au cœur de l'intrigue, sans la mise en place habituelle des éléments contextuels, tels que la présentation des personnages, du lieu ou du temps.

Cette entrée brusque dans l'histoire, sans les repères habituels, déstabilise le lecteur et crée une sorte de rupture avec les attentes traditionnelles d'un incipit. En omettant ces informations initiales, Khadra choisit délibérément de concentrer l'attention sur l'action et la tension qui marquent le début du récit, invitant le lecteur à reconstruire progressivement les éléments de contexte à mesure que l'intrigue se développe.

Cette approche, qui s'éloigne des conventions traditionnelles, participe à l'écriture de la rupture en perturbant la dynamique d'introduction habituellement linéaire et prévisible

Dès les premières lignes, le roman s'ouvre sur une phrase déclarative qui, plonge le lecteur dans une configuration d'incertitude : « Il est des êtres à qui rien ne réussit ». Cette phrase, à la fois simple et inexplicite, laisse le lecteur dans l'obscurité, l'invitant à s'interroger sur sa signification et son implication pour l'intrigue à venir. En étant placée en ouverture, elle semble déstabiliser les attentes classiques de l'incipit, qui ont tendance à poser des repères clairs pour le lecteur.

Au contraire, cette phrase, presque « orpheline » de contexte, se présente comme un présage, une sorte de prémisse qui met immédiatement en place un climat de doute et de fatalité. Elle s'érige comme un point de départ perturbateur, annonçant une exploration du destin, des échecs et des luttes intérieures.

Dès ce premier énoncé, Khadra engage le lecteur dans un parcours où la compréhension du texte ne sera pas immédiate, mais nécessitera une réflexion continue et un décryptage progressif, donnant ainsi le ton pour le reste de l'œuvre.

Le paragraphe suivant continue de déstabiliser le lecteur en offrant une définition paradoxale du narrateur. Il se décrit comme un être maladroit, cherchant à faire le bien mais échouant souvent, à la fois bienveillant et nocif. Cette image, comparant ces personnages aux murènes, souligne l'ambivalence de leurs actions : ils tentent de donner sans y parvenir pleinement, mêlant sincérité et douleur.

Cette réflexion sur soi-même, dénuée d'artifice, crée une rupture avec les attentes traditionnelles de l'incipit, en introduisant un personnage complexe et incomplet. Le lecteur est ainsi immédiatement confronté à une réalité floue et contradictoire :

« Malhabiles, la main qu'ils tendent à leur prochain l'éborgne. Ils s'en désolent, mais refusent de ranger leurs poings dans leurs poches. Ils se veulent utiles, s'appliquent à aimer les gens en vrac, sans critères et sans contrepartie, quelquefois avec sincérité surfaite que rien ne justifie, sinon le besoin morbide de se croire capable de donner malgré son statut de démuné. Si leur bon vouloir est terni par leurs maladresses, leur intention n'en semble point affectée. Ils s'obstineront à faire mal le bien qu'ils nourrissent pour les autres, pareils aux murènes- le baiser indissociable de la morsure ». (Khadra, 2003 :9)

Dès les premières lignes, le lecteur est confronté à un discours prononcé par un narrateur à la première personne, mais dont l'identité reste floue. Le seul personnage identifiable et mentionné par le protagoniste est celui de « *Cousine K* », une initiale qui pourrait correspondre à de nombreux prénoms et dont l'identité n'est jamais précisée par le narrateur.

Le cadre spatio-temporel demeure flou, aucune information ni indice n'est fourni pour situer le temps et le lieu de l'action. Ce manque de repères perturbe immédiatement la situation d'énonciation, créant ainsi une rupture qui place le lecteur dans une position d'inconfort. En l'absence de ces éléments essentiels, le lecteur est contraint de se confronter à un espace et un temps indéfinis, ce qui nourrit le sentiment de confusion et de perplexité dès les premières lignes du roman

Le début du roman plonge le lecteur dans l'intimité du protagoniste, en lui offrant un accès direct à ses pensées les plus profondes. Il partage non seulement ses doutes et ses questionnements, mais aussi un monologue intérieur qui semble l'assaillir, le rendant vulnérable.

Ce flot de questions, qui semble le tourmenter, installe une ambiance de souffrance et de confusion : « *Et puis pourquoi pardonner ? Que lui reprochais-je au juste à cousine K ? C'est quoi déjà, la vérité ? Qui était-elle ? Un ange, un démon, les deux à la fois ?* » (Khadra, 2003 :11). Ces interrogations, sans réponses immédiates, placent le lecteur dans une position où il devient témoin des tourments intérieurs du narrateur, et l'invitent à partager ses incertitudes.

Cet incipit est également marqué par l'utilisation d'un lexique psychologique qui reflète les sentiments et les émotions du narrateur. À travers des termes choisis avec soin, l'incipit de *Cousine K* traduit un mal-être profond, un sentiment de désespoir et d'instabilité, une inquiétude omniprésente, mais aussi un certain défaitisme et même une violence latente.

Les mots comme *malhabiles, maladresse, éborgne, démuni, morbide, lâcheté, échec, combat, démon, morsure, détestable, tort, vaincu, cruauté...* créent un univers de contradictions et d'ambiguïtés. À eux seuls, ces termes inscrivent l'incipit dans un climat de trouble, déstabilisant ainsi le lecteur, qui est plongé dans une dynamique de doute et d'incertitude dès les premières lignes.

Le processus de déstabilisation ne s'arrête pas là, il se poursuit avec les derniers paragraphes de cet incipit, lorsque le narrateur déclare :

« (...) c'est à moi de voir, à moi de décider. De la même façon que je suis libre d'oublier cette histoire, je suis libre de la raconter comme bon me semble. C'est mon histoire. Je lui donne la morale que je veux. Je peux l'en dispenser aussi. Personnellement, je ne crois pas aux moralités. Aucune émulation ne peut avancer sans leur marcher dessus. C'est mon avis ; il vaut ce qu'il vaut, et je l'assume en entier. Comme j'assume l'histoire qui va suivre. Elle vaut ce qu'elle vaut, elle aussi ; le reste, ce que l'on va en penser ou en faire est bien le cadet de mes soucis. » (khadra, 2003 :11)

Ce passage illustre l'affirmation du narrateur, qui revendique une totale liberté sur son récit et sa propre perception de la vérité. En insistant sur son pouvoir de donner ou de refuser une morale à son histoire, il met en avant une approche subjective et personnelle du récit. Il rejette toute forme de jugement extérieur, refusant les contraintes de la moralité ou des attentes des lecteurs.

Cette déclaration marque une rupture avec les conventions narratives classiques, où l'auteur cherche généralement à guider son lecteur à travers des valeurs ou des significations précises. Ici, l'auteur (ou le narrateur) s'affirme comme maître de son histoire, insistant sur la relativité de la vérité et l'indépendance de son récit face aux critiques ou interprétations externes.

Le narrateur s'approprié l'histoire qu'il va raconter en ignorant complètement les conséquences de ses paroles sur le lecteur. Des paroles qui viennent troubler ses attentes, car toute la crédibilité et la fiabilité de la narration est remise en question.

L'incipit de *Cousine K* se distingue par sa capacité à dérouter le lecteur. En effet, l'absence presque totale d'informations spatio-temporelles ou contextuelles brouille les repères habituels.

Ce choix narratif ne se contente pas de surprendre : il biaise volontairement le processus de lecture, invitant le lecteur à s'interroger dès les premières lignes sur la nature du récit et les intentions du narrateur. Cette approche reflète une rupture avec les conventions classiques, où l'incipit a pour fonction de poser les bases de l'histoire et d'orienter la lecture.

III.2.2. *L'Attentat* : une ouverture en tension

Dès les premières phrases, ce qui frappe, c'est ce début *in medias res* qui immerge directement le lecteur dans une histoire déjà en cours. Aucune indication temporelle ou spatiale n'est donnée, laissant le lieu et le moment de l'action dans une zone d'incertitude.

Le protagoniste demeure tout aussi énigmatique : ni son identité ni son passé ne sont dévoilés. Ce n'est pas à ses pensées que le lecteur accède, mais à ses perceptions, à ce qu'il voit et ressent.

Cette immersion brutale est accentuée par la première phrase, qui semble refléter un oubli ou une amnésie momentanée de la part du narrateur, brouillant encore davantage les repères : « (...) *je ne me souviens pas d'avoir entendu de déflagration. Un sifflement peut-être, comme le crissement d'un tissu que l'on déchire, mais je n'en suis pas sûr* » (*khadra*, 2005 :7)

L'incipit de *L'Attentat* instaure une atmosphère angoissante, où le temps semble figé sous l'effet de la violence décrite. Cette suspension temporelle est

renforcée par la minutie de la description offerte par le narrateur, qui étire chaque détail pour immerger le lecteur dans une scène où le choc et l'incompréhension dominent.

Le texte s'attarde sur cet arrêt prolongé, amplifiant l'effet d'étouffement et de tension, tout en créant un contraste saisissant entre l'immobilité apparente et la brutalité de l'événement :

« En une fraction de seconde, le ciel s'est effondré, et la rue, un moment engrossé de ferveur, s'est retrouvée sans dessus dessous. Le corps d'un homme, ou bien d'un gamin, a traversé mon vertige tel un flash obscur. Qu'est ce que c'est ?... Une crue de poussière et de feu vient de me happer, me catapultant à travers mille projectiles. J'ai le vague sentiment de m'effiloche, de me dissoudre dans le souffle de l'explosion... A quelques mètres- ou bien à des années- lumières le véhicule du cheikh flambe. Des tentacules voraces l'engloutissent, répandant dans l'air une épouvantable odeur de crémation. Leur bourdonnement doit être terrifiant ; je ne le perçois pas. Une surdité foudroyante m'a ravi aux bruits de la ville. Je n'entends rien, ne ressens rien ; je ne fais que planer, planer. Je mets une éternité à planer avant de retomber par terre, groggy, démaillé, mais curieusement lucide. Les yeux plus grands que l'horreur qui vient de s'abattre sur la rue. A l'instant où j'atteins le sol, tout se fige ; les torches par-dessus la voiture disloquée, les projectiles, la fumée, le chaos, les odeurs, le temps..... » (khadra, 2005:8)

Dans cet extrait, la scène s'inscrit dans une temporalité éclatée, où chaque détail est magnifié pour traduire le vertige et le chaos engendrés par l'explosion. La violence est décrite à travers une série de perceptions fragmentées : des flashes visuels, des sensations de dissolution et des odeurs suffocantes.

L'utilisation de métaphores dynamiques telles que "une crue de poussière et de feu" ou "des tentacules voraces" donne corps à l'explosion, transformant l'événement en une entité quasi vivante et dévastatrice.

La suspension temporelle est habilement accentuée par l'effet de "planer", qui illustre à la fois l'état d'hébétude du narrateur et la dilatation de l'instant dramatique. Ce ralentissement est renforcé par les descriptions précises et détaillées, comme si chaque seconde se décomposait en une série de micro-événements.

Enfin, la conclusion de l'extrait, où "tout se fige", marque un point d'orgue à cette suspension du temps, laissant le narrateur (et le lecteur) face à un chaos immobilisé, témoin d'une tragédie où le réel semble vaciller

Le lecteur est plongé dans un paysage cauchemardesque, où le champ lexical de la violence et de la mort confère à la scène une intensité presque suffocante.

Les termes comme « déchire », « catapultant », « dissolue », « odeur de crémation », ou encore « chaos » construisent une atmosphère apocalyptique, évoquant à la fois la brutalité immédiate de l'explosion et ses répercussions psychologiques. Ces mots ne décrivent pas seulement les événements ; ils les transforment en une expérience viscérale, où chaque détail renforce l'horreur et le désarroi.

L'abondance de termes liés au corps et à la souffrance « douleur », « sang », « chair », « agonisant », « cadavres » ancre la scène dans une matérialité crue et impitoyable, rappelant au lecteur la fragilité humaine face à une telle destruction. Ce vocabulaire, lourd de significations, contribue non seulement à peindre le chaos, mais aussi à traduire l'état d'hébétéude et de désorientation du narrateur.

L'effet de déstabilisation dans cet incipit repose sur une combinaison d'éléments tragiques et violents, qui deviennent les moteurs narratifs dès les premières lignes. Cette violence, décrite avec une précision saisissante, plonge le lecteur dans un chaos palpable où le temps et l'espace perdent leur cohérence.

Par ailleurs, le flou qui entoure l'identité du personnage/narrateur accentue cette déstabilisation. L'absence d'informations claires sur son identité, son passé ou son rôle dans l'histoire oblige le lecteur à naviguer dans une zone d'incertitude. Ce choix narratif amplifie l'effet de confusion, tout en créant une connexion émotionnelle plus immédiate avec l'expérience brute du moment. Le narrateur devient alors une figure universelle, témoin et victime d'un drame, permettant au lecteur de s'immerger dans la tragédie sans filtres ni repères préétablis.

L'incipit de *l'Attentat* s'ouvre ainsi sur une scène tragique, celle d'un chaos général, vécu et subit par un personnage, narrateur anonyme. Une scène marquée par la violence, par la brutalité, par la douleur que vit le protagoniste, des sensations partagées et transmises au lecteur par le biais d'une description minutieuse, une description au ralenti afin d'amplifier la souffrance ressentie par le personnage.

Ce qui déroute le plus dans cet incipit, c'est la situation par laquelle débute l'histoire, une situation de confusion totale, suite aux manques d'indices spatiales, temporels..., mais aussi par l'absence d'éléments permettant la reconnaissance de l'identité du personnage/narrateur. Toutes ces contraintes mettent le processus de lecture en péril.

Ces carences peuvent constituer un bon moyen de nouer le contact avec le lecteur, mais avec un lecteur averti, qui considère que tous ces manquements aux codes sont un moyen d'attiser sa curiosité et le pousser à continuer la lecture pour déchiffrer les codes. Mais pour un lecteur passif, cela constitue un obstacle et un frein au processus de lecture qui peut amener à une rupture du contrat de lecture.

III.2.3. *Les Hirondelles de Kaboul* : une ouverture brutale

L'incipit des *Hirondelles de Kaboul* s'ouvre sur une expression lexicale singulière et inattendue : « au diable vauvert ». Cette formule, peu courante dans le langage contemporain, intrigue dès les premières lignes et instaure une tonalité unique. Elle annonce un récit où le choix des mots inhabituel, participe à l'élaboration d'une ambiance particulière, marquée par une forme de distanciation poétique.

Cette entrée en matière déroutante prépare le lecteur à une narration où le style joue un rôle essentiel dans la construction de l'univers. L'expression « au diable vauvert » évoque un éloignement extrême, un lieu inaccessible ou marginal, ce qui peut être interprété comme une métaphore du contexte désolé et oppressant de l'histoire à venir.

Ce choix stylistique signale également la richesse du langage de Khadra, qui utilise la puissance des mots pour provoquer réflexion et immersion dès l'incipit.

L'incipit des *Hirondelles de Kaboul* s'ouvre sur une expression lexicale singulière et inattendue : « au diable vauvert ». Cette formule, peu courante dans le langage contemporain, intrigue dès les premières lignes et instaure une tonalité unique. Elle annonce un récit où le choix des mots, parfois archaïque ou inhabituel, participe à l'élaboration d'une ambiance particulière, marquée par une forme de distanciation poétique et symbolique.

Cette entrée en matière déroutante prépare le lecteur à une narration où le style joue un rôle essentiel dans la construction de l'univers. L'expression « au diable vauvert » évoque un éloignement extrême, un lieu inaccessible ou marginal, ce qui peut être interprété comme une métaphore du contexte désolé et oppressant de l'histoire à venir. Ce choix stylistique signale également la richesse du langage de Khadra, qui utilise la puissance des mots pour provoquer réflexion et immersion dès l'incipit.

Le début du roman *Les Hirondelles de Kaboul* assume partiellement la fonction traditionnelle d'un incipit en installant un décor et en situant l'action dans un lieu emblématique : « Kaboul ». Cependant, cette ouverture va bien au-delà d'une simple contextualisation géographique.

Le narrateur livre une description chaotique et désolée de la ville, ou plutôt de ses vestiges. Cette présentation dépasse le rôle informatif attendu pour plonger immédiatement le lecteur dans une ambiance de désolation et de ruines.

À travers ce portrait sombre, Kaboul devient un personnage à part entière, incarnant à la fois les ravages de la guerre et la déshumanisation qui en découle. Ce paysage désolé reflète également l'état intérieur des personnages, annonçant un récit marqué par la souffrance, la perte et la quête de sens :

« Les terres afghanes ne sont que champs de bataille, arènes et cimetières. Les prières s'émiettent dans la furie des mitrailles, les lots hurlent chaque soir à la mort, et le vent lorsqu'il se lève, livre la plainte des mendiants au croassement des corbeaux. Tout paraît embrasé, fossilisé, foudroyé par un sortilège innommable. Le racloir de l'érosion gratte, désincruste, débourre, pave le sol nécrotique, érigeant en tout impunité les stèles de sa force tranquille. Puis, sans préavis, au pied des montagnes rageusement épilées par le souffle des fournaises, surgit Kaboul...ou bien ce qu'il en reste : une ville en état de composition avancée. » (Khadra, 2002 :7)

Ce passage d'ouverture présente Kaboul comme une terre dévastée, envahie par la violence et la mort. Le champ lexical de la guerre (« champs de bataille », « arènes », « cimetières ») instaure immédiatement une atmosphère d'horreur. Les prières qui « s'émiettent » dans la furie des mitrailles illustrent l'impuissance face à la violence.

L'image du « racloir de l'érosion » qui « gratte » le sol nécrotique reflète une destruction inexorable. Enfin, l'apparition de Kaboul, « une ville en état de composition avancée », suggère une ville brisée, en décomposition, ce qui accentue le climat de ruine et de souffrance.

Le narrateur semble être un témoin du chaos qui l'entoure et l'utilisation de l'adverbe de lieu « ici » le confirme : « *on dirait que le monde est en train de pourrir, que sa gangrène a choisi de se développer à partir d'ici.....* » (Khadra, 2002 :8). On ne connaîtra rien d'autres sur l'identité du narrateur dans cet incipit.

Cette description fait état d'un désordre total dont est victime Kaboul, elle fait état d'un lieu dévasté, détruit, tout est ruine et désolation. Cette une description d'un lieu hostile et dangereux, d'une ville qui suffoque, d'une ville qui se meurt :

« (...) une chaleur caniculaire a résorbé les hypothétiques bouffées d'air que la nuit, dans la débâcle de sa retraite, avait omis d'emporter. Depuis la fin de la matinée, pas un rapace n'a rassemblé assez de motivation pour survoler ses proies. Les bergers, qui d'habitude, poussaient leurs maigres troupeaux jusqu'au pied des collines ont disparu. A des lieux à la ronde, hormis les quelques sentinelles tapies dans leurs miradors rudimentaires, pas âme qui vive. Un silence accompagne le dérèglement à perte de vue » (Khadra, 2002:7)

Le lexique utilisé dans ce passage renforce l'atmosphère de dévastation et d'angoisse. Des termes comme « silence mortel », « champs de bataille », « cimetières » ou « arènes » évoquent la violence et la mort omniprésente. L'utilisation de mots tels que « fossilisé », « foudroyé », « nécrotique » et « fournaises » accentue l'idée d'un environnement figé dans la souffrance et la destruction. L'image de la « décomposition » et de la « gangrène » renforce le caractère irréversible du déclin de ce monde.

L'ensemble de ce lexique participe à créer une vision apocalyptique, marquée par une violence ininterrompue et une vie moribonde.

Cet incipit est effectivement surprenant, car il immerge immédiatement le lecteur dans un univers chaotique et hostile. L'absence d'informations concrètes sur le lieu, les personnages et la situation renforce la sensation de confusion et d'incertitude. Le manque d'indices crée une atmosphère oppressante, où l'environnement lui-même semble être un ennemi.

La violence et le désordre qui en émanent contribuent à une impression de perte totale, accentuée par l'angoisse palpable qui se dégage de ce monde en ruine. Ce flou et cette déstabilisation servent de prélude à un récit où la tension et la confusion seront probablement omniprésentes.

Cet incipit crée effectivement une fracture entre le texte et l'acte de lecture en ne fournissant aucune des repères traditionnels qui faciliteraient la compréhension du récit. Plutôt que d'introduire le lecteur dans un univers familier, l'incipit l'enferme dans un chaos sensoriel et émotionnel qui le déstabilise.

L'absence d'indications claires, tant sur le cadre que sur les personnages, empêche le lecteur de saisir rapidement le sens ou de s'ancrer dans une compréhension linéaire de l'histoire. Au lieu d'être un guide, ce passage devient une barrière, forçant le lecteur à s'adapter à un monde qu'il ne comprend pas immédiatement, ce qui renforce l'effet de confusion et de rupture.

III.2.4. *Les Anges meurent de nos blessures* : un début déstabilisant

L'ouverture d'un roman joue un rôle déterminant : elle pose le cadre, esquisse les personnages et engage un pacte avec le lecteur. Toutefois, dans *Les Anges meurent de nos blessures* de Yasmina Khadra, l'incipit semble déroger à ces attentes.

Dès les premières lignes, le lecteur est plongé dans un univers où l'incertitude domine : si le narrateur se présente brièvement : « Je m'appelle Turumbo » l'espace, lui, demeure incertain.

Effectivement, la phrase par laquelle commence le récit est troublante, après s'être présenté, il ajoute : « (...) et à l'aube, on viendra me chercher », une ouverture qui suggère une attente angoissante. Le suspense est immédiat, et le lecteur est d'emblée happé par l'urgence du moment.

Nous pouvons avancer que la première phrase suffit à cet incipit pour remplir une de ses trois fonctions, celle d'intéresser (pour un lecteur actif), mais qu'en est-il des deux fonctions restantes celle d'informer et de nouer le contrat de lecture ?

Cette entrée in medias res, propulse le lecteur, dans un cadre, que les premières lignes de l'incipit ne définissent pas clairement. Le narrateur semble se trouver dans un lieu, où son existence est en danger, le lecteur prend ainsi l'histoire en cours.

Le lecteur apprend que le narrateur se trouve en prison, mais sans savoir où précisément ni pourquoi il y est enfermé. Même les informations le concernant restent fragmentaires, renforçant ainsi le mystère et l'effet de trouble instauré dès l'incipit.

L'espace évoqué est celui de la prison où se trouve le narrateur, comme l'indique la phrase : « (...) dans le couloir de la mort, le sursis ne se calcule pas en nombre d'années » (Khadra, 2013:9). Ainsi, en ouvrant le récit sur cet espace, l'auteur instaure d'emblée une atmosphère d'isolement et d'oppression, renforçant la tension dramatique.

Ce qui confère à cet incipit un statut particulier, ce sont les paroles du personnage narrateur qui au lieu de traduire son angoisse à lui face à cette situation, il nous fait découvrir un autre personnage du récit, celui du chef Borselli, Ce choix narratif instaure une rupture avec l'attendu, car au lieu d'un monologue introspectif classique dans un contexte aussi dramatique, le récit s'ouvre sur une interaction et une observation extérieure :

« (...) Chef Borselli est embêté. Il ne sait pas trouver les mots qui apaisent. Toute sa rhétorique se réduit à quelques formules ordurières qu'il poctue de coups de matraque. Je vais te briser la gueule comme un miroir, plastronnait-il. Comme ça, chaque fois que tu te materas dans une glace, ça te fera sept ans de malheur... Manque de pot, il n'y a pas de glace dans ma cellule, et dans le couloir de la mort le sursis ne se calcule pas en nombre d'années » (khadra, 2013:9)

L'extrait illustre l'ironie grinçante qui contribue ainsi à troubler le lecteur, qui oscille entre amusement et malaise face à la situation dramatique du personnage. Plutôt que de souligner directement son désespoir, le narrateur détourne la violence subie en une forme de raillerie, instaurant une distance entre lui et sa condition tragique.

Dans un incipit traditionnel, le lecteur est guidé vers une compréhension progressive de l'univers du récit. Or, ici, au lieu d'être accompagné dans l'élaboration d'un sens, il se retrouve désorienté. L'absence d'informations claires et la tonalité ambivalente du narrateur le placent dans une position inconfortable, renforçant ainsi l'effet de rupture propre à cet incipit.

Les informations délivrées dans le récit ne suivent aucun ordre logique ; au contraire, une forme de désorganisation s'installe. L'absence de continuité renforce l'impression de rupture, tandis que le narrateur joue avec les nerfs du lecteur, manipulant ses émotions à travers le monologue intérieur du narrateur, qui mêle observations, souvenirs et interrogations sans transition nette, comme le montre l'extrait suivant :

« (...) Lorsque j'eus fini de manger, je me suis allongé sur mon grabat. J'ai rapproché le plafond, les murs scarifiés de dessins obscènes, les lumières du couchant qui s'amenuisaient sur les barreaux, et je n'ai pas obtenu de réponses. Quelles réponses ? Pour quelles questions ? Les débats ont été tranchés le jour où le juge m'a lu, d'une voix caverneuse, le sort qui m'est réservé. Je me souviens, les mouches avaient suspendu leur ballet dans la salle obscure tandis que l'ensemble des regards se tournait vers moi comme autant de pelletées de terre sur un macchabée. Je n'ai plus qu'à attendre que la volonté des hommes s'accomplisse. » (khadra, 2013:11)

L'absence de repères spatio-temporels clairs et la manière dont les informations sont distillées au fil des pensées du personnage empêchent le lecteur de se situer immédiatement dans l'histoire. Ainsi, cet incipit ne guide pas mais perturbe, imposant d'emblée une lecture fragmentée et troublante.

Cet incipit ne joue pas son rôle traditionnel d'introduction rassurante et explicative. Au contraire, il crée un effet de malaise et de perte de repères, loin de guider le lecteur, le narrateur l'entraîne dans une errance mentale, où même sa propre histoire lui échappe :

« Je tente de penser à quelque chose. Ma tête est un désert. Je n'ai que vingt-sept ans, et en ce mois de juin 1937, tandis que la canicule m'initie à l'enfer qui m'attend, je me sens aussi vieux qu'une ruine. J'aimerais avoir peur, trembler comme une feuille, redouter les minutes qui s'égouttent dans l'abîme, bref me prouver que je ne suis pas encore bon pour le fossoyeur – pas une zébrure d'émotion ! Mon corps est de bois, mon souffle est une diversion. De toutes mes forces, je presse ma mémoire dans l'espoir d'en faire jaillir une silhouette, un visage ou une voix qui me tiendrait compagnie. Peine perdue. Mon passé s'est rétracté, mon parcours me largue, mon histoire me renie. » (khadra, 2013 :13)

L'incipit continue à déconcerter le lecteur en brouillant ses attentes. Alors que l'heure fatidique approche et que le narrateur s'apprête à affronter son destin dans le couloir de la mort, le récit se disperse dans les méandres du passé du narrateur, évoquant des figures qui lui sont familiales – son enfance, sa famille, ses amis, ses amours – mais totalement inconnues du lecteur.

Cette intrusion du passé dans un moment aussi crucial crée un effet de rupture temporelle, comme si le personnage tentait d'échapper à l'inéluctable par une fuite dans ses souvenirs. Cette fragmentation du récit, qui oscille entre le présent de

l'exécution et le passé du narrateur, renforce l'impression de désorientation et de confusion du lecteur. L'incipit ne suit donc pas une progression linéaire vers l'événement attendu, mais s'étire, se dilue dans la mémoire du personnage, jusqu'à ce que la narration revienne brutalement à la bascule de la guillotine, marquant la fin de l'incipit et le basculement définitif du destin du narrateur :

Abbes, mes amis d'enfance Ramdane, Gomri, LeBouc... Je revois un mioche courant pieds nus sur les ronces, ma mère rabattant ses mains sur ses cuisses en signe de désespoir...Des voix dissonantes affolent le film en noir et blanc, s'entremêlent dans un vacarme, remplissent ma tête de grêle ardente...

On me pousse vers la bascule à Charlot. Je cherche à résister ; aucun muscle ne m'obéit. J'avance sur la guillotine dans une sorte de lévitation. Je ne sens pas le sol sous mes pieds. Je ne sens rien. Je crois que je suis déjà mort. Une lumière blanche et tranchante vient de me happer et de me catapulte loin, très loin dans le temps. » (Khadra, 2013 :21-22)

L'incipit du roman de Yasmina Khadra s'éloigne des conventions classiques en brouillant les repères du lecteur et en instaurant une tension narrative dès les premières lignes. Plutôt que d'informer clairement sur le cadre spatio-temporel ou sur les enjeux de l'intrigue, il place le lecteur dans une posture d'incertitude, entre fragments de souvenirs et méditations intérieures du narrateur.

Cette ouverture énigmatique, marquée par une désorganisation apparente du récit et un usage du monologue intérieur, amplifie le sentiment de fatalité qui pèse sur le protagoniste. Pourtant, le sort du narrateur demeure suspendu : ce n'est qu'à l'excipit que le lecteur découvrira son destin, prolongeant ainsi cette mécanique de l'attente et de la rupture qui caractérise l'ensemble du roman.

III.3. Excipit comme aboutissement de la rupture

Nous avons démontré précédemment la place de l'excipit dans le récit, en soulignant son rôle de clôture, apportant une résolution ou une ouverture finale. Cependant, chez Yasmina Khadra, cet élément narratif ne se contente pas de

conclure l'histoire : il la déconstruit, prolongeant ainsi la logique de rupture qui traverse son œuvre.

L'examen des différents excipit nous a permis de constater qu'ils jouent un rôle central dans le processus de rupture qui structure notre réflexion, certains d'entre eux allant jusqu'à défier la fonction même de l'excipit.

Chez Khadra, l'excipit ne sert pas de point d'aboutissement mais plutôt de déstabilisation. Il ne répond pas toujours aux attentes du lecteur et prolonge au contraire l'incertitude et la fragmentation du récit.

Dans *L'Attentat*, l'excipit boucle le récit en reprenant son ouverture, brouillant ainsi la linéarité temporelle et plongeant le lecteur dans un cycle de répétition ou d'inéluctabilité.

Au lieu d'apporter une clôture traditionnelle au récit, l'excipit de *L'Attentat* accentue la tension narrative en instaurant une circularité. Le lecteur a ainsi la sensation d'une lecture en boucle, sans parvenir à une fin véritablement définitive.

Si l'excipit déjoue ses fonctions traditionnelles, le destin du protagoniste lui semble aussi prendre une tournure inattendue. En effet, *L'Attentat* se clôt sur une fin tragique où le personnage principal est brusquement happé par un attentat. Ainsi, même le héros n'échappe pas à la logique de rupture qui traverse le récit.

Dans *Les Anges meurent de nos blessures*, l'excipit adopte un rôle atypique: au lieu de simplement clore l'histoire, il vient compléter un incipit resté en suspens. Les questionnements soulevés dès les premières pages ne trouvent pas leurs réponses au fil du récit, mais seulement dans ses dernières lignes, conférant ainsi à l'excipit une fonction essentielle de dénouement.

Alors que l'incipit présente le protagoniste à l'âge de vingt-sept ans, l'excipit le retrouve à quatre-vingt-treize ans, vivant ses derniers jours seul dans un hôpital, ce décalage temporel crée un effet de rupture :

« *Mon histoire s'achève dans cette chambre obscure que la voix d'Aït Menguellet sauve de l'enfer. Sans un ami à mon chevet, sans une femme à mes côtés – peut-être est-ce mieux ainsi. De cette façon, je suis sûr de ne rien laisser derrière moi. À quatre-vingt-treize ans, que peut-on attendre de l'orage ou de la décrue ? Je n'attends rien, ni rédemption, ni remission, ni nouvelles, ni retrouvailles. J'ai bu le calice jusqu'à la lie, subi l'offense jusqu'à l'agonie ; j'estime m'être pleinement acquitté de ce qui m'était échu. Mon souffle s'est épuisé, mes veines ne saignent plus, désormais la douleur ne me fait plus souffrir... Que l'on ne me parle pas de miracle ; qu'est-ce qu'un miracle dans une chambre d'hôpital qu'on oublie d'éclairer ? » (khadra, 2013:454)*

Le personnage est victime de cette écriture de la rupture : il est privé d'une clôture apaisée, son destin se dissout dans une chambre d'hôpital obscure, abandonné de tous, comme si même sa propre existence se délestait de lui avant l'ultime disparition.

L'excipit des *Hirondelles de Kaboul* est le reflet de toute l'histoire, marquée par une narration déconstruite et fragmentée. Cette fin ne constitue en rien une issue heureuse. Au contraire, elle s'inscrit dans la logique de la rupture qui traverse l'ensemble du récit.

Les personnages, à l'image de la structure narrative, subissent une dislocation brutale : l'un est contraint à la fuite, tandis que l'autre trouve la mort, victime d'un destin cruel et inévitable. Leur trajectoire ne suit pas un schéma linéaire d'évolution ou de rédemption, mais se brise, laissant le lecteur face à une conclusion qui ne clôt rien véritablement, sinon l'impossibilité même d'un dénouement ordonné.

De la sorte, l'excipit prolonge et accentue cette écriture de la rupture : non seulement il déconstruit l'attente d'une fin qui apporterait une forme de justice ou de consolation, mais il ancre définitivement les personnages dans une fatalité où tout espoir de reconstruction s'effondre.

Sur le plan narratif l'excipit de *Cousine K* rompt avec toute attente d'une évolution psychologique du protagoniste : loin de ressentir du remords après le meurtre de la jeune fille qu'il avait recueillie, il demeure insensible, froid, détaché. Cette absence de réaction accentue l'effet de rupture, car elle défie les attentes du lecteur, qui aurait pu espérer une prise de conscience, un sursaut d'humanité.

Cette fin acte la destruction totale du personnage, qui s'est enfermé dans son mal-être et son rejet du monde. Il ne trouve aucune rédemption, aucune reconstruction possible. Cette absence de transformation finale, confère à *Cousine K* une dimension profondément dérangeante. Le roman ne se conclut pas par une résolution, mais par une sorte de néant émotionnel et moral, ce qui s'inscrit parfaitement dans l'écriture de la rupture.

L'étude des excipit dans l'œuvre de Yasmina Khadra révèle une écriture profondément marquée par la rupture. Ces fins viennent souvent déconstruire les attentes du lecteur, prolonger l'incertitude ou accentuer la tension dramatique. Ces conclusions ne délivrent jamais d'issue définitive. Elles laissent au contraire planer un sentiment de chaos, d'incomplétude, voire d'abîme.

À travers cette approche, Khadra transforme l'excipit en un outil au service de la rupture, en refusant toute forme de clôture conventionnelle. Ces fins ouvertes, abruptes ou tragiques ne sont pas de simples conclusions; elles prolongent l'instabilité narrative et renforcent l'idée que le destin de ses personnages est marqué par une fatalité inéluctable.

Ainsi, chez Khadra, l'excipit ne signifie pas une fin, mais une persistance du trouble, un prolongement du questionnement, et une invitation pour le lecteur à mesurer l'ampleur du vide laissé par ces récits bouleversants.

En résumé, l'analyse des incipits et des excipits dans l'œuvre de Yasmina Khadra révèle une volonté manifeste de transgresser les normes narratives traditionnelles. Loin d'adopter une structure introductive et conclusive conforme aux attentes du lecteur, ces seuils du texte participent à une dynamique de rupture qui affecte l'ensemble du récit.

Les incipits, souvent caractérisés par une absence de repères spatio-temporels clairs, une mise en place fragmentaire ou une immersion brutale dans l'univers narratif, instaurent dès les premières lignes une tension qui défie les codes classiques de l'ouverture romanesque. De même, les excipits, en refusant toute résolution définitive ou toute clôture apaisée, renforcent cette impression de désordre et de

déconstruction, laissant le lecteur face à des fins ouvertes, tragiques ou ambivalentes.

De ce fait, ces procédés ne sont pas de simples choix stylistiques, mais relèvent d'une véritable stratégie d'écriture où la rupture devient un principe structurant. En déconstruisant les cadres narratifs établis, Khadra ne se contente pas de bouleverser la linéarité du récit ; il transforme également le rapport du lecteur au texte en l'engageant dans une expérience de lecture marquée par l'instabilité et l'incertitude.

Cette étude des seuils du récit constitue donc une première démonstration du rôle fondamental de l'écriture de la rupture dans son œuvre, une rupture qui s'étend à d'autres dimensions du texte et qui sera approfondie dans les chapitres suivants.

Chapitre IV :
Eclatement des
structures narratives :
un récit en crise

L'organisation du récit repose traditionnellement sur une progression temporelle linéaire qui assure la cohérence et la continuité du texte. Cette linéarité permet au lecteur de suivre l'évolution de l'histoire selon un enchaînement logique des événements, garantissant ainsi une certaine clarté narrative. Cependant, la littérature contemporaine a largement remis en question cette structure classique en introduisant des ruptures qui modifient la perception du temps et perturbent la lisibilité conventionnelle du récit. De nombreux auteurs ont choisi d'exploiter les tensions narratives engendrées par ces perturbations temporelles pour enrichir la complexité de leurs œuvres et inscrire leur écriture dans une esthétique de la discontinuité.

Dans cette dynamique, Yasmina Khadra s'éloigne des schémas narratifs traditionnels en adoptant une construction temporelle éclatée, où la linéarité du récit se trouve volontairement brisée au profit d'une structure fragmentée. Cette rupture du temps s'opère à travers plusieurs processus narratifs, notamment l'usage d'anachronies, la superposition de strates temporelles contradictoires et l'intégration de récits emboîtés. Ces éléments confèrent au texte une instabilité qui oblige le lecteur à recomposer activement l'histoire en fonction des indices diffusés au fil du récit.

Parmi les mécanismes les plus marquants de cette déconstruction temporelle, on retrouve les anachronies narratives, qui bouleversent l'ordre chronologique en introduisant des retours en arrière (analepses) ou des projections vers l'avenir (prolepses). Ces distorsions temporelles fragmentent la perception du temps et inscrivent le récit dans une dynamique de tension et d'incertitude, où le passé et l'avenir se mêlent au présent de la narration. Cette instabilité temporelle se trouve encore renforcée par l'intégration de conflits de temporalité, qui place le lecteur face à des récits divergents, rendant ainsi plus complexe la reconstruction des événements.

Par ailleurs, Khadra recourt fréquemment à la technique des récits emboîtés, qui introduisent des voix narratives multiples et superposées à plusieurs niveaux d'histoire. Ce procédé non seulement renforce la fragmentation du texte, mais crée

également un effet de mise en abyme qui remet en question la notion même de vérité et d'unité du récit. À travers ces différentes stratégies, Khadra produit un récit éclaté où les repères temporels se trouvent sans cesse remis en cause, reflétant ainsi la complexité des trajectoires de ses personnages et les tensions qui traversent leurs parcours.

Dans cette partie, nous nous attacherons à analyser comment la rupture du récit s'articule autour de ces différentes techniques narratives. Nous examinons d'abord le rôle des conflits de temporalité et des anachronies dans la construction du récit, avant d'explorer l'importance des prolepses et des analepses dans la structuration de l'intrigue. Enfin, nous nous pencherons sur l'impact des récits emboîtés, qui participent pleinement à la déconstruction du récit linéaire et à l'instabilité temporelle caractéristique de l'œuvre de Yasmina Khadra. Cette étude nous permettra ainsi de démontrer que la rupture du récit, loin d'être un simple effet stylistique, constitue un élément fondamental de la poétique de l'auteur, traduisant une volonté de représenter un monde fragmenté et incertain.

IV.1. Narration entre désordre et rupture

IV.2. Redéfinition du récit : tensions et fractures narratives

Il convient, en premier lieu, de préciser les contours de la notion de récit, tant elle constitue une clef de voûte de l'analyse littéraire. Gérard Genette, dans *Figures III*, en distingue trois acceptions fondamentales, qui permettent d'en saisir la richesse conceptuelle et la portée théorique :

« (...) dans un premier sens- qui est aujourd'hui, dans l'usage commun, le plus évident et le plus central-, récit désigne l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements (...) dans un second sens moins répandu, mais aujourd'hui courant chez les analystes et théoriciens du contenu narratif, récit désigne la succession d'événements, réels ou fictifs, qui font l'objet de ce discours et leurs diverses relations d'enchaînement, d'opposition, de répétition, etc...(...) en troisième sens qui est apparemment le plus ancien, récit désigne encore un événement : non plus toutefois celui que l'on raconte, mais celui qui consiste en ce que quelqu'un raconte quelque chose : l'acte de narrer pris en lui même » (Genette, 1972:71)

Dans un premier sens, le terme "récit" désigne l'énoncé narratif, c'est-à-dire le discours, qu'il soit oral ou écrit, qui rapporte un événement ou une série d'événements. C'est la définition la plus évidente et la plus courante dans l'usage contemporain.

Dans un second sens, moins fréquent mais désormais courant chez les analystes et théoriciens du récit, le mot désigne la succession d'événements, réels ou fictifs, qui constituent l'objet du discours, ainsi que leurs relations diverses, telles que l'enchaînement, l'opposition ou la répétition.

Enfin, dans un troisième sens, plus ancien, "récit" fait référence à l'événement en lui-même, non pas celui qui est raconté, mais l'acte de raconter, c'est-à-dire l'acte de narrer pris en tant que tel.

Le récit est le moyen par lequel l'auteur inscrit son discours, lui donnant ainsi forme pour générer du sens. Selon Genette, le récit se compose de plusieurs éléments : l'*histoire*, qui désigne le contenu narratif ou le signifié ; le récit proprement dit, qui est le signifiant, l'énoncé ou le texte narratif lui-même ; et enfin, la *narration*, qui représente l'acte narratif producteur, et par extension, l'ensemble de la situation, réelle ou fictive, dans laquelle ce discours prend place.

En effet, c'est le récit qui porte le discours narratif et véhicule le sens du texte. Le choix de sa composition, qu'il s'agisse de l'enchaînement des événements, de la structure ou de la perspective narrative, joue un rôle crucial dans la manière dont le texte sera perçu et interprété par le lecteur.

Selon la définition du dictionnaire, le récit représente la relation entre les faits racontés, qu'ils soient oraux ou écrits, et permet d'aboutir au sens. Quant à Genette, il propose trois sens du terme 'récit', et c'est le second qui s'avère le plus pertinent pour notre analyse. En effet, dans cette conception, le récit désigne l'enchaînement des événements et leurs relations entre eux.

Les deux propositions soulignent l'importance des relations entre les faits racontés, tout en insistant sur leurs modalités de transmission, qui doivent être à la fois chronologiques et successives.

Dans *l'analyse des récits*, les auteurs définissent le récit comme suit : « *Le récit est d'abord représentation d'action* » ou encore « *le récit est l'exposé de faits réels ou imaginaires* » (Adam, Revaz, 1996:14)

Si le récit désigne la manière dont une histoire est racontée, il doit cependant suivre certaines règles de structure narrative pour assurer une bonne réception, comme le souligne J. M. Adam dans ses propos :

« (...) produire une intrigue, c'est transformé une succession d'actions en un tout organisé susceptible d'être suivi et compris par celui qui lit ou écoute. Des évènements singuliers et hétérogènes sont transformés en histoire par une opération de mise en intrigue. Cette opération rassemble une succession en un tout signifiant ayant un commencement et une fin, et faisant ainsi « figure » (Adam, Revaz, 1996 :11)

En d'autres termes, produire une intrigue, c'est transformer une succession d'actions en un ensemble organisé, qui puisse être suivi et compris par le lecteur ou l'auditeur. Des événements individuels et hétérogènes sont unifiés en histoire grâce à une opération de mise en intrigue. Cette opération rassemble les éléments en un tout signifiant, doté d'un début et d'une fin, et ainsi il prend forme.

Dans le même esprit, Gilles Philippe affirme : *« Il n'y a récit que si des liens logiques existent. » (Philippe, 1996 : 75)*

Ces propos de Gilles Philippe soulignent l'importance des connexions logiques entre les éléments narratifs dans la construction d'un récit. Selon lui, l'absence de liens clairs et cohérents entre les événements et les actions rendrait le récit incompréhensible et fragmenté, perdant ainsi son statut de récit.

Cette idée rejoint celle de Gérard Genette, pour qui un récit doit organiser une succession d'événements en une structure cohérente, dotée d'une chronologie et d'une logique interne.

La notion de lien logique met donc en lumière le rôle fondamental de la structuration narrative dans la production de sens, rendant l'histoire accessible et suivie par le lecteur.

Ces citations soulignent l'importance de la cohésion du récit narratif. La production d'un récit doit se conformer aux conventions littéraires mises en place par les codes de la narration, et toute anomalie est inévitablement perçue comme rupture.

Mais qu'en est-il du récit chez Khadra ? Suit-il les normes classiques ou, au contraire, se caractérise-t-il par une rupture manifeste à travers l'accumulation d'anomalies narratives ? C'est l'objet de l'étude à laquelle nous nous intéressons dans ce qui suit.

IV.3. Temporalité fragmentée : une organisation du récit en rupture

L'ordre temporel du récit constitue un élément clé de la narration, puisqu'il régit la manière dont les événements d'une histoire sont structurés et dévoilés au lecteur. Cette organisation temporelle influence la progression de l'intrigue et la manière dont l'information est révélée, affectant ainsi la compréhension et l'interprétation du récit.

Le temps, bien qu'étant une réalité insaisissable et difficile à appréhender, reste cependant un élément fondamental et inévitable dans la construction du récit.

Le temps joue un rôle fondamental dans la structuration du récit, agissant comme un guide qui oriente et organise le déroulement des événements. En fournissant une chronologie claire, il donne aux faits une dimension tangible et cohérente, rendant leur enchaînement compréhensible et crédible pour le lecteur.

C'est par l'intermédiaire de cette temporalité que les actions, décisions et leurs conséquences prennent place dans un cadre narratif cohérent, offrant ainsi au lecteur une immersion totale dans l'histoire. Le temps ne se limite pas à être un simple arrière-plan ; il légitime les événements en les inscrivant dans une dynamique qui imite le cours naturel de la vie. De cette manière, il devient un élément essentiel à la construction du sens et à la manière dont le récit est perçu.

« Le caractère commun de l'expérience humaine, qui est marqué, articulé, clarifié par l'acte de raconter sous toutes ses formes, c'est son caractère temporel. Tout ce qu'on raconte arrive dans le temps, prend du temps, se déroule temporellement ; et ce qui se déroule dans le temps peut être raconté » (Adam, Revaz, 1996 :42)

Ce commentaire souligne un aspect fondamental de la narration : le temps est le cadre indispensable à toute histoire. Le temps est présenté ici comme un élément structurant, presque universel, qui donne forme à l'expérience humaine et à l'acte de raconter. Il ne s'agit pas seulement d'un simple facteur externe, mais d'un principe organisateur qui façonne la façon dont les événements sont perçus et relatés.

L'idée que "tout ce qu'on raconte arrive dans le temps" souligne que, sans la dimension temporelle, il n'y a pas de récit possible, car il n'y aurait ni déroulement d'événements ni lien logique entre eux. Le temps devient ainsi une clé de compréhension de l'histoire, un outil essentiel pour saisir la relation entre les événements et leur signification.

Cette citation nous invite donc à réfléchir sur la manière dont le temps structure le récit, guide la compréhension du lecteur, et confère un sens aux événements racontés.

L'ordre des événements dans un récit est un élément fondamental pour la compréhension de l'intrigue. Selon Genette, l'ordre constitue un principe organisateur essentiel qui permet de structurer les événements narratifs et de les insérer dans une séquence logique ou chronologique.

Cet agencement offre au lecteur un cadre pour saisir la relation entre les actions et les événements, en leur donnant un sens et une direction. Par cet ordre, le narrateur guide la perception du temps et la manière dont les événements se succèdent, créant ainsi une cohérence interne qui facilite la réception du récit.

Cette organisation, qu'elle soit linéaire ou délibérément modifiée, joue un rôle crucial dans la manière dont le lecteur interprète l'histoire et en comprend les enjeux.

Cette notion met en lumière la manière dont les actions sont disposées dans le texte, qu'elles soient racontées selon leur succession naturelle ou dans un agencement volontairement modifié par l'auteur. En ce sens, l'ordre ne se limite pas à une simple chronologie ; il devient un outil narratif qui guide et oriente l'interprétation du lecteur, comme le souligne Genette :

*« (...) étudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de disposition de événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire »
(Genette, 1972 :79)*

Dans cette citation, Genette met en lumière le contraste entre l'ordre temporel des événements dans le *discours* narratif et leur ordre réel dans l'*histoire*. L'étude de l'ordre temporel consiste à analyser comment un narrateur organise les événements dans le récit par rapport à leur enchaînement dans l'histoire qu'il raconte.

Ce processus implique que le narrateur, tout en suivant une certaine logique de succession, peut aussi jouer avec cette organisation pour manipuler la perception du temps par le lecteur. Le temps devient ainsi un élément structurant, à la fois flexible et stratégique, qui permet de façonner l'expérience narrative.

Ce commentaire de Genette montre que l'ordre des événements n'est pas simplement une question d'ordre chronologique ; il reflète une intention artistique qui oriente la compréhension du récit.

L'objectif est de s'interroger sur la relation entre l'organisation des événements telle qu'elle est présentée dans le texte et la chronologie réelle de ces événements dans l'univers narratif.

En d'autres termes, il s'agit d'explorer comment l'ordre des événements racontés dans le récit diffère de l'enchaînement chronologique réel de ceux-ci dans l'histoire qu'ils décrivent.

Cette analyse permet de mettre en lumière les choix narratifs de l'auteur, qui, par des manipulations temporelles déconstruisent la linéarité du temps pour accentuer certains effets, surprendre le lecteur ou interroger la perception du temps.

Ainsi, ce décalage entre le récit et le monde narré soulève des questions sur la perception subjective de la temporalité et sur le rôle que joue la structure narrative dans la construction du sens.

En poursuivant cette réflexion sur l'ordre temporel dans un récit, il est utile de se tourner vers Yves Reuter, qui précise cette notion en soulignant que :

« L'ordre désigne le rapport entre la succession des événements dans la fiction et l'ordre dans lequel l'histoire est racontée dans la narration. Le cas a priori le plus simple est celui dans lequel l'ordre de la narration correspond à l'ordre chronologico-logique de la fiction. (...) mais il est, en réalité, très rare. » (Reuter, 2000 :63)

La citation d'Yves Reuter met en lumière un aspect crucial de la narration : la relation entre l'ordre des événements dans l'histoire elle-même et l'ordre dans lequel ces événements sont racontés. Reuter souligne que, bien que l'idéal soit que ces deux ordres coïncident (ce qui crée une narration linéaire et facile à suivre), cette coïncidence est en réalité assez rare dans les récits.

Comme Genette, Reuter met en évidence le fait que l'ordre narratif, loin de toujours suivre une chronologie linéaire, peut dévier de manière significative pour servir la structure du récit.

Il est quasi impossible de superposer l'ordre de la succession des événements à l'ordre dans lequel l'histoire est racontée dans le récit, car cela reviendrait à vouloir imposer une structure rigide à ce qui, dans la narration, échappe nécessairement à cette linéarité.

La plupart des récits, qu'ils soient classiques ou contemporains, modifient, à des degrés divers, l'ordre linéaire des événements en recourant à ce que Todorov qualifie de « *déformations temporelles* », ou à ce que Genette désigne sous le terme d'« *anachronies narratives* ».

Ces procédés, loin de se contenter d'une simple discontinuité dans le temps, interviennent de manière structurante, altérant la perception du temps et de l'enchaînement des actions, afin de créer une expérience de lecture dynamique et parfois déroutante.

Ce jeu avec l'ordre chronologique permet non seulement de surprendre le lecteur, mais aussi de donner plus de profondeur à l'intrigue, d'enrichir les personnages et d'intensifier les significations cachées derrière les événements racontés.

IV.4. Récits d'anachronies : entre rupture et recomposition du discours

L'anachronie narrative est une technique littéraire qui consiste à rompre l'ordre chronologique des événements dans un récit, en déplaçant le temps narratif par rapport au temps de l'histoire racontée. Elle se manifeste principalement par des retours en arrière, appelés analepses, ou des projections vers l'avenir, appelées prolepses, qui perturbent la linéarité du récit.

Ces décalages temporels permettent non seulement de révéler des éléments du passé ou du futur de manière non conventionnelle, mais aussi de modifier la perception du temps et de l'espace dans le texte. En déstructurant la progression temporelle, l'anachronie crée un effet de surprise, de suspense, ou encore une réflexion sur la mémoire, l'oubli et la subjectivité de l'expérience humaine.

En d'autres termes, l'anachronie narrative désigne la manière dont un récit peut présenter les événements dans un ordre non chronologique, jouant avec le temps pour créer du suspense, éclairer le passé des personnages, ou anticiper leur avenir.

Elle permet de révéler des informations importantes de façon non linéaire et de donner une dimension plus riche et complexe au récit.

Pour Genette, « *une anachronie peut se porter, dans le passé ou dans l'avenir, plus ou moins loin du moment « présent », c'est-à-dire du moment de l'histoire où le récit s'est interrompu pour lui faire place* » (Genette, 89). Cette idée rejoint celle de Gilles Philippe, qui souligne que :

« (...) le roman peut présenter les événements suivant un ordre strictement linéaire ou interrompre cette linéarité en évoquant des événements advenus plus tôt ou devant se produire plus tard » (Philippe, 1996 :75-76)

Cette citation met en évidence la flexibilité du temps narratif dans le roman. Elle souligne qu'un récit peut choisir de suivre une structure chronologique, ce qui permet au lecteur de vivre les événements dans leur ordre naturel, renforçant ainsi la cohérence et la clarté de l'intrigue.

Toutefois, le récit peut également rompre avec cette linéarité en intégrant des événements antérieurs ou futurs. Cette manipulation temporelle n'est pas anodine ; elle permet au narrateur de créer des effets variés. Par exemple, en évoquant des événements passés, l'auteur peut éclairer le présent d'une lumière nouvelle, fournir des informations cruciales sur le passé d'un personnage ou introduire une dimension de mystère.

De même, les projections vers le futur permettent de susciter le suspense ou d'ouvrir des perspectives sur ce qui va advenir, tout en modifiant la manière dont le lecteur anticipe le déroulement de l'histoire. Ces ruptures temporelles apportent donc une complexité narrative supplémentaire et une dimension de réflexion sur le temps.

En optant pour une narration linéaire ou, au contraire, une narration brisée, l'auteur joue sur la perception du temps et du récit, modifiant ainsi la dynamique de l'histoire. Cette manipulation temporelle invite le lecteur à s'engager activement dans l'organisation mentale des événements, ce qui rend l'expérience de lecture non

seulement plus stimulante, mais aussi plus immersive, en créant des effets de surprise et d'interprétation.

IV.5. Jeux entre prolepse et analepse : une continuité brisée

Gérard Genette distingue deux formes d'anachronie narrative : la prolepse et l'analepse, qu'il définit de la manière suivante, mettant en évidence la manipulation du temps dans le récit :

« (...) désignant par prolepse toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un évènement ultérieur, et par analepse toute évocation après coup d'un évènement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve » (Genette, 1972 :82)

Cette citation de Genette précise les deux types d'anachronies narratives : la prolepse et l'analepse, qui permettent de manipuler la temporalité du récit de manière à rompre avec l'ordre chronologique des événements.

La prolepse, qui consiste à évoquer un événement futur avant qu'il ne se produise dans le déroulement du récit, crée un effet de projection, comme un avertissement ou une anticipation, qui peut préparer le lecteur à un tournant majeur de l'intrigue ou lui fournir une vision de ce qui est à venir. Elle peut aussi instaurer un suspense, en dévoilant un futur incertain tout en maintenant une tension sur la manière dont cet événement interviendra dans l'histoire.

À l'inverse, l'analepse permet de revenir sur des événements passés, souvent pour éclairer des éléments du présent du récit, apporter des explications sur des personnages ou des situations, ou enrichir la compréhension du lecteur.

En plaçant des événements antérieurs à un moment précis du récit, l'analepse dévoile des couches de l'histoire, permettant une immersion plus profonde dans les motivations et les contextes qui façonnent l'intrigue.

En jouant sur ces deux formes d'anachronie, l'auteur déstructure la linéarité temporelle du récit, modifiant la manière dont le lecteur vit l'histoire et le temps qui s'écoule.

La prolepse et l'analepse ne sont donc pas seulement des techniques narratives, mais elles deviennent des outils puissants pour modeler l'expérience du temps et la perception des événements, en créant un dialogue entre passé, présent et futur.

L'anachronie permet de modifier la chronologie habituelle dans une narration, en fonction de son utilisation, elle peut servir à surprendre le lecteur, à développer des thèmes complexes comme la mémoire ou à dévoiler progressivement des éléments clés de l'intrigue.

L'anachronie n'est pas une simple "erreur de chronologie", mais une technique consciente et intentionnelle pour enrichir le récit. L'anachronie, qu'elle soit subtile ou marquée, est une technique qui enrichit la trame narrative en brisant la linéarité du temps.

L'usage des anachronies dans un récit représente une rupture décisive dans le discours narratif. En brisant la linéarité habituelle de l'histoire, ces techniques (analepse et prolepse) redéfinissent la manière dont les événements se succèdent et affectent la perception du lecteur.

En modifiant l'ordre chronologique des événements, elles perturbent la progression naturelle du récit, obligeant le lecteur à naviguer entre différents moments temporels, souvent sans indication claire de leur position dans la temporalité de l'histoire.

Cette rupture peut avoir des conséquences importantes sur le plan narratif, notamment en créant un espace d'interprétation plus complexe et plus riche.

Le lecteur est ainsi invité à reconstituer l'ordre des événements, à comprendre les liens entre le passé, le présent et le futur, et à remettre en question ses propres attentes par rapport à l'intrigue.

Sur le plan stylistique, l'usage des anachronies modifie également le rythme et la fluidité du récit. Une analepse, par exemple, peut ralentir le déroulement de l'histoire en revenant sur des événements passés, permettant au narrateur d'approfondir un aspect particulier du récit, d'enrichir la caractérisation des personnages, ou de fournir des informations essentielles qui éclairent le présent.

À l'inverse, la prolepse peut accélérer l'intrigue en introduisant des éléments du futur, augmentant le suspense et suscitant des attentes chez le lecteur. Ce jeu sur le rythme et la structure chronologique met en valeur l'artifice narratif et déjoue les conventions classiques du récit linéaire.

En somme, les anachronies ne sont pas de simples interruptions temporelles, elles deviennent des instruments narratifs puissants. Elles enrichissent l'expérience de lecture en complexifiant la structure du récit et en obligeant le lecteur à s'engager activement dans la reconstruction du temps et de l'espace du texte.

Ce procédé transforme la lecture en un exercice de découverte et d'interprétation, où le temps, loin de suivre une trajectoire droite et prévisible, devient un terrain mouvant, propice à l'exploration.

L'utilisation de cette technique constitue une véritable déchirure dans la surface du texte, une rupture qui dépasse la simple structure pour en affecter directement la signification profonde.

Dans ses romans, Yasmina Khadra joue subtilement avec la notion de temps, en introduisant un dérèglement chronologique qui perturbe la linéarité traditionnelle du récit. Il rompt délibérément avec l'ordre chronologique des événements, alternant entre le présent et le passé, et parfois en anticipant des événements futurs.

Cette manipulation du temps n'est pas simplement un artifice narratif ; elle a pour but de déconstruire la manière dont l'histoire est habituellement racontée. En introduisant ces ruptures temporelles, Khadra oblige le lecteur à reconstruire le fil de l'histoire, à chercher des liens entre les moments distants dans le temps, et à comprendre comment ces différents instants, apparemment disjoints, s'articulent et s'éclairent mutuellement.

Le lecteur se trouve ainsi engagé dans un processus de réflexion active, où la perception du temps et de la progression des événements devient plus fluide et incertaine, renforçant l'intensité de l'expérience narrative

Notre analyse s'appuiera sur une série d'exemples à vocation exclusivement illustrative, tirés des romans d'étude de Y. Khadra qui représente un champ d'observation préférentiel de cette technique structurelle qu'est l'anachronie narrative.

Nous voulons souligner que l'usage de cette technique par Khadra est très fréquent et s'étend à l'ensemble de son œuvre, néanmoins nous avons choisi de limiter l'observation à quelques romans, et que le choix des corpus analysés s'est fait d'une manière aléatoire.

Dans *Les anges meurent de nos blessures*, Khadra fait usage de ce procédé dès les premières pages du roman. Alors que l'histoire s'amorce avec le narrateur Turumbo, le personnage principal du roman, avec lequel on devine d'après sa description qu'il se trouve dans le couloir de la mort, accompagné du gardien de prison chef Borselli, une analepse survient lorsque Turumbo se rappelle des paroles du chef à son égard durant son incarcération :

« Je vais te briser la gueule comme un miroir, plastronnait-il. Comme ça, chaque fois que tu te materas dans une glace, ça te fera sept ans de malheur... » (khadra, 2013 :9)

Un peu plus loin dans le roman, toujours dans les premières pages, une seconde analepse interrompt le fil de la narration, faisant un retour sur les paroles du chef qu'il adressait à Turumbo :

« Je m'en vais t'arracher les châsses et te les foutre au cul... de cette façon, ça te fera quatre burnes e alors seulement tu pourras me regarder en face sans me froisser... » (khadra, 2013 :10)

Après ce retour en arrière qui permet d'esquisser le caractère probablement violent du chef, la narration reprend son cours, replongeant ainsi le lecteur dans le déroulement de l'histoire, dans les derniers instants de vie de Turumbo. Une prolepse vient de nouveau briser la linéarité du récit en introduisant un personnage jusque-là inconnu, que le lecteur découvrira plus tard dans l'histoire, créant ainsi non seulement une forme d'anticipation, mais aussi un suspense palpable chez le lecteur: *« ... tu vas encore merder, et je ne tiens plus à tirer la chasse après toi, me mettait en garde Gino... » (khadra, 2013 :15).*

Le jeu des anachronies narratives se poursuit, le narrateur reprend sa narration de l'histoire principale, pour laisser à nouveau place à une nouvelle analepse.

Cette fois, c'est l'enfance chaotique de Turumbo qui refait surface, offrant une rétrospection assez longue qui s'étend sur deux pages. Il se remémore ses souvenirs d'enfance dans le bidonville où il a grandi, une plongée dans un passé marqué par la précarité et la violence :

« J'ai grandi dans un bidonville dantesque aux portes de Sidi Bel Abbes. Dans un patio où les souris avaient la taille des chiots. La faim et les guenilles étaient mon âme et mon corps.... » (khadra, 2013 :15)

Toujours dans le sillage de la narration, alors que le lecteur est renvoyé au passé du protagoniste pour découvrir la vérité sur son existence, il est une nouvelle fois projeté dans les souvenirs de Turumbo. Le lecteur se retrouve ainsi confronté à des informations énigmatiques, qui ne prendront sens que bien plus tard :

« (...) je revois Gino, mon ami Gino, mon très cher ami Gino écarquillant ses yeux incrédule dans le noir de cette maudite cage d'escaliersNora, purée Nora. Je la croyais à moi, alors que rien ne m'appartient ...» (khadra, 2013 :19)

« (...) Je revois Irène sur son cheval galopant sur les crêtes, Gino pissant son sang sur les marches de l'escalier...les cireurs de

Sidi Bel Abbes, mes amis d'enfance s'enfance Ramdane, Gomri, LeBouc... » (khadra, 2013 :22)

Les premières pages du roman se concluent par un retour à l'intrigue principale, après avoir navigué entre analepse et de prolepse.

Quant à la suite de la narration, nous dirons qu'elle se poursuit d'une manière assez homogène, l'auteur ne délaisse pas pour au tant cette pratique, car l'usage de l'analepse reste d'actualité, mais à une fréquence moins importante. L'apparition de cette technique intervient pour éclairer et donner des informations complémentaires sur certains personnages de l'histoire.

Dans *La Dernière Nuit du Raïs*, le recours à la technique de l'analepse est omniprésent et joue un rôle fondamental dans l'approfondissement du personnage de Kadhafi. L'auteur choisit d'interrompre la chronologie du récit à plusieurs reprises pour revenir sur des événements passés, permettant ainsi de dévoiler des aspects essentiels de l'histoire personnelle du personnage.

Ces analepses ne se contentent pas d'apporter des informations supplémentaires ; elles éclairent aussi les motivations et les choix du personnage, contribuant à une meilleure compréhension de ses actions et de son parcours.

Ainsi, à travers ces retours en arrière, le récit se structure en fragments temporels qui, ensemble, composent une vision plus complète et complexe de l'individu et de son histoire.

L'auteur amorce le récit par une longue analepse qui s'étend sur trois pages. Nous avons sélectionné ici un extrait représentatif de cette rétrospection :

« (...) quand j'étais enfant, il arrivait à mon oncle maternel de m'emmener dans le désert.....mon oncle jurait que j'étais l'enfant béni du clan des Ghous, celui qui restituerait à la tribu des Kadhafi ses épopées oubliées et son lustre d'antan » (Khadra, 2015 :9).

L'intrigue de *La Dernière Nuit du Raïs* débute par une longue analepse, qui nous plonge dans l'enfance du personnage central, avant de revenir à l'action principale du récit. Ce procédé narratif, récurrent dans le roman, marque ainsi une rupture temporelle qui enrichit la compréhension du personnage.

Mais le recours à cette technique ne se résume pas qu'à des retours sur les souvenirs d'enfance du protagoniste uniquement, elle apparaît pour expliquer des situations, ou donner à identifier des personnages dans le roman comme le démontre cette analepse, où le narrateur revient au passé pour clarifier sa relation avec l'un des personnages du récit :

« (...) camarade de promotion à l'Académie militaire de Benghazi, il était à mes cotés lors du coup d'Etat de 1969 et faisait partie des douze membres du Conseil de commandement de la révolution. Pas une seule fois Abou Bakr ne m'a déçu ou trompé ; pourtant, il me suffit de le regarder dans les yeux pour ne déceler en lui qu'un hère effarouché, un animal de compagnie plus comblé par ma protection que par les faveurs que je lui octrois » (Khadra, 2015 :30).

En outre, des analepses sont utilisées pour approfondir le caractère psychologique du personnage, en exposant des événements passés, et plus précisément ses relations aux femmes, et son pouvoir sur elles :

« (...) les femmes...J'en ai possédé des centaines. De tous les horizons. Artistes, intellectuelles, vierges, domestiques, épouses d'apparatchiks consentants ou de conspiration, je les pratiquais à la chaîne. Le code était simple : je posais la main sur l'épaule de ma proie, mes agents me la ramenaient le soir sur un plateau enrubanné, et mon lit effeuillait ses draps soyeux pour l'ivresse de la chair exulte... » (Khadra, 2015 :57)

Dans *La Dernière Nuit du Raïs*, les analepses rythment le roman, interrompant régulièrement la narration principale. Ces séquences intrusives brisent la continuité temporelle du récit, créant des allers-retours entre passé et présent. Ce jeu de temporalités brouille ainsi les repères du lecteur et l'engage dans une dynamique narrative complexe.

Les analepses dans *Cousine K* ne sont pas uniquement que de simples procédés narratifs, elles révèlent l'état psychologique et émotionnel dans lequel se trouve le narrateur. Souvent l'analepse fait irruption dans la narration pour introduire de nouveaux éléments qui mettent en lumière le passé et les souffrances intérieures du personnage.

Parmi les analepses qui traduisent ses souffrances intérieures, c'est quand le narrateur se remémore son enfance, une enfance triste, malheureuse mais surtout solitaire :

« Très petit, j'ai appris à me cacher. Je n'avais pas peur ; personne ne me courait après. Je me cachais dès que je disparaissais de la vue de ma mère. J'avais l'impression, à chaque fois qu'elle se détournait, de m'éclipser, de cesser d'exister. J'ignore ce que l'on entend par « passer de l'autre côté du miroir ». Pourtant, s'il y a une formule à laquelle j'adhère totalement pour rendre compte que j'avais lorsque je me trouvais seul, c'est bien celle-là. J'avais l'impression de me mouvoir derrière une glace sans tain ; je pouvais voir sans que personne ne soupçonne ma présence.... » (Khadra, 2003 :15).

A chaque retour en arrière, le lecteur découvre un pan de l'histoire du narrateur qui l'a profondément marqué et modelé son évolution psychologique.

L'analepse suivante révèle une blessure émotionnelle loin d'être guérie, liée le plus souvent à sa relation conflictuelle avec Cousine k, et à l'absence d'amour maternel.

Ce souvenir révèle comment Cousine k se joue des sentiments du narrateur, en ayant une relation affective privilégiée avec sa mère, alors que lui est quasiment invisible pour cette dernière :

« (...) c'était un jour de février, brusque et imprévisible. Il avait ma mère ; il y avait Cousine K ; et il y avait ce jour de février, sauf qu'il ne comptait pas. Qu'est-ce qui te ferait le plus plaisir ? demanda ma mère à Cousine K....Toi, tante adorée, minauda Cousine K en coulant son regard vipérin dans ma direction. Flattée, ma mère la serra très fort contre elle ; si fort que j'avais souhaité qu'elle l'étouffât... » (Khadra, 2003 :45-46).

Par ailleurs, certaines analepses dans *Cousine K* mettent en lumière le mal-être du narrateur, en soulignant son sentiment de négligence et d'abandon face à l'affection que sa mère porte davantage à son frère Amine. Ces retours sur son passé révèlent la profondeur de sa douleur et de son ressentiment :

*« (...) elle considère sa chambre comme son monde à elle et a horreur que l'on y échoue sans sa permission. Mon frère, lui, se prélassait sur le sofa. En gardant ses chaussures. Ils se parlaient tous les deux à voix haute ; lui, feuilletant un album de famille ; elle, le dévorant des yeux...il lui racontait l'école des cadets, ses moniteurs et leur sévérité ; elle lui énumérait les projets qu'elle fondait pour lui....Pendant qu'ils fusionnaient, je restais dans le couloir, de biais, à les regarder m'ignorer des heures durant, moi qui, à aucun moment, ne les perdais de vue »
(Khadra,2003 :51-52).*

La narration dans *Cousine K*, est ponctuée de multiples analepses, qui s'entremêlent pour révéler la complexité du passé du narrateur. A travers ces flashbacks, le lecteur découvre comment ces relations, pleines de jalousie, de rancœurs et de non-dits, ont impacté l'état émotionnel et psychologique du narrateur.

Bien que l'utilisation des analepses soit indéniablement cruciale dans *Cousine K*, elles introduisent également une rupture dans le fil narratif, perturbant la continuité de l'histoire. C'est ainsi que le lecteur se retrouve balancer entre le présent et le passé du narrateur, au risque de se perdre dans ce jeu narratif.

Dans *Les hirondelles de Kaboul*, la narration est elle aussi interrompue par des anachronies narratives, et plus précisément, par des analepses qui brisent la linéarité du récit, introduisant des souvenirs du passé. Yasmina Khadra utilise des analepses pour peindre Kaboul avant l'escalade des talibans, révélant ainsi une ville incandescente et pleine de vie. À travers les souvenirs des personnages, le récit évoque une métropole où la culture, l'art et les interactions sociales prospéraient :

« (...) Avant, c'est-à-dire il y a plusieurs années-lumière, il aimait se promener, le soir, sur les boulevards de Kaboul. A l'époque, les devantures de magasin n'avaient pas grand-chose à proposer, mais personne ne venait vous cingler la figure avec sa cravache. Les gens vaquaient à leurs occupations avec suffisamment de motivations pour concevoir, dans leurs délires, des projets mirobolants....et les femmes malgré leur voile grillagé, pirouettaient dans leur parfum comme des bouffées de chaleur. Les caravaniers de jadis certifiaient que nulle part, au cours de leurs pérégrinations, ils n'avaient rencontré des houris aussi fascinantes.... » (Khadra, 2002 :13).

Tout le long du roman, les analepses s'infiltrèrent dans le récit pour apporter des informations sur les personnages, leurs parcours, leurs conditions sociales difficiles, des flash-back pour expliquer certaines situations du passé, comme le passage qui suit où l'analepse intervient pour clarifier les différents liens entre les différents personnages :

« (...) Mirza a été son ami d'enfance. Ils avaient grandi dans un quartier défavorisé et fréquenté les mêmes gens et les mêmes endroits. Leurs parents travaillaient dans une petite fabrique de verreries. Ils avaient trop de soucis pour s'occuper d'eux. C'est donc naturellement que Mizra s'engagea dans l'armée à dix-huit ans tandis qu'Atiq exerça comme doublure auprès d'un routier avant de s'essayer à un nombre incroyable de petits métiers... » (Khadra, 2002 :21-22).

Alors que certaines analepse dans *Les hirondelles de Kaboul* se manifestent de manière significative pour alimenter et enrichir la trame de l'histoire en créant des passerelles entre le passé et le présent des protagonistes.

Arrêtons-nous sur cette analepse qui illustre très bien cette perspective du va et vient entre ces deux temporalités. Alors que le lecteur progresse dans l'histoire, une analepse se manifeste, interrompant temporairement la narration linéaire, pour revenir sur le passé des protagonistes afin d'expliquer leurs statuts dans la société, leurs réalités avant l'avènement des talibans :

« (...) ils s'étaient connus à l'université. Lui fils de bourgeois ; elle, fille de notable. IL étudiait les sciences politiques pour prétendre à une carrière dans la diplomatie ; elle ambitionnait de décrocher un titre de magistrat. Il était un jeune homme sans histoires, pieux elle était musulmane éclairée, portait des robes décentes, quelques fois des sarouals bouffants, le foulard en exergue, et militait activement pour l'émancipation des femmes...il était courtois...ils s'étaient mariés très jeune... » (Khadra, 2002 :59).

Bien que les analepses soient essentielles à la compréhension de certains aspects du récit, il apparaît que certaines d'entre elles semblent moins pertinentes sur la progression narrative du récit.

Ce genre d'analepses n'apportant pas d'informations significatives ni sur l'intrigue, ni sur le personnage, peut être perçue comme digression² qui ralentit le récit. Un effet qui peut casser le rythme sans pour autant enrichir la compréhension du lecteur.

A titre d'illustration, prenons cette analepse comme exemple qui s'introduit dans le récit en progression par le biais d'un personnage secondaire pour relater une histoire, qui sur le plan narratif et interprétatif n'apporte rien de pertinent à l'intrigue principale :

« (...) je n'ai pas connu ma mère. Elle est morte en me mettant au monde. Elle avait quatorze ans. Le vieux faisait paître le troupeau à deux pas. A peine pubère. Un peu perdu dans ses enfantillages. Quand ma mère s'est mise à gémir, il n'a pas paniqué. Au lieu d'aller voisins, il a voulu se débrouiller seul. Ça a très mal tourné. Il s'est obstiné. Et voilà. Il ignore comment j'ai survécu ; pire il ne comprend pas comment ma mère lui a claqué entre les mains. Ça le travaille encore, après tant d'années et quatre mariages...Elle a beaucoup souffert avant de rendre l'âme.... » (Khadra,2002 :85).

Pour conclure cette partie, nous dirons que les ruptures narratives par l'anachronie, sont des outils structurels qui permettent à Yasmina Khadra d'explorer les zones d'ombres de ses personnages. Elles offrent un accès offert aux souvenirs, traumatismes et regrets des protagonistes, rendant palpable l'emprise du passé sur leur présent.

² Digression : développement oral ou écrit qui s'écarte du sujet.

Effectivement, l'usage de prolepses et d'analepses dans le récit joue un rôle crucial en offrant une profondeur narrative, permettant au lecteur de mieux comprendre les motivations et les expériences passées des personnages, alors que l'utilisation de certaines analepses peut paraître moins pertinente, n'apportant pas toujours de nouvelles informations essentielles à la progression de l'intrigue.

Mais, qu'elles soient significatives ou non, elles mènent toutes à une rupture dans la continuité temporelle du récit, créant un effet d'anachronie dans la perspective narrative, tout en constituant parfois un obstacle pour le lecteur.

L'écriture de Yasmina khadra, bouleverse l'ordre du récit, par l'emploi des ces interférences qui participent d'une manière volontaire ou pas à une destruction du dit récit.

L'apparition de ces anachronies narratives brise la linéarité de la narration, et la progression de l'intrigue, en assignant au récit d'autres temporalités mettant en difficulté le lecteur dans une situation confuse, où les repères temporels s'effacent et les transitions deviennent floues.

Cette fragmentation rend parfois difficile une compréhension linéaire des événements, invitant à une reconstitution active et constante du fil narratif. En fragmentant le déroulement de l'intrigue, Yasmina Khadra cultive un effet d'indétermination qui incite le lecteur à se questionner sur la chronologie des événements et à revisiter certains aspects du récit pour saisir l'impact du passé sur le présent.

Ces interférences ou ces anachronies narratives constituent non seulement des failles narratives mais elles deviennent aussi un lieu où vient se greffer des récits secondaires qu'on appelle les récits emboîtés ou les récits enchâssés.

IV.6. Récits emboîtés : fragmentation et dislocation de la narration

Dans la structure narrative des romans, les récits emboîtés sont bien plus qu'un simple outil stylistique. Ils introduisent une rupture significative dans la linéarité du récit principal, fragmentant le temps et l'espace pour offrir des perspectives diversifiées et enrichies.

Chez Yasmina Khadra, ce procédé ne sert pas exclusivement à raconter des histoires dans l'histoire, mais elle agit comme un mécanisme de distanciation, permettant de déstructurer la temporalité et de réexaminer les événements sous différents angles.

Cette émiettement narrative contraint le lecteur à naviguer entre les niveaux diégétiques, transformant la lecture en un exercice active où chaque récit emboîté éclaire ou complique davantage le tissu narratif principal.

Effectivement, les récits emboîtés, ou récits enchâssés, désignent une structure narrative où une histoire principale contient une ou plusieurs histoires secondaires, racontées souvent par un personnage interne au récit.

Ce procédé permet de multiplier les points de vue, d'explorer différentes temporalités et d'ajouter des couches de sens au récit.

Avant de passer à l'étude des récits emboîtés dans l'œuvre de khadra, il convient de clarifier ce concept à travers certains éclaircissements proposés par les théoriciens de la littérature.

Selon les propos d'Yves Reuter, les récits emboîtés sont :

« La présence de plusieurs récits dans le même roman...un ou plusieurs personnages racontent, imaginent ou rêvent une ou plusieurs autres histoires...cela peut mener jusqu'à une construction complexe d'histoires enchâssées les unes dans les autres ...les relations entre récit premier (ou « enchâssé ») peuvent en conséquence être multiples, explicites ou implicites, de brouillage ou d'éclaircissement de l'histoire, d'explication, de prédiction, de commentaire, etc » (reuter, 1996 :73)

Yves Reuter, dans ses propos, décrit les récits enchâssés comme une stratégie narrative complexe permettant d'enrichir la dynamique du roman. La narration principale (récit premier) peut être interrompue ou complétée par des récits secondaires, qui sont racontés, imaginés ou rêvés par un ou plusieurs personnages.

Ces récits secondaires, parfois enchâssés dans d'autres récits secondaires, forment une structure emboîtée, ajoutant des couches narratives.

Dans le même ordre d'idée, l'enchâssement-emboitement un cas envisagé par Vladimir Propp comme :

« Une nouvelle séquence commence avant que la précédente ne soit terminée. L'action est interrompue par une séquence épisodique. Après la fin de cet épisode, la première séquence reprend et s'achève » (Adam, Revaz, 1996 :73)

Pour Genette, les récits emboîtés ne constituent pas un concept théorique spécifique, mais plutôt un phénomène narratif observable dans de nombreux textes littéraires. Ce procédé consiste à insérer une ou plusieurs histoires dans une autre, en établissant des relations complexes entre le récit-cadre et les récits secondaires.

Dans *Figures III*, il traite ce sujet à travers les notions de narration qui sont des niveaux narratifs plutôt qu'une définition stricte des récits emboîtés.

Toujours selon Genette, les récits emboîtés sont des segments narratifs insérés dans un récit principal, établissant des relations fonctionnelles ou symboliques avec ce dernier, et participant à une stratification des niveaux narratifs.

Le roman de Yasmina khadra présente une série d'histoires imbriquées, un procédé narratif qui contribue à l'émiettement de l'histoire.

Dans *L'Olympe des infortunes* de Yasmina Khadra, il est difficile de définir un "récit principal" au sens strict, car le roman fonctionne comme une mosaïque d'histoires entrelacées. Cependant, Ach le Borgne et Junior peuvent être considérés comme les personnages centraux autour desquels gravite l'histoire.

C'est pourquoi, le personnage d'Ach le Borgne occupe une place centrale dans l'œuvre. Son histoire personnelle, sa philosophie de vie et ses relations avec les autres tissent le fil conducteur du récit.

Nous soulignons que le narrateur du récit est omniscient et hétérodiégétique, ce qui signifie qu'il est extérieur à l'histoire qu'il raconte et adopte un point de vue global sur les personnages et les événements. Ce narrateur n'est pas un personnage du récit, mais il a une connaissance approfondie des pensées, des émotions et des motivations des protagonistes.

Le roman *L'Olympe des infortunes* de Yasmina Khadra se distingue par son caractère atypique, à la fois dans sa structure narrative et dans son traitement des personnages. Contrairement à un récit classique, il ne repose pas sur une intrigue principale, mais sur une série de portraits entrecroisés et une réflexion universelle portée par des destins marginaux. À travers un lieu unique, un espace-temps suspendu et des personnages emblématiques comme Ach et Junior, Khadra compose une œuvre poétique et philosophique qui transcende les conventions narratives traditionnelles.

En effet, le roman n'est pas structuré autour d'un événement central ou d'un fil narratif continu. Cette absence d'une intrigue principale confère au récit une dimension éclatée. Une fragmentation narrative qui reflète l'errance intérieure des marginaux, leur incapacité à s'inscrire dans une société ordonnée.

Le roman est marqué par une multitude de personnages secondaires, dont le rôle et l'importance varient considérablement. Certains voient leur histoire développée et racontée, tandis que d'autres ne sont évoqués que par leur nom, laissant leur passé et leur parcours enveloppés de mystère.

Ainsi, le récit cadre ou récit enchâssant débute avec Ach et Junior, deux marginaux vivant sur un terrain vague isolé. L'histoire s'ouvre sur leur quotidien partagé dans cet espace abandonné. Cependant, ce premier récit est enrichi et traversé par d'autres histoires, celles des personnages qui cohabitent avec eux.

Le récit cadre est ponctué par un récit secondaire, où le narrateur prend en charge la narration pour dévoiler l'histoire de ces personnages :

« Négus n'est commode pour un sou. Autrefois, il rêvait de s'engager dans l'armée, bruler les échelons de la vitesse d'une météorite, faire sauter quelques cervelles récalcitrantes pour calmer la concurrence puis, à la tête d'état-major aussi dévoué que terrorisé, créer une situation de guerre à partir de n'importe quel fait divers et lancer ses troupes à la dévastation du monde. Il s'imaginait sur son cheval blanc, le casque brodé d'or et d'argent...Mais Négus est à peine plus haut qu'une baïonnette et aucune caserne n'a voulu de lui. Après avoir essuyé un tas d'éliminations systématiques lors des innombrables campagnes de recrutement auxquelles il s'était présenté, il dégringola dans sa propre estime, sombra dans des beuveries minables puis, fatigué des rafles et des moqueries des putains, il se rabattit sur el terrain vague où toutes les hontes sont bues comme sont tus les plus horribles secrets. (khadra,2005:37-38)

Une fois l'histoire de Négus dévoilée, la narration revient au récit cadre. Ce recentrage marque une transition narrative, où l'attention se détourne du personnage secondaire pour reprendre le fil principal de l'histoire.

Cependant, cette structure, avec ses incursions dans des récits secondaires mais ses retours constants au cadre général, affecte la fluidité et la cohésion narrative, en fragmentant le rythme du récit.

Le roman progresse dans sa narration en déployant progressivement une série de descriptions détaillées, qui peignent avec soin la vie dans cet Olympe, un univers clos où l'existence semble suivre un ordre paisible et prévisible.

Ces descriptions, riches et enveloppantes, installent un cadre narratif homogène, avant que n'intervienne une rupture nette, marquée par l'introduction d'un personnage nouveau, totalement extérieur à l'histoire initiale.

Ce personnage qui s'appelle Ben Adam, en prenant la parole, déstabilise la continuité narrative, imposant une nouvelle perspective qui rompt avec la fluidité du récit jusque-là rétabli. Ce changement radical dans la structure du récit, avec l'entrée d'un narrateur étranger à l'univers précédent, s'apparente à une véritable rupture

narrative, qui modifie l'équilibre instauré et invite le lecteur à réévaluer la direction de l'histoire.

Ce qui caractérise cette intrusion, c'est que le récit n'est plus pris en charge par le narrateur omniscient, mais bien ce dernier lui-même qui prend immédiatement le rôle de narrateur. Cette transition marque un glissement narratif profond, où le contrôle de la narration échappe au personnage initial pour être réapproprié par une voix étrangère, totalement absente de l'histoire qui précède, mais qui curieusement connaît parfaitement leurs passés.

Ce changement, loin d'être un simple ajout ou un nouveau point de vue, fragmentarise la narration en brisant la continuité de l'histoire et en introduisant une nouvelle dimension, qui modifie radicalement le rythme et la structure du récit.

C'est alors que la narration, se déstabilise sous l'effet de ce nouveau narrateur, et ce glissement souligne une rupture significative dans l'évolution du texte. L'intervention de ce personnage, qui se raconte de manière autonome, introduit une dynamique de déconstruction du récit linéaire, ouvrant ainsi des espaces de rupture et de reconfiguration narrative qui marquent une véritable fracture dans la progression de l'histoire. Ce phénomène enrichit la complexité du roman, en ajoutant des couches narratives superposées qui se confrontent.

Cette intrusion narrative sous forme de récit imbriqué s'étale sur plusieurs pages du roman en question, dont nous en citerons qu'un bref passage :

« (...) Je m'appelle Ben Adam, l'homme éternel. J'ai connu tous les âges, tous les royaumes, les siècles d'or et ceux de la décadence. Je fus troglodyte en faction à l'entrée de ma caverne...je fus tout et rien, samouraï et baladin...je fus poète, juif errant, fakir.... J'ai été gladiateur...j'ai été marchand d'esclaves au souk d'Alger, voleur et saltimbanque à Bagdad....J'ai connu toutes les gloires et toutes les joies, les règnes fabuleux et les chemins de croix, et j'ai été même dieu quelquefois.... J'ai été tout et pas grand-chose sans jamais baisser les bras... » (Khadra, 2010 :143-151)

Le récit se complexifie davantage en introduisant une nouvelle voix, un autre récit emboîté qui vient remettre en question la continuité du fil narratif.

En effet au lieu de poursuivre la narration, un autre récit s'insère dans le récit cadre, mais ce qui caractérise cette intrusion c'est que le narrateur n'est personne d'autre que le personnage principal « Ach », alors qu'il était le récit enchâssant, il devient le récit enchâssé dans son histoire. Dans ce récit imbriqué, Ach évoque sa vie passée, celle qu'il menait avant de sombrer dans la marginalité :

« (...) je me suis rappelé les détails si minuscules que ça a failli me fissurer le crane.... Je voulais oublier. Sis-tu que j'ai été marié...j'ai même été papa d'une adorable petite gosse mignonne à ravir. J'avais une maison dans un quartier peinarde, et une guimbarde, et un jardin qui donnait sur la rue. Le soir, alors que j'observais les voisins depuis ma véranda, ma femme m'apportait un verre et on restait côte à côte jusqu'à c'que la fraîcheur de la nuit nous oblige à rentrer.... » (Khadra, 2010 : 189-190-191)

Avec l'enchâssement de ce dernier récit, l'histoire principale se rompt avec le départ de Junior du terrain vague. Ici le narrateur omniscient reprend son rôle pour décrire la vie d'Ach après le départ de son protégé, Junior, un départ qui s'étend sur plusieurs années.

Puis, un jour, Junior revient sur le terrain vague. À ce moment précis, il prend la parole à son tour, devenant le narrateur de sa propre histoire. Ce récit constitue le dernier récit enchâssé, venant se greffer au récit principal :

« (...) la ville...j'étais à deux doigts de me déboîter la mâchoire tant j'en revenais pas. Des feux partout, des écritures s'allument sur les murs, des bagnoles comme des dauphins, des bus pareils à des accordéons...de la bouffe à perte de vue, et des nanas partout, les cheveux au vent.... »³ (Khadra, 2010 :220-221)

Les récits emboîtés dans *L'Olympe des infortunes* sont un choix délibéré de l'auteur, qui transgresse les conventions narratives traditionnelles pour fragmenter le récit. En superposant et entrelaçant ces récits, Yasmina Khadra remet en question la continuité et l'émiettement du sens.

³ Nous signalons que le récit emboîté commence de la page 220 et finit à la page 229.

Après avoir exploré la structure narrative de *L'Olympe des infortunes*, il est intéressant de se tourner vers un autre roman de Yasmina Khadra, *L'Attentat*⁴.

L'histoire principale dans *L'Attentat* suit le parcours de l'un des protagonistes, un chirurgien palestinien naturalisé israélien Amin Jaafari, qui se retrouve plongé dans une quête de vérité après que sa femme, Sihem, a été impliquée dans un attentat-suicide. Le récit de Jaafari constitue le cadre principal du roman, mais à l'intérieur de ce cadre, Khadra introduit d'autres récits qui viennent enrichir et complexifier l'histoire.

D'abord, le narrateur nous présente les événements sous l'angle de Jaafari, un homme bien intégré à la société israélienne, qui va peu à peu découvrir la double vie de sa femme. Ce récit principal est progressivement imbriqué avec les souvenirs et les réflexions de Jaafari, qui reviennent sur sa relation avec Sihem et sur les raisons qui l'ont poussée à faire le choix extrême d'un attentat-suicide. Ces passages de réflexion, tout comme les retours dans le passé, servent de récits enchâssés qui viennent éclairer les motivations de Sihem et la violence intérieure de Jaafari.

Dès l'ouverture, Yasmina Khadra utilise une prolepse pour briser la linéarité du récit et plonger immédiatement le lecteur dans une situation dramatique future. Si cette technique diffère d'un récit emboîté, elle partage néanmoins avec lui la capacité de fragmenter le récit, de jouer sur les attentes du lecteur et d'amplifier les tensions narratives.

En ouvrant le roman sur un événement futur dramatique, cette prolepse crée une première rupture dans la linéarité de la narration. Cependant, ce n'est pas le seul procédé que Yasmina Khadra utilise pour fragmenter son récit.

Le roman use également de récits entrelacés, injectés à des moments clés, qui viennent enrichir le tissu principal tout en le bouleversant. Ces récits imbriqués,

⁴ Le choix des récits enchâssés cités dans cette analyse a été guidé par l'objectif spécifique d'explorer la construction narrative et les ruptures de la narration dans *L'Attentat*. L'objectif n'est pas de lister chaque récit secondaire, mais de se concentrer sur leur impact direct quant à la dynamique de la narration.

portés par des personnages secondaires ou par des souvenirs d'Amin, offrent une abondance de perspectives et contribuent à une mise en abyme de l'histoire, complexifiant ainsi la composition narrative.

En premier lieu, il convient de préciser que le narrateur principal de l'histoire, n'est autre que le protagoniste lui-même, Amin Jaafari. C'est à travers son regard et sa perspective que les événements se dévoilent au lecteur.

Au sein du récit cadre, d'autres récits entrelacés émergent progressivement, à chaque rencontre avec un personnage, il revient en arrière pour narrer les circonstances de leur première rencontre ou des moments marquants partagés avec eux :

« (...) avant de me naturaliser israélien, alors que, jeune chirurgien, je remuais ciel et terre pour être titularisé, il était là. Bien qu'encore modeste chef de service, il usait du peu d'influence que lui conférait son poste pour tenir à distance mes détracteurs. A l'époque, il était difficile, pour un fils de bédouin...ils me prenaient de haut....Ezra ne cherchait même pas à savoir qui avait commencé ; il se mettait systématiquement de mon côté » (khadra, 2005 : 13)

En introduisant ces fragments du passé, Khadra rompt avec la linéarité de la narration, fragmentant le récit principal par des incursions mémorielles qui suspendent l'action immédiate.

Alors que le roman reprend sa narration au présent, un second récit s'entrelace avec l'intrigue principale. Ce récit, lié aux souvenirs d'Amin, brouille les frontières entre le présent et le passé, créant une fusion temporelle :

« (...) je connais Kim depuis l'université. Nous n'étions pas de la même promotion -j'avais trois longueurs d'avance sur elle-. Elle était belle et spontanée et ne s'attardait pas là où les autres étudiants retournaient sept fois la langue dans la bouche pour demander du feu à un arabe...Kim avait le rire facile et le cœur sur la main. Nos flirts étaient troublants de naïveté.... » (khadra,2005 :13)

Après le souvenir de Kim, l'histoire reprend son fil principal, ramenant le lecteur au présent de la narration. Cependant, cette continuité est de nouveau interrompue lorsque le narrateur insère un autre fragment de mémoire, cette fois centré sur Sihem. À travers cette bribe de vie, Amin dévoile un autre aspect de son passé, poursuivant ainsi la fragmentation narrative qui caractérise le roman :

« (...) la vie ne lui a pas fait de cadeaux. Orpheline de mère à dix-huit ans, morte d'un cancer, et de père, disparu dans un accident de la route quelques années plus tard...elle avait peur que le sort, qui s'était acharné sur elle, ne revienne la désarçonner encore une fois...quand Sihem m'a épousé, je n'avais, pour toute fortune, qu'un vieux tacot....nos meubles étaient en Formica... » (khadra,2005 :27)

Après une accélération notable des événements dans le récit principal, qui nous ramène au présent de la narration et intensifie la dynamique de l'intrigue, nouveau fragment de mémoire vient se greffer.

Ce retour à un passé plus lointain, centré sur sa relation avec son épouse Sihem, intervient à un moment où le rythme de la narration s'est considérablement accéléré. Cette nouvelle interruption dans le fil narratif, bien qu'elle semble marquer une pause dans l'intensité du récit, contribue une fois de plus à la fragmentation de l'histoire.

Elle permet ainsi de replacer les événements dans une perspective différente et de souligner les tensions entre le présent et le passé, qui continuent de se superposer tout au long du roman :

« (...) pour déboucher en fin de parcours sur le quartier résidentiel où Sihem et moi avions jeté notre dévolu sept ans plus tôt, certains d'y élever un mausolée inexpugnable autour de notre idylle...la première fois que nous étions passés par là, Sihem et moi, nous avons été immédiatement séduits par le site. Je n'oublierai jamais la joie de Sihem lorsque je lui ai retiré le bandeau des yeux... » (khadra,2005 :71-72)

Dans *L'Attentat* de Yasmina Khadra, la narration est marquée par une structure non linéaire, dans laquelle les récits imbriqués jouent un rôle essentiel dans la fragmentation de l'histoire. Ces récits, qui se présentent sous forme de souvenirs et de réflexions du narrateur, s'intercalent dans l'intrigue principale, créant des ruptures dans la temporalité du récit. Plutôt que de suivre une chronologie rigide, l'histoire s'articule autour de plusieurs moments du passé, qui viennent se superposer à l'action principale.

Le récit n'avance donc pas de manière continue mais s'interrompt régulièrement pour donner place à des fragments de mémoire, des scènes révolues qui semblent surgir sans lien immédiat avec le moment présent de la narration.

Cette construction par récits imbriqués déstabilise le lecteur, qui doit naviguer entre les différentes strates temporelles pour reconstituer l'histoire. Chaque fragment, qu'il concerne un moment précis du passé d'Amin ou un souvenir de Sihem, ne suit pas un développement linéaire mais s'insère de manière ponctuelle dans le récit principal. Les ruptures temporelles sont parfois brusques, perturbant la fluidité du récit et obligeant le lecteur à jongler avec différents points de vue, souvent sans avertissement.

La structure éclatée de l'histoire fonctionne comme une mosaïque : chaque morceau d'information est dispersé et il revient au lecteur de reconstruire le tableau complet. La temporalité n'est plus linéaire, mais éclatée, comme un puzzle dont les pièces se dévoilent progressivement, sans ordre déterminé.

Après avoir visité les récits enchâssés dans *L'Attentat*, où les souvenirs et réflexions du narrateur se superposent au récit principal, Khadra adopte une structure narrative similaire dans, *les hirondelles de Kaboul*, où les strates de temps continuent de jouer un rôle clé dans la construction/déconstruction du récit.

Bien que les thèmes et les contextes diffèrent, Khadra maintient une approche fragmentée de la narration. Ainsi, cette nouvelle œuvre révèle la continuité et la variation dans l'utilisation des récits imbriqués, tout en amplifiant leur impact sur la compréhension de l'histoire.

Dans *Les Hirondelles de Kaboul*, la structure narrative se distingue par l'absence d'un récit central autour duquel s'organisent les événements. À la place, le roman déploie deux récits parallèles qui évoluent en même temps, chacun suivant des personnages distincts. D'un côté, nous avons l'histoire de Mohsen et Zunaira, un couple marqué par la violence de l'occupation talibane, et de l'autre, celle d'Atiq et Mussarat, pris dans un réseau de répression et de souffrance.

Ces deux récits ne se superposent pas de manière continue, mais se croisent ponctuellement, renforçant ainsi le thème de l'interconnexion entre les vies humaines dans un contexte de guerre.

L'absence de récit-cadre unique dans *Les Hirondelles de Kaboul* crée une narration fragmentée où chaque histoire se déploie de manière indépendante avant de se croiser à un moment donné. Le croisement de ces récits, qui survient à un moment clé de l'intrigue, marque un tournant dans le récit, car il offre une vue d'ensemble des conséquences du régime taliban à travers les vécus individuels. Ce croisement n'est pas immédiat, mais se construit progressivement, à travers des éléments qui rapprochent les personnages sans jamais les fusionner totalement.

Le choix de structurer l'histoire de cette manière participe à un émiettement du sens. Aucun des récits n'est placé au centre de l'histoire, et les deux récits se développent en parallèle, chacun avec ses propres enjeux et ses propres temporalités. Ce découpage du récit empêche une lecture linéaire. Le lecteur doit ainsi recomposer les différentes strates de l'histoire.

La structure narrative met en lumière une forme de chaos et de perte. Les récits enchâssés dans le texte, bien qu'évoluant parallèlement, sont tous marqués par des ruptures, des changements de perspective et des retours en arrière. Chacun des personnages, qu'il s'agisse de Mohsen, Zunaira, Atiq ou Musarrat, porte en lui un récit personnel qui vient s'entrelacer avec ceux des autres personnages. Cela crée une toile de fond complexe, où les histoires se croisent, mais ne se résolvent jamais en une seule vérité.

Pour mieux appréhender cette structure narrative, il est essentiel de se pencher sur des exemples concrets du roman, afin de saisir comment la narration s'organise.

Le roman s'ouvre sur une narration prise en charge par un narrateur externe, qui décrit les premiers éléments du cadre spatial et temporel avec une certaine distance. Cependant, cette posture initiale est rapidement interrompue lorsqu'un des personnages prend le relais.

Par la suite, le narrateur externe reprend le fil de la narration, adoptant un ton omniscient pour introduire les différents personnages. Il commence par dévoiler Atiq, personnage central dont le rôle est déterminant pour l'évolution de l'intrigue, avant de s'attarder sur Mohsen, l'autre protagoniste principal. Ces deux figures, sur lesquelles repose l'intrigue, constituent les piliers du récit. Cette alternance entre narration externe et introspection personnelle reflète la complexité du récit et prépare le lecteur à une structure fragmentée et éclatée :

« (...) la première fois qu'il avait assisté à une mise à mort c'était l'égorgeant d'un meurtrier par un proche de sa victime, il en avait été malade. Plusieurs nuits durant, ses sommeils fulguraient de visions cauchemardesques. Souvent, il se réveillait en hurlant plus fort qu'un possédé...Mohsen a cessé de rêver. Sa conscience s'est éteinte...la mort pour lui et pour les autres, n'est qu'une banalité... » (Khadra, 2002 :12)

Ce passage constitue un exemple de récit emboîté par son recours à l'analepse, introduisant un souvenir marquant du personnage tout en étant relaté par le narrateur omniscient. Ce dernier interrompt la narration principale pour plonger dans le passé du protagoniste, évoquant la première fois où il a assisté à une mise à mort.

Cette rupture dans la linéarité narrative fragmente le récit et illustre une des techniques clés de Yasmina Khadra : l'écriture de la rupture. Ici, le souvenir, bien qu'autonome dans sa temporalité, enrichit la trame principale en éclairant les réactions actuelles du personnage et en mettant en lumière ses tourments intérieurs.

En choisissant de rapporter ce souvenir à travers une voix externe plutôt que celle du personnage lui-même, l'auteur accentue cette rupture, introduisant une tension entre la distance narrative et l'intimité du vécu.

Cette superposition de fragments narratifs distincts, entre passé et présent, reflète la volonté de déconstruire le récit linéaire.

Le narrateur reprend le fil de l'histoire en se concentrant cette fois sur le deuxième protagoniste, *Atiq*. Cependant, tout en poursuivant son récit, il interrompt à nouveau l'intrigue principale pour insérer un nouveau récit enchâssé, revenant ainsi à un autre niveau de narration :

*« Mizra a été son ami d'enfance. Ils avaient grandi dans un quartier défavorisé et fréquenté les mêmes gens et les mêmes endroits. Leurs parents travaillaient dans une petite fabrique de verreries... Mizra s'engagea dans l'armée à dix sept ans tandis qu'Atiq exerça comme doublure auprès d'un routier...ils se perdirent de vue jusqu'au jour où les Russes envahirent le pays. »
(khadra, 2002 :21)*

Ce passage illustre parfaitement le recours de Yasmina Khadra aux récits emboîtés, qui interrompent la linéarité narrative pour plonger dans le passé des personnages. En insérant ce fragment sur l'amitié d'enfance entre Mizra et Atiq, le narrateur omniscient crée une rupture temporelle qui permet d'enrichir la compréhension psychologique et sociale des protagonistes.

Ce procédé participe à l'écriture de la rupture en éclatant la structure du récit principal : le lecteur est invité à naviguer entre différents niveaux temporels et à recomposer les fragments d'une histoire morcelée.

Ce type de récit emboîté, typique de l'écriture de Khadra, déconstruit la linéarité pour introduire une polyphonie narrative, où le passé, bien qu'apparemment révolu, continue d'influencer le présent et de façonner les relations humaines. Cette approche, qui fragmente l'unité temporelle et narrative, accentue l'éclatement du sens, en écho à l'instabilité émotionnelle et sociale qui traverse les personnages et leur monde.

Dans *Les Hirondelles de Kaboul*, il est impossible de citer et d'analyser exhaustivement tous les récits emboîtés en raison de leur nombre et de leur diversité. Cependant, cette profusion ne relève pas d'une difficulté d'analyse, mais plutôt d'une volonté de ne pas alourdir le propos en multipliant les exemples.

Ces récits, souvent introduits sous forme de souvenirs ou de digressions, interrompent le fil principal pour enrichir la trame narrative et dévoiler des fragments du passé ou des réflexions intérieures des personnages. Ils participent à déconstruire la linéarité narrative en superposant des couches temporelles et émotionnelles, obligeant le lecteur à naviguer entre différents niveaux de récit. Ces récits emboîtés brouillent les repères traditionnels, reflétant ainsi la complexité et les tensions qui traversent les destins des personnages et le contexte historique.

En se limitant à quelques exemples, il est possible de démontrer que ces récits participent à l'écriture de la rupture propre à Yasmina Khadra. Ils fragmentent la structure du roman et traduisent une réalité éclatée, en écho à la souffrance et à l'instabilité des personnages, tout en évitant d'alourdir l'analyse par une accumulation excessive d'exemples.

Dans *Cousine K*, le récit est raconté à la première personne par le personnage principal, ce qui lui permet d'introduire lui-même les récits imbriqués. Ces récits emboîtés ne sont donc pas imposés par un narrateur omniscient, mais émergent directement de la perspective du protagoniste. À travers ses souvenirs, ses réflexions et ses expériences, le personnage principal insère des fragments de son passé ou d'autres histoires parallèles, créant ainsi une structure narrative éclatée.

Cette approche permet de renforcer la complexité du récit en superposant différentes temporalités et en offrant au lecteur une vue fragmentée et subjective de l'histoire. Le recours à la voix interne du personnage pour introduire ces récits montre comment le passé et les événements vécus interagissent avec le présent, tout en contribuant à la rupture de la linéarité narrative.

L'utilisation de ces récits imbriqués, racontés du point de vue du protagoniste, souligne également l'ambiguïté et l'instabilité de la narration, un aspect central dans l'écriture de Yasmina Khadra.

Pour illustrer cette technique narrative, il est utile de se tourner vers des exemples spécifiques dans *Cousine K*, où le personnage principal insère des récits imbriqués qui enrichissent et fragmentent la trame principale. Ces moments de rupture dans la narration permettent de mieux comprendre les enjeux psychologiques et émotionnels du personnage tout en offrant une perspective plus profonde sur les événements qui façonnent son présent. Examinons quelques exemples clés qui mettent en lumière l'utilisation de ces récits emboîtés.

Prenons par exemple un passage des passages du roman, où le personnage principal, à travers son propre regard, insère un souvenir marquant de son passé. Ce récit imbriqué vient non seulement enrichir la compréhension du personnage, mais aussi perturber la linéarité du récit en apportant une perspective intime sur des événements qui influencent son présent :

*« (...) j'avais un foulard de scout, autrefois. Mon frère me l'avait offert. Je ne le mettais pas, mais il m'importait de le posséder. Je le cachais dans une oubliette de mon armoire, certain que personne ne pouvait arriver jusqu'à lui. Cousine K, par je ne sais quelle magie, avait fini par le débusquer. Il lui avait plu et elle avait voulu le garder. Moi, j'avais espéré qu'elle me flatte un peu, qu'elle me fasse croire que j'étais capable de donner »
(khadra, 2003 : 50)*

Ce passage illustre bien l'une des caractéristiques fondamentales du récit emboîté dans *Cousine K*, où le protagoniste insère un souvenir personnel dans le flux narratif. En insérant cette digression, Khadra permet au lecteur de s'immiscer dans l'intériorité du personnage, tout en rompant avec la linéarité du récit.

Un autre passage du roman continue d'explorer cette technique des récits emboîtés, en introduisant un autre souvenir du personnage principal, qui, comme le précédent, s'immisce dans le cours du récit :

« (...) c'était mon arbre, il y a bien longtemps ; mon arbre du temps où je disposais d'un chat. Enfant j'y avais installé une balançoire pour appâter cousine k.... Elle n'a pas sauté de joie, K. Elle s'était même indignée ; Tu m'as fait parcourir tout le pays pour ça ! » (khadra,2003 :72)

Dans *Cousine K*, l'ensemble du roman se construit autour de cette dynamique entre le présent et le passé. Le narrateur, en proie à une obsession complexe pour sa cousine K., navigue constamment entre ses réflexions sur sa vie actuelle et des souvenirs d'enfance et de jeunesse partagés avec elle.

L'histoire n'est pas seulement marquée par des retours ponctuels en arrière, mais par une fusion continue de ces deux temporalités, qui semble définir et structurer le récit tout entier. Ainsi, le roman tout entier est une quête où les événements passés, notamment ceux de son enfance, imprègnent constamment le présent, chaque réflexion sur K. dans l'instant présent renvoyant à une mémoire ancienne, où la relation avec elle prend forme et s'enrichit de nouvelles significations.

De la sorte, Le roman devient une construction narrative éclatée, où les temporalités se superposent et s'entrelacent, à l'instar des fragments d'une mémoire éclatée. Cette fragmentation n'est pas simplement une rupture dans le déroulement linéaire de l'histoire, mais elle devient un outil puissant pour rendre compte de la complexité intérieure du narrateur et de ses relations avec *Cousine K*.

L'examen de la structure narrative dans l'œuvre de Yasmina Khadra révèle une écriture qui se caractérise par une rupture systématique avec les modèles narratifs traditionnels. En bouleversant l'ordre temporel et en multipliant les instances narratives, l'auteur déconstruit la linéarité du récit pour instaurer une dynamique fondée sur la fragmentation, l'éclatement et la discontinuité.

Ce choix esthétique ne constitue pas un simple procédé formel, mais s'inscrit dans une volonté plus profonde d'interroger la perception du temps, la mémoire et la construction identitaire des personnages.

L'analyse des anachronies narratives, qu'il s'agisse des prolepses ou des analepses, a permis de mettre en lumière une temporalité fragmentée où le passé, le présent et le futur s'entrelacent sans suivre une progression logique. Loin d'être de simples outils narratifs, ces ruptures temporelles traduisent une instabilité inhérente à la condition des personnages, prise entre le poids d'un passé traumatique et l'incertitude de l'avenir. La temporalité chez Khadra ne suit pas un enchaînement chronologique rigide, mais apparaît comme un flux discontinu où les événements se répondent, se superposent et parfois s'opposent, créant une lecture plurielle du récit.

Par ailleurs, l'étude des récits emboîtés a révélé une autre stratégie de rupture, cette fois dans la structure même de l'énonciation. En multipliant les voix narratives et en superposant des discours enchâssés, Yasmina Khadra déconstruit l'unicité du point de vue et introduit une hétérogénéité discursive qui accentue la complexité du récit. Ce procédé met en évidence la coexistence de subjectivités plurielles, reflétant des vérités divergentes et souvent irréconciliables. Cette mise en abyme du récit crée un effet de distanciation qui perturbe la réception du lecteur, le contraignant à naviguer entre différentes strates de narration et à reconstruire lui-même le fil du récit.

En définitive, la rupture du récit chez Yasmina Khadra ne constitue pas une simple transgression des normes narratives, mais s'impose comme un dispositif fondamental de son écriture, traduisant une vision du monde marquée par la dislocation et la discontinuité. La fragmentation temporelle et la complexité structurelle du récit participent d'une esthétique du morcellement, où la linéarité cède la place à une narration éclatée, plus proche de la mémoire, du rêve et du traumatisme.

En perturbant la temporalité et en déconstruisant l'organisation classique du récit, Khadra confère à ses romans une dimension profondément existentielle et tragique, où l'incertitude du destin des personnages résonne avec les fractures de l'Histoire et les questionnements identitaires.

Cette étude met ainsi en évidence la manière dont l'auteur manipule la temporalité et la structure du récit pour produire une expérience de lecture où la rupture devient une matrice essentielle de compréhension du texte. Ce procédé s'inscrit dans une volonté de dépassement des schémas narratifs conventionnels, témoignant d'une réflexion plus large sur la condition humaine et la nature fragmentaire de l'existence.

Chapitre V :

**Espace romanesque : entre
éclatement et recomposition**

Dans la continuité de notre réflexion sur l'écriture de la rupture chez Yasmina Khadra, ce chapitre se propose d'examiner un aspect fondamental de sa poétique : la représentation de l'espace. Chez cet auteur, l'espace ne se contente pas d'être un simple décor ou une toile de fond sur laquelle se dérouleraient les événements ; il devient un élément actif de la narration, chargé d'intentions symboliques et émotionnelles. Plus encore, l'espace apparaît comme un vecteur de désordre, un territoire en tension, constamment travaillé par l'instabilité, la discontinuité et l'éclatement.

Dans l'univers khadrien, les lieux sont rarement figés ou homogènes. Ils se présentent au contraire comme des entités fragmentées, souvent inhospitalières, qui traduisent les crises politiques, sociales et intimes que traversent les personnages. Cette spatialité perturbée n'est jamais anodine : elle participe pleinement à la déconstruction du récit, bouleversant la linéarité temporelle et déstabilisant la lecture. À travers cette mise en crise des lieux, Khadra donne à voir une réalité mouvante, marquée par la guerre, l'exil, la marginalisation ou la perte d'ancrage.

L'espace chez Khadra est donc moins un cadre que le reflet d'un monde en déséquilibre. Il épouse les contours des trajectoires individuelles, en particulier celles de personnages tiraillés entre appartenance et exclusion, entre mémoire et oubli, entre désir d'intégration et nécessité de rupture. Qu'il soit géographique, social, mental ou symbolique, l'espace révèle les tensions profondes qui habitent les récits. Il matérialise l'éclatement du réel, rend visible la fragmentation identitaire, et amplifie les effets de rupture qui traversent l'ensemble de l'œuvre.

En analysant cette spatialité instable, ce chapitre mettra en lumière la manière dont Khadra s'empare de l'espace comme d'un outil narratif à part entière. Il s'agira de montrer comment les discontinuités spatiales contribuent à perturber l'organisation du récit, à altérer la perception du temps, et à produire un effet de déréalisation. Loin d'être neutres, les lieux sont investis d'une force expressive qui traduit l'irrésolution des trajectoires humaines et le chaos du monde contemporain.

Ce travail sur l'espace s'inscrit ainsi dans une démarche globale de rupture avec les normes du récit traditionnel. En renversant les conventions d'un espace structurant et balisé, Khadra inscrit sa prose dans une esthétique de la dislocation, où chaque lieu devient le symptôme d'un désordre plus vaste

V.1. Espace en crise : repères et déstructuration

L'œuvre de Yasmina Khadra, riche en nuances et en complexité, se distingue par une écriture qui déconstruit la linéarité narrative et confronte le lecteur à une réalité instable et fragmentée.

Parmi les procédés formels les plus marquants de son écriture, la rupture spatiale occupe une place prépondérante, en ce qu'elle perturbe les repères géographiques et forge une perception déstabilisée du monde.

La représentation de l'espace dans les romans de Khadra ne se contente pas de décrire un cadre où se déploie l'intrigue, mais devient un vecteur central de la signification du récit. En déplaçant sans cesse ses personnages à travers des territoires en perpétuelle mutation qu'il s'agisse des paysages dévastés par la guerre, des lieux d'exil ou des espaces intérieurs marqués par les traumatismes. Khadra nous invite à repenser l'espace comme une dimension instable, morcelée, presque irréelle, qui reflète à la fois l'errance des personnages et les fractures du monde qui les entoure.

Dans ses romans, l'espace n'est jamais homogène, ni linéaire ; il est fracturé, éclaté, souvent dépourvu de repères fixes. Cette fragmentation spatiale traduit une réalité vécue par ses personnages, souvent pris dans le tourbillon de l'histoire, de la guerre, de l'exil et du déracinement.

L'éclatement des lieux, les déplacements d'un espace à un autre, brisent l'illusion d'un monde cohérent, stable, et favorisent une atmosphère de confusion et d'incertitude. Khadra met ainsi en lumière une spatialité déstabilisée, un univers flottant où les personnages peinent à se ré-ancrer, comme si les frontières physiques et mentales se dérobaient en permanence sous leurs pas.

Dans cette analyse, il s'agira d'explorer la manière dont cette rupture spatiale devient un procédé narratif à part entière dans l'œuvre de Yasmina Khadra. Nous chercherons à comprendre en quoi cette fragmentation de l'espace – à la fois géographique et symbolique – contribue à la mise en place d'une narration disjointe, où la continuité du récit est constamment perturbée.

L'étude des déplacements des personnages, des changements de lieux, et de la représentation de l'espace sera ainsi au cœur de notre réflexion. Comment ces ruptures spatiales permettent-elles à Khadra de dénoncer les conflits sociaux et politiques, d'illustrer le déracinement psychologique des personnages, et de révéler une réalité éclatée où l'identité, le passé et le présent sont sans cesse en tension ? Enfin, nous analyserons en quoi ces fractures géographiques deviennent le miroir d'une fracture intérieure, propre à des individus pris dans des bouleversements aussi bien externes qu'intérieurs.

Ainsi, en nous penchant sur la question de l'espace dans l'œuvre de Khadra, nous pourrions mieux saisir la manière dont l'écrivain utilise la discontinuité spatiale pour nous plonger dans un monde en mouvement constant, en dérive, où chaque changement de lieu devient un symptôme des bouleversements profonds traversés par ses personnages et par la société qu'ils habitent.

Dans le domaine de l'analyse littéraire, la notion d'espace est un élément clé de la narration, car il est non seulement un cadre où se déroulent les événements, mais il constitue aussi un facteur catalyseur qui contribue activement à l'édification des personnages.

Bien plus qu'un simple cadre où se déroulent les événements, dans le texte littéraire, l'espace devient un élément incontournable du processus de narration, impactant, les personnages, l'intrigue et la façon dont le lecteur perçoit l'histoire.

Christiane Achour et Amina Bekkat, dans *le texte littéraire : outils de lecture*, soulignent que :

« (...) l'espace est à la fois indication d'un lieu et création fictive: du décor qu'il a planté, le parcours de l'histoire peut faire de nouveaux espaces signifiants. L'espace est la dimension du vécu, c'est l'appréhension des lieux où se déploie une expérience : il n'est pas copie d'un lieu référentiel mais jonction entre l'espace du monde et l'espace de l'imaginaire » (Achour, Bekkat, 2019 :47)

Cette définition suggère que l'espace peut être en même temps une indication d'un lieu réel et concret, comme il peut être aussi une création fictive, produite, construite et façonné par l'auteur. L'espace peut être perçu comme une construction subjective qui se déploie à travers les perceptions, les états d'âmes et l'expérience des personnages. Selon cette citation, l'espace littéraire est une connexion entre deux dimension celle du monde réel et l'imaginaire qui s'entre croisent pour créer de nouvelles significations.

Dans ce sens, Jean-Yves Tardié, indique que : *« dans un texte, l'espace se définit comme l'ensemble des signes qui produisent un effet de représentation » (Achour, Bekkat, 2002 : 48)*

Cette définition de l'espace est plus large, puisque l'espace est défini comme un ensemble de signes susceptible de générer un effet de représentation.

Jean-Pierre Goldenstein, pour sa part, se pose trois questions nécessaires pour aborder l'espace : *« où se déroule l'action? Comment l'espace est-il représenté? Pourquoi a-t-il été choisi ainsi, de préférence à tout autre?» (Achour, Bekkat, 2002 :48)*

Pour Goldenstein, l'espace influe sur le rythme du roman, c'est un choix narratif qui influence l'action et le rythme du récit, mais influence aussi l'évolution des personnages. Le choix de l'espace impact grandement le déroulement de l'histoire et par conséquent celle des personnages. L'espace est ainsi un outil de construction du rythme et du ton du texte.

Henri Mitterrand, dans *Le discours du roman* quant à lui, précise que :

« L'espace est un des opérateurs par lequel 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 ».
(mitterrand 1980 :201)

Mitterrand, fait de la dimension spatial un élément essentiel sans lequel aucune action n'aurait lieu. L'espace influe sur le choix des personnages, leurs comportements, et leurs relations avec les autres. Comme il peut servir de lieu de transgression pour les personnages.

Enfin, Roland Barthes, définit l'espace comme la vérité de l'œuvre, le rôle du lieu est crucial dans le récit, c'est un élément fondamental qui dépasse les limites du simple cadre où se déroule l'histoire, au contraire le lieu pour Barthes peut être plus significatif que l'intrigue elle même :

« Plus encore que son sujet, le lieu d'une fiction peut être sa vérité, parce que c'est au niveau du lieu que el signifiant s'énonce le plus facilement. Le lieu risque bien d'être le figure de désir sans lequel il ne peut y avoir du texte". (Barthes 1972 :158)

Après ce bref balayage de quelques définitions de l'espace, nous retiendrons l'importance que requiert cet élément structurant du récit, qu'il soit réel ou imaginaire influe grandement sur le développement des personnages et le sens de l'intrigue.

Ainsi, pour mieux comprendre comment l'espace est manipulé et utilisé comme un élément narratif clé, il est nécessaire d'examiner les romans de Yasmina Khadra, où cet espace prend une forme particulièrement dynamique et symbolique. En analysant plusieurs de ses œuvres, nous pourrions observer comment l'espace, qu'il soit géographique, social participe à la fragmentation de la narration.

V.2. *L'Attentat* : une fracture spatiale entre deux mondes

L'espace dans *L'Attentat* de Yasmina Khadra est au cœur de la narration, structurant le récit en deux dimensions distinctes : un "avant" marqué par une apparente stabilité, et un "après" profondément bouleversé par l'attentat. Cette dichotomie spatiale, qui épouse la chronologie narrative, devient une métaphore puissante de la rupture.

Ainsi le protagoniste Amine, coule des jours paisibles heureux, comblé par son épouse Sihem et son travail, quand un évènement dramatique vient entacher cette sérénité.

Le roman s'ouvre sur un espace public : le lieu de travail d'Amine, l'hôpital. Cet espace incarne la rigueur et la réussite, tout en reflétant son statut social singulier, car Amine est le seul Arabe à y exercer. Une journée en somme banale, avec ses lots de taquineries et d'échanges empathiques avec ses collègues de travail et la relation de confiance qui les lie :

« (...) il paraît que tu es allé dans les limbes el ramener ton patient...tu viens au club, ce soir ? Impossible, ma femme rentre aujourd'hui...tu n'es pas réglo, Amine. Tu profites toujours de mes mauvaises passes pour me marquer des points. ...Tu veux que je te dise mon pauvre Ezra ? Tu n'as plus ton punch d'autrefois et je m'en voudrais d'en abuser... » (khadra2005:14)

Avant l'attentat, l'espace est perçu comme un lieu de confort, de sécurité et de stabilité pour Amine. C'est une période de bonheur domestique avec sa femme Sihem et leur vie simple mais privilégiée en Israël. Cet espace est décrit de manière chaleureuse et familière, renforçant le sentiment d'appartenance et de routine dans la vie d'Amine :

« (...) aujourd'hui, nous occupons une magnifique demeure dans l'un des quartiers les plus huppés de Tel-Aviv et nous disposons d'un compte en banque assez consistant. Chaque été nous nous envolons pour un pays de cocagne. Nous connaissons Paris, Francfort, Barcelone, Amsterdam, Miami et les Caraïbes, et nous avons un tas d'amis qui nous aiment et que nous aimons...Plusieurs fois récompensé pour mes travaux scientifiques et la qualité de mes services, j'ai réussi à me construire une honorable réputation dans la région (khadra, 2005 : 27-28)»

Cette description homogène de l'espace où Amine évolue paisiblement avec sa femme Sihem, malgré leurs origines arabes, se fracture quand survient l'attentat, événement qui reconfigure totalement la spatialité du roman. L'espace familial devient étranger, voire menaçant.

L'attentat provoque une fracture profonde qui redéfinit les repères, créant un nouvel espace hostile où Amine perd la sécurité et le confort dans lesquels il évoluait auparavant.

L'hôpital se transforme pour Amine, passant d'un lieu d'épanouissement personnel à un espace où il est désormais jugé coupable à travers les yeux de ses collègues :

« (...) une infirmière m'a apporté un verre d'eau et s'est retirée sur la pointe des pieds. Naveed n'est pas resté longtemps avec moi. Ses hommes sont venus le chercher. Il les a suivis en silence, le menton dans le creux du coup. Ian Ros a regagné sa permanence. Pas une fois il ne s'est rapproché de moi pour me réconforter. C'est bien plus tard que je me suis aperçu que j'étais seul au bureau » (khadra,2005 :36)

Ce passage met en lumière l'isolement progressif d'Amine, abandonné par ceux qui auraient pu être ses soutiens. Les départs successifs et silencieux, ainsi que l'absence de réconfort, symbolisent une rupture dans ses liens sociaux et affectifs. Livré à lui-même, Amine se retrouve confronté à un espace de solitude et d'incertitude, qui reflète la réalité froide qui l'entoure.

Ce passage illustre comment l'espace de stabilité de la maison d'Amine s'est transformé en un espace de désordre, où les repères sont bouleversés. La maison autrefois un havre de paix, de bonheur et de sécurité est devenu une scène de désordre de chaos et de désolation.

« (...) quelqu'un a collé une affiche sur la grille...LA BETE IMMONDE EST PARMIS NOUS. Le titre s'étale sur trois colonnes. La rue est déserte...Mon voisin d'en face a fermé ses rideaux...mon bureau est sens dessus dessous. Le même désordre règne dans ma chambre ; matelas, retourné, draps par terre, tables de chevet et commode profanées....La lingerie de ma femme traîne parmi les pantoufles...on a aussi marché sur une très vieille photo de famille » (khadra,2005 :59)

Ainsi, la maison, autrefois espace de sécurité et d'amour, se transforme en un lieu chargé de silence, de trahison et d'absence. Les espaces publics, tels que les rues sont désormais perçus sous le spectre du chaos et de la douleur. Ce bouleversement spatial reflète la désintégration des repères. La violence de l'événement contamine chaque lieu, créant une tension permanente entre ce qui était et ce qui est devenu.

La fragmentation de l'espace, continue dans le roman avec la traversée des territoires palestiniens par Amine, dans sa quête de réponses, marque un tournant majeur dans la manière dont l'espace est investi dans le roman. Les descriptions deviennent plus fragmentées, accentuant le morcellement de l'espace :

« (...) Bethléem a beaucoup changé depuis mon dernier passage, il y a plu d'une décennie. Engrossée par les cohortes de réfugiés désertant leurs contrées devenues des stands de tir, elle propose de nouveaux fatras de taudis en parpaings nus, dressés les uns contre les autres comme barricades-la plupart encore au stade de finition, recouverts de tôle ou hérissés de ferraille, avec des fenêtres hagardes et des portails grotesque. On se croirait dans un immense centre de regroupement où tous les damnés de la terre se sont donné rendez-vous » (khadra,2005 :113)

Ce passage dépeint un tableau poignant de désolation et de chaos, où Bethléem, donne l'image d'un lieu de désolation et dégradation. Un espace où les habitants sont réduits à l'état de réfugié.

Au fil de la narration, l'espace qu'Amine s'était construit se déconstruit progressivement, marquant une désintégration des repères qu'il avait établis pour structurer son existence.

Amine, découvre avec désolation, un espace palestinien, instable, marqué par la pauvreté, le désarroi et l'éclatement: « (...) nous ne sommes que les enfants d'un peuple spolié et bafoué qui se battent avec les moyens du bord pour recouvrer leur patrie et leur dignité, ni plus ni moins » (khadra,2005 :156)

Un nouveau décor s'installe aux yeux d'Amine, il découvre une réalité plus complexe ; celle d'une patrie en guerre :

« (...) nous sommes dans un monde qui s'entre-déchire tous les jours que Dieu fait. On passe nos soirées à ramasser nos morts et nos matinées à les enterrer. Notre patrie est violée à tort et à travers, nos enfants ne se souviennent plus de ce qu'école veut dire, nos filles ne rêvent plus...nos villes croulent sous les engins chenillés... » (khadra,2005 :158)

Au cours de l'histoire, Amine est confronté à une réalité brutale, celle qu'il avait inconsciemment choisi d'ignorer ou de nier. Cette vérité, imposante et inéluctable, s'impose à lui de manière progressive, bouleversant ses certitudes, ses idéaux. Sans oublier que l'espace joue un rôle déterminant dans cette révélation, en servant de terrain d'affrontement entre son passé idéalisé et une nouvelle réalité inéluctable :

« Janin, la raison semble s'être cassé les dents et renoncer à toute prothèse susceptible de lui rendre el sourire. D'ailleurs plus personne n'y sourit...j'en ai vu des choses depuis que je suis passé de l'autre coté du Mur : les hameaux en état de siège ; les check points à chaque bretelle ; des routes jalonnés de voitures carbonisées, foudroyées par les drones ; les cohortes de damnés attendant tour d'être contrôlés, bousculés et souvent refoulés ; les troufions encore imberbes qui perdent patience et qui cognent sans distinction ; les femmes qui protestent en n'ayant à opposer aux coups de crosse que leurs mains meurtries ; les jeep sillonnant les plaines, d'autres escortant les colons juifs se rendant sur les lieux de leur travail comme sur un champ de mines... » (khadra,2005 :195)

L'espace devient un acteur actif dans le processus de découverte de la vérité par Amine, en accentuant les confrontations entre ses illusions (sa vie à Tel-Aviv) et la réalité (celle de son pays d'origine).

La transformation profonde que connaît l'espace à travers les déplacements d'Amine, constitue une véritable mutation pour lui :

« (...) J'étais à mille lieues de soupçonner que l'état décomposition était aussi avancé, que les espérances étaient si mal loties...mais voir l'insoutenable de mes propres yeux me traumatise. A Tel-Aviv, j'étais sur autre planète. Mes paupières me cachaient l'essentiel du drame qui ronge mon pays... » (Khadra, 2005 :197)

À mesure qu'Amine se rapproche de la vérité, les images qu'il rencontre se morcellent davantage, reflétant une fragmentation croissante de l'espace, à la fois physique et symbolique, comme si la vérité elle-même ne pouvait se révéler qu'à travers le spectre d'une réalité éclatée :

« Janin n'est plus qu'une ville sinistrée, un immense gâchis ; elle ne dit rien qui vaille et a l'air insondable que le sourire de ses martyrs dont les portraits sont placardés à chaque coin de rue. Défigurer par les multiples incursions de l'armée israélienne, tour à tour clouée au pilori et ressuscitée pour faire durer le plaisir, elle git dans ses malédictions, à bout de souffle et à court d'incantations... » (Khadra, 2005 :,203)

Ainsi, dans *L'Attentat*, Yasmina Khadra utilise l'espace pour inscrire dans le récit une rupture narrative. L'évolution des lieux reflète les bouleversements intérieurs et extérieurs, tout en traduisant les tensions géopolitiques et humaines sous-jacentes.

Dans *L'Attentat*, l'espace ne se réduit pas à un simple décor enjolivant le récit, mais devient un véritable guide de l'histoire racontée, constituant l'édifice même de l'intrigue. Ce traitement de l'espace, à travers une écriture subtile et évocatrice, fait de *L'Attentat* une œuvre où les lieux deviennent les miroirs des fractures sociales ou identitaires, reflétant les tensions profondes qui animent les personnages et l'intrigue.

V.3. *L'Olympe des infortunes* : un espace sans repères

Si dans *L'Attentat*, l'espace se construit comme un guide structurant l'intrigue tout en reflétant les fractures sociales, *L'Olympe des infortunes* opte pour une approche diamétralement opposée. Ici, les repères spatiaux s'effacent, laissant place à un espace éclaté, insaisissable, qui traduit une désorientation profonde et incarne pleinement l'écriture de la rupture.

Effectivement, dans *l'Attentat*, L'espace se déconstruit progressivement au fil de la narration, une déconstruction graduelle, tandis que dans *L'olympie des infortunes*, la représentation de l'espace s'écarte complètement du schéma traditionnel, où les lieux sont souvent ancrés dans un cadre identifiable qui sert à structurer l'histoire et à guider le lecteur. Ici l'auteur adopte pour un effacement des repères spatiaux.

Le roman *L'Olympe des infortunes* se distingue par une rareté frappante dans les informations concernant le lieu de l'histoire. Les indications offertes, bien que fragmentaires, révèlent un espace à la fois ouvert, isolé et indéfini, échappant à toute localisation géographique précise.

Cet espace, décrit comme un terrain vague coincé entre une décharge publique et la mer, incarne une rupture géographique et sociale. Ce choix narratif contribue à créer une impression d'intemporalité et d'éclatement, suggérant que cet endroit pourrait exister n'importe où, ou même hors de tout cadre réel identifiable.

Pour mieux comprendre comment l'espace, en tant qu'élément narratif, contribue à façonner l'univers du roman, il est essentiel d'examiner certaines descriptions clés. Ces passages mettent en lumière le rôle de l'espace tout en renforçant la sensation de rupture et d'isolement qui traverse l'œuvre.

Les exemples suivants illustrent comment Yasmina Khadra décrit cet environnement éclaté, à la fois réaliste et symbolique, et explore ses implications sur le récit, et la manière dont il peut susciter une réflexion chez le lecteur : « (...) le

terrain vague hérissé de carcasses de voitures, de morceaux de gravats et de ferraille tordue» (khadra,2010 :19)

Ce passage introduit un environnement urbain en ruines, un espace physique et psychologique de délabrement. Les carcasses de voitures et les débris métalliques illustrent une forme d'abandon et de marginalité, montrant que cet espace est le résultat d'un rejet collectif.

L'idée d'un "terrain vague" sans structure ni organisation traduit parfaitement le sentiment d'éclatement et d'absence de repères. Ce décor contribue à l'intemporalité du récit, où les distinctions entre jour et nuit semblent superficielles, comme le souligne la phrase suivante : « (...) *Il n'y a pas d'heures chez nous. Il y a le jour, il y a la nuit, et c'est tout* » (khadra, 2010 :20) Cette absence de temporalité renforce l'enfermement et la marginalisation des personnages :

« (...) une vaste guitoune à bas de sacs de jute et des bâches que l'on appelle pompeusement le Plais »³⁶. « (...) le dépotoir »³⁹. (...) colmater la fissure dans le toit de la "maison"- un panier à salade rouillé et désossé, aux sièges arrachés, sans tableau de bord ni portières: il a étalé une vieille bâche sur la toiture du fourgon qu'il a ensuite jonchée de grosses pierres, de pneus décharnés et de barres de fer pour l'empêcher de s'en voler » (khadra,2010 :43)

Les descriptions de l'espace dans *L'Olympe des infortunes* de Yasmina Khadra dessinent un tableau poignant d'isolement et de marginalisation. Le terrain vague, encombré de carcasses de voitures et de débris métalliques, devient un spectacle de désolation, où la séparation entre le jour et la nuit semble n'avoir que peu de signification.

Cette absence de structure claire et définie crée une atmosphère d'incertitude et de désespoir, renforcée par l'utilisation de lieux précaires comme la guitoune faite de sacs de jute et de bâches, pompeusement nommée. La précarité est exacerbée, illustrée par la transformation d'un vieux fourgon en une "maison" de fortune, barricadée par des pierres, des pneus décharnés et des barres de fer pour empêcher la bâche de s'envoler.

Ces descriptions nous plongent dans un espace brut et déstructuré, un espace flou, où les repères géographiques sont absents. Alors que l'espace est censé accompagner le récit, en lui donnant un sens, ici, au contraire nous assistons à un abondant totale au profit d'un espace fragmenté, sans ancrage, ni centre.

Contrairement à l'idée d'un espace ouvert, échappant au temps et aux normes, un lieu de tous les possibles, la grandeur et l'immensité de cet espace dans *L'Olympe des infortunes* apparaissent comme une forme de prison. Khadra utilise cet environnement pour symboliser la marginalité et la lutte intérieure des personnages, rendant visible la tension entre liberté apparente et contraintes invisibles.

V.4. *Ce que le jour doit à la nuit* : une géographie morcelée

En poursuivant notre exploration de l'espace dans les romans de Yasmina Khadra, concentrons-nous à présent sur *Ce que le jour doit à la nuit*. Bien que ce roman se distingue par une narration plus ancrée dans une chronologie historique et une intrigue largement développée dans des lieux identifiables, l'auteur y maintient une fragmentation de l'espace.

Cette fragmentation, toutefois, ne se manifeste pas uniquement par une désorientation géographique ou topographique comme dans *L'Olympe des infortunes*, mais s'exprime par l'opposition entre deux mondes distincts.

Ces espaces antagonistes ne se limitent pas à des décors : ils participent activement à la narration, reflétant les tensions sociales et les dilemmes identitaires qui structurent le roman.

Pour illustrer cette rupture de l'espace, plusieurs descriptions dans *Ce que le jour doit à la nuit* méritent d'être examinées. Ces passages permettent de saisir la manière dont Khadra conçoit les lieux, à la fois comme des cadres narratifs et comme des symboles de tensions et de fragmentations.

Dès les premières lignes du récit, l'auteur installe un cadre spatial qui, bien que présent et important, échappe à toute tentative de géo-localisation précise. Cette

ambiguïté spatiale, loin d'être un simple oubli ou une absence, apparaît comme un choix narratif délibéré. Ainsi, ce flou dans la localisation amplifie le sentiment d'oppression et d'instabilité, tout en donnant au récit une portée intemporelle et générale, propre à résonner avec des expériences humaines partagées.

Seules quelques indices permettent d'identifier qu'il s'agit d'un lieu isolé loin de toute vie sociale : « les champs de blé...plaine, lopin de terre 11 ». Ces termes évoquent un paysage rural vaste et dépourvu de toute présence humaine, ancrant l'histoire dans un environnement de solitude et d'éloignement. La plaine infinie et les champs de blé suggèrent une séparation nette de la vie sociale, isolant ainsi les personnages dans un cadre naturel où le temps semble suspendu.

La description de l'espace est faite par le protagoniste Younes, c'est à travers ses yeux que le lecteur découvre le cadre dans lequel s'inscrit l'histoire, un cadre qui traduit une fracture social quant aux conditions de vie qu'ils subissent :

« Nous vivions reclus sur notre lopin de terre, pareils à des spectres livrés à eux-mêmes, dans le silence sidéral de ceux qui n'ont pas grand-chose à se dire...ce n'était pas une vie ; on existait, et c'est tout. Le fait de se réveiller le matin relevait du miracle, et la nuit, lorsqu'on s'apprêtait à dormir, on se demandait s'il n'était pas raisonnable de fermer les yeux pour de bon, convaincus d'avoir fait le tour des choses et qu'elles ne valaient pas la peine que l'on s'attardât dessus. Les jours se ressemblaient désespérément ; ils n'apportaient jamais rien, ne faisaient, en partant, que nous déposséder de nos rares illusions qui pendouillaient au bout de notre nez, semblables aux carottes qui font avancer les baudets » (Khadra, 2009 :11-12)

Ce passage décrit un espace de réclusion et d'isolement. Il dépeint un cadre spatial qui est à la fois physique et psychologique. L'espace décrit, «notre lopin de terre », évoque une isolation géographique, éloignée de la vie sociale et humaine. Cette réclusion est renforcée par la répétition de la monotonie des jours « les jours se ressemblaient désespérément » et par le sentiment d'inutilité et de désespoir qu'il induit.

Cet espace est chargé d'une tension émotionnelle qui exprime la souffrance et la désolation des personnages, accentuées par leur détachement du monde extérieur. Il s'agit d'un espace de rupture, et de résilience, où l'avenir est difficilement envisageable.

Le ton employé par le narrateur est dur, les mots sont forts, Younes décrit son espace de vie avec beaucoup de désolation et d'amertume, car il n'aura connu que cela depuis sa naissance :

« En ces années 1930, la misère et les épidémies décimaient les familles et le cheptel avec une incroyable perversité, contraignant les rescapés à l'exode, sinon à la clochardisation... en regagnant notre taudis »¹²⁻¹³ « le village ne disait rien qui vaille. C'était un trou perdu, triste à crever, avec ses bicoques en torchis craquelé sous le poids des misères et ses ruelles désemparées qui ne savaient où courir cacher leur laideur... » (Khadra, 2009 :14)

Grace à cette indication « 1930 », nous pouvons situer l'histoire sur le plan temporelle, alors que sur le plan spatial, les informations fournies par le récit sur l'espace sont pour l'instant impossible à situer.

L'auteur opère deux formes de transgression ou de rupture dans son récit. La première réside dans l'absence d'indices spatiaux précis, ce qui constitue une entorse aux normes du schéma narratif traditionnel, où le cadre spatio-temporel est généralement bien défini. En choisissant de ne pas situer l'histoire dans un lieu particulier, l'auteur universalise le vécu des personnages, rendant leur expérience représentative d'une condition collective.

La seconde transgression se manifeste dans la dénonciation explicite des misères subies par Younes et sa famille, qui transcende le simple récit individuel pour mettre en lumière une réalité sociale plus large. En situant ces souffrances dans le contexte historique de la période coloniale, l'auteur souligne que ce quotidien de pauvreté, de dénuement et d'injustice était partagé par une grande partie de la population paysanne à cette époque.

Ce double choix, celui de rompre avec la localisation précise et de dénoncer les conditions humaines, reflète un espace en souffrance, en désarroi, un espace fragmenté et éclaté.

Les premières pages du roman s'achèvent sur une note de désillusion poignante, marquée par une tristesse sourde et un profond déchirement lié à la perte de la terre ancestrale :

*« (...) c'était un jour défait, avec un soleil crucifié par-dessus la montagne et ses horizons fuyants. Il était environ midi pourtant, j'avais le sentiment de me dissoudre dans un clair-obscur tout était figé, où les bruits s'étaient rétractés, où l'univers battait en retraite pour mieux nous isoler dans notre détresse »
(Khadra, 2009 :18)*

A travers ce passage, khadra dépeint un espace marqué par le désordre et la fragmentation, où chaque élément semble en rupture avec l'harmonie naturelle, les images décrites dressent le portrait d'un décor chaotique, morcelé, qui devient le miroir d'un désarroi existentiel et d'une perte de repères profonde.

Ainsi, un espace s'efface avec l'incendie de la terre ancestrale, marquant le départ de toute la famille. Un autre espace prend alors forme : celui d'un nouveau voyage vers un avenir inconnu, que nous découvrirons à travers le regard de Younes.

Dans le roman, l'espace évolue au gré des déplacements de Younes. La description de l'espace, souvent très quantitative, insiste sur des lieux fragmentés et déconstruits. Cela se manifeste par exemple lorsque la famille arrive à Oran, où leur logement, à peine semblable à un toit, illustre cette fracture spatiale qui décrit espace précaire et provisoire :

« (...) Un patio aux allures d'écurie, tapi au fond d'un semblant de pertuis pestilentiel »

« Le patio était constitué d'une cour intérieure avec, de part et d'autre, des chambres séparées où s'entassaient des familles déboussolées fuyant la famine et le typhus qui sévissaient dans la campagne ». "C'est ici", dit le courtier en écartant une tenture donnant sur une salle vacante. Nue et sans fenêtre, la pièce était à peine plus large qu'une tombe et tout aussi frustrante. Elle sentait le pipi de chat, la volaille crevée et le vomi. Les murs tenaient debout par miracle, noirâtres et suintants d'humidité ; d'épaisses couches de fientes et de crottes de rat tapissaient le parterre » (Khadra, 2009 : 30-31)

L'espace décrit dans ce passage reflète une profonde rupture matérielle. Le « patio aux allures d'écurie » et la pièce « à peine plus large qu'une tombe » brisent l'idée même d'un foyer comme lieu de refuge et de stabilité.

La fragmentation spatiale, avec les « chambres séparées » et les murs « noirâtres et suintants d'humidité », renforce une impression de désunion et de fragilité. De même, les éléments sensoriels odeurs nauséabondes, parterre souillé de « fientes et de crottes de rat » contribuent à isoler cet espace du reste du monde, le transformant en un lieu de déchéance et de la dégradation.

La description de l'espace dans ce passage reflète pleinement l'approche de Yasmina Khadra, qui utilise le cadre physique pour matérialiser la déshumanisation, l'exclusion et la détresse de ses personnages.

Loin de se limiter à une toile de fond, l'espace devient un acteur à part entière, incarnant l'oppression et le désespoir. Par un vocabulaire chargé de sens et une imagerie saisissante, Khadra redéfinit les lieux pour en faire des reflets poignants de la profonde désillusion qui habite ses personnages.

Dans le passage qui suit du roman, Khadra utilise et manipule l'espace d'une manière pernicieuse d'abord en dépeignant la beauté d'Oran pour mieux plonger ensuite le lecteur dans un environnement sombre et désorganisé. Ce contraste brutal marque une rupture violente, où l'espace, loin de jouer son rôle de refuge, devient un lieu de désorganisation et d'éclatement :

« Le « faubourg » où nous atterrîmes rompit d'un coup les charmes qui m'avaient émerveillé quelques heures plus tôt. Nous étions toujours à Oran, sauf que nous étions dans l'envers du décor. Les belles demeures et les avenues fleuries cédèrent la place à un chaos infini hérissé de bicoques sordides, de tripots nauséabonds, de kheimas de nomades ouvertes aux quatre vents et d'enclos à bestiaux.

Jenane Jato : un foutoir de broussailles et de taudis grouillant de charrettes geignardes, de mendiants, de crieurs, d'âniers aux prises avec leurs bêtes...on aurait dit des damnés évincés de l'enfer...ils incarnaient, à eux seuls, les peines perdues de la terre entière » (Khadra, 2009 :29 -30)

Cet extrait témoigne d'une transition violente entre deux espaces, marquée par l'irruption soudaine du chaos et de la dégradation. Khadra, par cette description, s'attache à déconstruire l'illusion d'une ville idyllique en dévoilant ses zones d'ombre. Le contraste est saisissant : là où la beauté d'Oran éblouissait quelques heures plus tôt Younes, un autre visage de la ville sombre et oppressant, prend le relais. L'usage du terme "envers du décor" renforce l'idée que ce nouvel espace est une réalité cachée, un monde parallèle, une face de la ville souvent ignorée ou marginalisée.

Après avoir exploré l'espace de vie chaotique de Younes, marqué par la désorganisation, l'éclatement et la violence, un nouvel espace se dessine à travers la description de la demeure de son oncle. Ce changement spatial marque non seulement une rupture avec l'environnement précédent, mais aussi une étape décisive dans le parcours du personnage. Alors que l'espace de Jenane Jato était saturé de bruit et de confusion, celui de l'oncle semble offrir une forme de stabilité et de confiance.

Face à ce nouveau décor qui s'installe, Younes est émerveillé par cette part d'Oran, qui est aux antipodes ce qu'il subissait avec sa famille dans la même ville.

Khadra manipule l'espace pour refléter les ruptures qui structurent l'histoire, mettant en lumière les tensions entre les lieux. À travers des descriptions contrastées

et des environnements symboliques, il souligne les décalages entre deux mondes opposés qui coexistent pourtant dans le même espace :

« Mon oncle habite dans la ville européenne, à l'extrémité d'une rue asphaltée, bordée de maisons en dur, coquettes et paisibles, avec des grilles en fer forgé et volets aux fenêtres. C'était une belle rue aux trottoirs propres parés de ficus taillés avec soin. Il n'avait des bancs par endroits sur lesquels des vieillards s'asseyaient pour voir passer le temps...des enfants gambadés dans les squares. Ils ne portaient pas les guenilles des gosses de Jenane Jato, ni les signes fatidiques sur leurs minois....la maison de mon oncle était haute d'un étage, parée d'un petit jardin à l'entrée et d'une courte allée... » (Khadra, 2009 :76)

Dans ce passage, Khadra oppose magistralement deux espaces au sein d'une même ville pour accentuer la rupture sociale et émotionnelle qui traverse l'histoire. La description de la ville européenne, où réside l'oncle de Younes, évoque un univers ordonné et apaisant, marqué par des « maisons en dur », des « rues asphaltées » et des « trottoirs propres ». Cet espace, paré de ficus taillés et habité par des enfants insouciantes, contraste fortement avec le chaos et la misère de Jenane Jato.

Khadra utilise cet espace comme une projection d'un idéal, où tout semble refléter l'harmonie et le confort. Cependant, ce décor idyllique n'est pas qu'une simple toile de fond : il traduit également les profondes disparités sociales et les fractures invisibles qui coexistent dans la même ville. La maison de l'oncle, avec son jardin et son allée, représente pour Younes une porte ouverte vers un nouveau monde.

Khadra manipule l'espace de manière subtile afin de perturber le flux narratif et d'instaurer une confusion sémantique entre les différents lieux. L'évolution spatiale, qui suit les pas du personnage principal, semble d'abord marquer un progrès, une ascension vers un cadre plus stable et ordonné. Cependant, Khadra revient régulièrement à l'espace de Jenane Jato, celui de la misère et de la destruction, pour remettre en question cette progression apparente :

« Jenane Jato me parut plus atroce qu'avant. Ici, le temps tournait en rond. Sans suite dans les idées. Les mêmes visages bistre dardaient leur regard opaque sur les alentours, les mêmes ombres chinoises se confondaient avec la pénombre » (Khadra, 2009 :91)

« (...) Pourtant, la misère était toujours là, inébranlable ; elle tenait tête à tout...il y avait trop, beaucoup trop de souffrance...Jenane Jato croulait sous le poids des rêves crevés. Des gamins livrés à eux-mêmes tanguaient à l'ombre de leurs aînés, ivres de faim et d'insolation...» (Khadra, 2009 :143)

En juxtaposant ces lieux opposés, l'auteur trouble la perception du lecteur, brouillant les frontières entre ce qui semble être un progrès et ce qui est une régression. L'espace devient ainsi un outil de perturbation narrative, une sorte de balancier entre des environnements contradictoires, qui redéfinit sans cesse la notion de progrès et de régression.

Cette manière de jouer avec les espaces engendre une certaine ambiguïté sémantique, rendant impossible l'attribution d'une valeur fixe à un lieu. Chaque espace prend une signification différente, modulée par les expériences et l'évolution du personnage au fil du récit.

Ce procédé d'aller-retour entre différents espaces, où Khadra alterne entre des lieux de progression et des lieux de misère, devient une technique récurrente tout au long du roman. En revenant sans cesse à l'espace de Jenane Jato, symbole de dégradation et de souffrance, l'auteur crée une sorte de va-et-vient constant qui installe une tension narrative.

Cette alternance spatiale n'est pas seulement un outil stylistique, mais une véritable stratégie de perturbation, qui maintient le lecteur dans un état de confusion sémantique. Chaque espace, loin d'être simplement décoratif, devient un acteur central dans la construction du récit. Cette dynamique spatiale souligne l'impossibilité d'une rupture totale avec le passé, tout en questionnant les notions de progrès et de régression.

En fin de compte, Khadra utilise l'espace comme une force narrative qui déconstruit les attentes et renforce le message du roman, celui d'une lutte intérieure permanente entre différents mondes, différents vécus et différentes réalités.

V.5. *La Dernière Nuit du Raïs* : un espace en dislocation

L'espace dans *Ce que le jour doit à la nuit* est déjà une composante clé de la narration, mais dans *La Dernière Nuit du Raïs*, Khadra semble aller au-delà en exploitant la fragmentation spatiale pour déconstruire le récit à un niveau encore plus profond. Si dans son précédent roman l'espace était déjà un terrain de tension, dans *La Dernière Nuit du Raïs*, il devient un instrument fondamental de déstabilisation narrative, contribuant à l'éclatement même de l'histoire

Dans *La Dernière Nuit du Raïs*, Yasmina Khadra utilise l'éclat spatial non pas comme un simple effet de style, mais comme une méthode de déconstruction narrative. À travers une fragmentation de l'espace, l'auteur déstabilise le cadre traditionnel du récit, ce qui permet de refléter les tensions internes et externes de l'histoire. L'espace devient un vecteur de confusion, perturbant la perception du temps et du lieu, accentuant ainsi la nature déstructurée de l'intrigue.

Ce qui fait la spécificité du roman selon nous, c'est le fait que toute l'histoire se déroule au cours d'une seule nuit celle du 20 au 21 octobre 2011 à Syrte (Libye), ce qui confère de prime à bord une certaine tension narrative accentué justement par un espace éclaté.

L'espace dans *La Dernière Nuit du Raïs* est loin d'être un cadre stable ou homogène. Il est découvert à travers les yeux du narrateur, qui est également le personnage principal. Cette subjectivité, empreinte de confusion et d'émotions contradictoires, influence directement la manière dont les lieux sont décrits. Ainsi, les espaces du roman ne se limitent pas à leur fonction géographique, mais deviennent les miroirs des troubles intérieurs du Raïs, renforçant l'impression d'éclatement et de désorientation.

Loin de former un cadre homogène et stable, l'espace dans ce roman est morcelé, fragmenté, et volontairement désorientant. Ce choix narratif participe fortement à déstabiliser la perception du lecteur.

Dans ce récit de Yasmina Khadra, le narrateur nous plonge dès les premières pages dans un espace fragmenté et déstructuré, reflet direct du chaos qui traverse l'histoire.

À travers les yeux du Raïs, ancien dirigeant libyen, nous découvrons un lieu éloigné de son ancien prestige : une école désaffectée, devenue un espace de retranchement. Le décor délabré et chaotique reflète avec force le désordre qui l'entoure :

*« (...) à la lumière troublante des cierges, qu'accentuent les tentures masquant les fenêtres...une armoire est couchée sur le flanc, la glace brisée ; une banquette matelassée exhibe ses entrailles ; des tiroirs fracturés gisent çà et là ; sur le mur, le portrait d'un père de famille bat de l'aile, criblé de balles »
(Khadra, 2015 :15).*

Ce passage met en évidence un espace totalement désorganisé, où chaque détail - les tiroirs fracturés, l'armoire couchée, le portrait criblé de balles -reflète un éclatement spatial. L'école désaffectée devient un lieu de chaos, à la fois matériel et symbolique, qui perturbe toute notion d'ordre ou de stabilité. À travers ces descriptions, Yasmina Khadra construit un cadre fragmenté, amplifiant le sentiment de déconstruction qui traverse l'ensemble du récit. L'espace ne se limite pas à un simple décor, il devient un vecteur narratif essentiel.

L'espace dans *La Dernière Nuit du Raïs* ne se contente pas d'être le simple cadre de l'action ; il devient un acteur à part entière de la narration. À mesure que l'histoire progresse, cette fragmentation spatiale se renforce. Les lieux, défigurés et envahis par le chaos, participent à cette déconstruction du monde intérieur du Raïs. Chaque pièce, chaque objet détourné de sa fonction première, renforce l'idée d'un monde en décomposition, aussi bien matériel que moral :

« (...) une déflagration fait tinter les rares carreaux qui s'agrippent encore aux fenêtres. Une bombe, sans doute...les traces de violence sont récentes, mais la bâtisse évoque déjà une ruine. Des vandales sont passés par là, pillant les objets de valeur et dévastant ce qu'ils ne pouvaient pas emporter » (Khadra, 2015 :15, 26).

Ce passage accentue l'idée de dévastation et d'éclatement spatial. La déflagration qui fait « tinter les rares carreaux » et la mention de la bombe soulignent un espace en proie à la violence et à la destruction. L'image de la bâtisse, « déjà une ruine », renforce l'idée de déclin, à la fois physique et symbolique.

Les traces récentes de violence, combinées au passage des vandales, participent à cette destruction progressive de l'espace, qui reflète l'effondrement de l'ordre et du pouvoir. L'espace devient alors un témoin de cette dévastation, où chaque élément du décor porte les stigmates de la rupture et de la déconstruction.

La description de l'espace accentue l'effet de cassure et de fracture qui accompagne l'histoire. Le narrateur semble reconnaître la nature des intrusions à leurs sons, nous assistons ainsi à une description par procuration, car ce qui n'est visible et ressenti pas le narrateur et transmis au lecteur.

Dans certains passages du roman, le narrateur fait référence à la chambre où il est reclus. Mais la chambre, bien que simple en apparence, se distingue comme un espace à la fois clos et rétréci, qui symbolise l'enfermement. Ce lieu exigü, limité par ses murs, devient une métaphore de l'isolement. La chambre, en raison de sa petite taille, semble couper l'individu du monde extérieur, le plaçant dans une situation de confinement.

La description de cet espace restreint accentue l'effet de fermeture, comme si le narrateur, ou toute personne se trouvant dans cette chambre, était pris au piège de cet environnement étouffant.

Ainsi, dans le passage suivant, la chambre est décrite comme un espace réduit, délabré, bricolé :

« On a nettoyé ma chambre, masqué les fenêtres avec des tentures bâchées et bricolé une sorte de veilleuse à partir d'une torche alimentée par batterie d'automobile...(...) je tourne en rond dans ma cage...(...) reclus dans ma chambre(...) calfeutré entre quatre murs dénudés qui sentent la poisse... » (Khadra, 2015 :39-88-129-153).

La chambre, synonyme de confort et d'intimité, est violée par l'affront qui lui est fait, devenant ainsi l'image d'un espace dévasté et déstructuré. Ce lieu, qui devrait être celui de la sécurité et de la retraite, se transforme en un environnement clos et oppressant, dénué de repères.

Cette transformation de la chambre en un lieu de confinement et de dégradation souligne la fracture qui traverse non seulement l'espace, mais aussi la structure même du récit. L'éclatement spatial, loin d'être anodin, vient accentuer la rupture des normes, de l'ordre et de la cohérence.

De_la_sorte, la chambre ne sert plus uniquement de refuge, mais elle devient le lieu où se reflètent les effets de la déconstruction du monde du narrateur.

Le narrateur semble vouloir transmettre au lecteur la réalité qui l'entoure : les images de la guerre qui envahissent Syrte. L'espace devient un véritable intermédiaire, jouant un rôle crucial entre l'action et ce qui la caractérise.

À travers les descriptions fragmentées et chaotiques des lieux, l'auteur parvient à illustrer l'impact direct du conflit sur l'environnement, transformant les espaces en reflets tangibles de la violence et du désordre ambiant :

« (...) un missile tombe sur le District 2, suivi d'un deuxième... le troisième est d'une puissance telle que des carreaux dégringolent des fenêtres et se brisent au sol dans un tintement glaçant...un quatrième missile s'abat non loin de l'école qui nous sert de QG... des soldats qui ripostent, des camions de pompiers qui filent vers les sinistres et des souffles brûlants qui halètent de tous les côtés... le ciel et la terre s'entremêlent, puis l'abîme... » (Khadra, 2015 :129-130-135)

Cette description contribue à l'éclatement spatial du récit en brouillant les frontières entre des lieux autrefois distincts et en les unifiant sous le signe du désordre et de la destruction. C'est ainsi qu'une école destinée à l'apprentissage et au savoir, devient un quartier général pour le *Raïs* et ses soldats.

Par ce biais, Khadra accentue l'effet de déconstruction narrative, utilisant l'espace comme un miroir des tensions et des fractures qui traversent l'histoire. Khadra transcende les limites spatiales en dépeignant une destruction généralisée, qui reflète et amplifie l'éclatement du tissu narratif :

*« Syrte est aussi navrante qu'un bourde de l'Histoire. Pas un phare de voiture, pas un ululement d'alarme, pas un coup de feu tiré d'un toit ; rien que le tohubohu des explosions Syrte n'est qu'un terrible gâchis, un vieux tapis râpé que l'on bat au gourdin, un paillason sur lequel on essuie ses bottes crottées. On dirait que les dieux l'ont choisi pour faire le deuil de leur olympe »
(Khadra, 2015 :130-131)*

Cette description confère à la ville une dimension presque apocalyptique, où seules les explosions et le chaos dominant. L'image de Syrte comme un "vieux tapis râpé" ou un "paillason" souligne non seulement l'état de dégradation matérielle, mais aussi l'humiliation et le mépris infligés à cet espace. Ainsi, la destruction de Syrte va au-delà du simple éclatement physique : elle devient une représentation de la déconstruction de l'ordre établi.

Pour renforcer l'effet de l'espace déconstruit et mieux toucher le lecteur, Khadra fait appel à un vocabulaire chargé en émotions et en significations, nous retrouvons des expressions telles que : *« une formidable déflagration... un ciel balaféré d'étoiles filantes... orné de feu grands comme des soleils éclatés... une fracture abyssale... des obus se mettent à pleuvoir ».*

Ce vocabulaire vise à transporter le lecteur au cœur du chaos, tout en lui offrant une vision esthétiquement riche et profondément marquante. Les images allient la beauté de la destruction à l'horreur de la guerre, provoquant une réflexion sur la dualité du sublime et du tragique

En conclusion, l'espace dans *La Dernière Nuit du Rais* de Yasmina Khadra dépasse sa simple fonction descriptive pour devenir un véritable outil de déconstruction narrative. À travers des lieux éclatés, confinés ou totalement dévastés, l'auteur reflète et amplifie le chaos qui imprègne l'histoire. L'espace fragmenté agit comme le miroir d'une réalité brisée, à la fois personnelle et collective, intensifiant ainsi l'effet de rupture au cœur du récit.

A travers les quatre romans analysés⁵ – *La dernière nuit du Rais*, *L'attentat*, *Ce que le jour doit à la nuit* et *L'olympé des infortunes* – nous pouvons affirmer que Y. Khadra emploie l'espace non seulement qu'un cadre narratif, mais surtout comme un outil de déconstruction et d'instabilité. Que ce soit à travers des lieux fragmentés, des descriptions de chaos ou des espaces symboliques d'isolement et de rupture, l'auteur met en lumière la manière dont l'espace devient un élément actif de l'écriture de la rupture. Chaque roman explore, à sa manière, la tension entre l'ordre et le désordre.

L'analyse de l'espace dans l'œuvre de Yasmina Khadra révèle une profonde remise en question des repères spatiaux traditionnels. Loin d'être un simple cadre où se déroulent les événements, l'espace devient une entité mouvante, instable, parfois insaisissable, qui reflète et amplifie la crise identitaire et existentielle des personnages. En déconstruisant les référents spatiaux classiques, l'auteur inscrit son écriture dans une dynamique de fragmentation qui participe pleinement à la poétique de la rupture.

Les lieux dans ses romans se caractérisent par leur flou, leur éclatement et leur incapacité à offrir un ancrage stable aux personnages. Qu'il s'agisse de villes oppressantes, de territoires incertains ou de refuges précaires, ces espaces se

⁵ Nous tenons à souligner que les trois romans restants – *Les anges meurent de nos blessures*, *Cousine K* et *Les hirondelles de Kaboul* – présentent également des éléments spatiaux d'une grande richesse, parfaitement en lien avec notre problématique. Cependant, nous avons souligné que l'analyse détaillée des quatre œuvres sélectionnées suffisait à apporter des réponses pertinentes à nos interrogations, tout en offrant une vue d'ensemble représentatif de l'écriture de la rupture chez Yasmina Khadra.

dérobent sous les pas des protagonistes, exacerbant leur sentiment d'errance et de perte. Loin de structurer le récit en offrant des repères fixes, l'espace chez Khadra se déconstruit et se recompose au fil du texte, créant un effet de dislocation qui brouille les frontières entre le réel et l'imaginaire, l'ici et l'ailleurs, le passé et le présent.

Cette instabilité spatiale se manifeste également par un brouillage des frontières entre l'espace privé et l'espace public, entre l'intérieur et l'extérieur, traduisant une difficulté pour les personnages à trouver un lieu, un territoire où exister pleinement. L'espace intime n'offre pas de refuge, tandis que l'espace extérieur devient un lieu de danger et d'exclusion. Cette absence de territorialisation stable s'accompagne souvent d'une dimension symbolique, où l'éclatement spatial traduit les tensions internes des protagonistes et les conflits historiques qui traversent leur existence.

En définitive, l'écriture spatiale chez Yasmina Khadra ne se limite pas à une simple mise en scène des lieux, mais participe activement à la construction du sens. En rompant avec les normes de la représentation spatiale, l'auteur fait de l'espace un vecteur de trouble et d'incertitude, un miroir des fractures identitaires et des déchirures intimes.

Cette déstructuration du cadre spatial confère aux romans une dimension labyrinthique où les personnages, privés de repères fixes, sont condamnés à errer dans des territoires sans cesse mouvants. Loin d'être un simple décor, l'espace devient un élément narratif essentiel qui, par sa fragmentation et son ambiguïté, accentue la tension dramatique et renforce l'expérience de la rupture au cœur de l'œuvre khadrienne.

Ainsi, après avoir exploré la fragmentation de l'espace dans les romans de Khadra, il convient d'examiner les personnages qui s'y inscrivent. Confrontés à des réalités multiples et souvent violentes, ils incarnent les tensions et les ruptures qui structurent le récit. Analyser leur trajectoire, leurs luttes intérieures et leurs interactions permettra d'approfondir notre compréhension de l'œuvre et de saisir

comment Khadra humanise son écriture tout en amplifiant la déconstruction récit à travers ses figures romanesques.

Chapitre VI :
Personnages et rupture identitaire

Le personnage romanesque occupe une place essentielle dans la narration dynamique, structurant l'intrigue et incarnant les tensions thématiques développées par l'auteur. Depuis les travaux de Philippe Hamon et Vincent Jouve, il est admis que le personnage constitue un élément central du contrat de lecture, permettant l'identification, la projection ou la confrontation du lecteur à des expériences diverses.

Cependant, dans l'œuvre de Yasmina Khadra, la construction du personnage semble déroger aux normes traditionnelles du roman classique. Loin d'être des figures cohérentes et stables, ses personnages évoluent dans un univers où l'identité se délite, où les repères spatio-temporels se fragmentent, et où la trajectoire individuelle s'inscrit dans un mouvement perpétuel de rupture et de déséquilibre.

Loin du modèle héroïque ou du protagoniste traditionnel guidé par une quête linéaire, les personnages khadriens sont marqués par l'errance, le déracinement et une tension identitaire qui traduit l'éclatement du monde dans lequel ils évoluent. Cette rupture s'exprime à plusieurs niveaux. D'un point de vue psychologique, les personnages sont souvent tiraillés entre des contradictions internes qui les empêchent de se définir pleinement. Ils oscillent entre le passé et le présent, entre des appartenances culturelles opposées, entre des valeurs en crise. Narrativement, cette instabilité se traduit par un brouillage des perspectives, une alternance entre introspection et récit des événements, et parfois même une remise en question de la fiabilité du narrateur.

Cette fragmentation identitaire n'est pas anodine : elle reflète une vision du monde où l'individu est soumis à des forces historiques et sociales qui le dépassent. Dans des contextes de guerre, d'exil ou d'oppression, le personnage devient le lieu même de l'éclatement du réel, portant en lui la trace des fractures sociales et politiques que Yasmina Khadra a mis en scène dans ses romans.

Dès lors, analyser la construction du personnage dans cette œuvre revient à interroger la manière dont l'écriture romanesque peut traduire une crise de l'individu, une perte de repères qui s'inscrit dans la dynamique plus large de l'écriture de la rupture.

Ce chapitre s'attachera ainsi à étudier les mécanismes de cette déstructuration du personnage chez Khadra. Nous verrons dans un premier temps commenter l'identité du personnage est mise en crise par une narration fragmentée et instable, avant d'analyser les tensions internes qui façonnent ces figures et les empêchent d'accéder à une forme de résolution. Enfin, nous nous interrogerons sur le rôle que joue cette déconstruction du personnage dans la poétique générale de la rupture qui traverse l'ensemble de l'œuvre de Khadra.

VI.1. Personnage romanesque : une figure en perpétuelle mutation

Le personnage constitue une pierre angulaire de toute œuvre romanesque. Bien au-delà d'un simple vecteur narratif, il est le lieu où s'articulent les tensions, les quêtes identitaires, les fractures existentielles et les enjeux idéologiques portés par le récit. À travers lui, le texte devient une matière vivante, un miroir des aspirations, des conflits et des métamorphoses de l'être. Il s'impose ainsi comme un point d'ancrage fondamental entre l'univers fictionnel de l'auteur et l'horizon de réception du lecteur

Dans le cadre du récit, le personnage joue un rôle fondamental, qu'il soit protagoniste, antagoniste ou figure secondaire. À la fois miroir de l'humanité, véhicule des idées et agent de la structure narrative, il donne forme au récit. Comme l'affirme Christine Achour : « *la fiction est habitée... on peut difficilement imaginer un récit sans personnage* » (Achour&Bekkat, 2019 :43), souligne ainsi l'indispensabilité du personnage pour que l'histoire prenne toute sa dimension ou comme le note Givel : « *il n'y a pas de roman sans personnage et la situation narrative de base comprend le personnage* » (Givel, 1989 :111).

Dans la conception classique, le personnage se caractérise par un nom, une activité sociale et une psychologie. Inscrit dans un cadre précis d'espace, de temps et d'histoire, le roman cherche à lui donner une apparence de vie. Ainsi, dans une approche traditionnelle, le personnage se définit comme : « *Le support de l'action, support de l'analyse psychologique, point nodal du récit, le personnage apparaît comme un des vecteurs fondamentaux de l'intérêt romanesque* » (Toursel, 1994, 125).

Dans la vision traditionnelle du personnage, celui-ci est perçu comme un élément structurant du récit, un être aux caractéristiques claires et bien définies, dont les actions et motivations suivent une logique cohérente.

Dans cette conception, particulièrement présente dans les œuvres classiques, le personnage joue un rôle déterminant dans l'avancement de l'intrigue. Il est souvent un archétype : le héros, l'antagoniste, la victime ou le sage, et incarne des valeurs ou des principes moraux bien établis.

Le personnage n'est pas une entité complexe, mais plutôt une figure fonctionnelle, dont les traits sont souvent stéréotypés, permettant au lecteur de facilement s'identifier à ses actions et à ses choix.

Ce type de personnage suit généralement un chemin narratif linéaire, évoluant de manière visible en fonction des événements du récit.

Ainsi, dans cette perspective traditionnelle, le personnage sert avant tout à structurer le récit et à véhiculer des messages clairs, sans ambiguïté, ce qui permet de maintenir un équilibre entre forme et fond.

Cependant, cette vision traditionnelle du personnage, bien qu'efficace pour structurer l'intrigue et transmettre des messages clairs, ne suffit plus à satisfaire les exigences narratives contemporaines.

Avec l'avènement du Nouveau Roman, une nouvelle vision et un nouveau statut du personnage émergent, notamment à travers les perspectives d'Alain Robbe-Grillet dans *Pour un nouveau roman*⁶ et de Nathalie Sarraute dans *L'Ère du soupçon*. Ces auteurs plaident pour une déconstruction du personnage traditionnel, remettant en question ses caractéristiques fixes et sa fonction dans le récit :

« (...) ce que Robbe-Grillet et ses amis veulent dire (...) c'est que l'idée du personnage et de l'histoire, léguée par les romanciers du XIX^e siècle, est liée à une certaine vision de la société et du destin de l'homme, et que cette vision est aujourd'hui caduque » (Miraux 1997 :96)

⁶ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, publié en 1963, est un ensemble d'essais théoriques où l'auteur critique le roman réaliste balzacien et en appelle à une refonte des conventions narratives. Considéré comme un manifeste du Nouveau Roman, ce recueil défend une esthétique littéraire libérée des schémas traditionnels d'intrigue et de personnage, privilégiant une écriture fondée sur la description et le refus des interprétations psychologiques classiques.

Cette citation souligne la critique d'Alain Robbe-Grillet et des auteurs du Nouveau Roman envers les conventions littéraires héritées du XIX^e siècle. Ils remettent en question l'idée du personnage et de l'intrigue comme reflets d'une vision déterministe de l'homme et de la société, jugée désormais dépassée.

Dans cette perspective de remise en question des conventions littéraires, Nathalie Sarraute, autre figure majeure du Nouveau Roman, apporte également une réflexion essentielle. Dans *L'Ère du soupçon*⁷, elle s'intéresse à la déstabilisation que connaît le personnage romanesque, elle affirme par exemple :

« Aussi voit-on le personnage de roman privé de ce double soutien, la foi en lui du romancier et du lecteur, qui le faisait tenir debout, solidement d'aplomb, portant sur ses larges tout el poids de l'histoire, vaciller et se défaire » (Miraux 1997 :98)

Ces propos illustrent avec pertinence la remise en question du personnage traditionnel dans le roman contemporain. Privé du soutien de l'auteur, qui ne cherche plus à le construire comme une entité stable et cohérente, et du lecteur, qui ne projette plus sur lui une croyance aveugle, le personnage perd sa solidité.

Dans cette perspective renouvelée du personnage, N. Sarraute rejette à son tour cette conception du personnage et rejeter une psychologie présentée de manière simplifiée et accessible au lecteur, afin de créer un lecteur actif, voire créateur, elle affirme à ce propos :

« (...) voilà pourquoi le personnage n'est plus aujourd'hui que l'ombre de lui-même. C'est à contre cœur que, que le romancier lui accorde tout ce qui peut le rendre trop facilement repérable : aspect physique, gestes, actions, sensations, sentiments courants, depuis longtemps étudiés et connus, qui contribuent à lui donner à si bon compte l'apparence de la vie et offrent une prise si commode au lecteur » (Miraux, 1997:99).

⁷ Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, publié en 1956, est un recueil d'essais dans lequel l'auteure analyse les mutations du roman moderne en explorant les œuvres de Dostoïevski, Kafka, Joyce, Proust et Woolf. Elle y développe une réflexion critique qui influencera l'émergence du Nouveau Roman. Cet ouvrage marque une rupture avec les conceptions traditionnelles du roman, proposant une approche fondée sur la déconstruction des structures narratives classiques et une attention particulière aux "mouvements intérieurs" des personnages.

C'est dans cet esprit que la littérature contemporaine tend à bannir la notion de personnage, en définissant le personnage dans sa stricte représentation c'est-à-dire un « être de papier, strictement réductible aux signes textuels » (Jouve, 2001:9).

En les réduisant à de simples créations littéraires, le personnage perd ainsi toutes ses caractéristiques. Le nouveau roman lui attribue un nouveau souffle et un nouveau statut, comme le soutiennent les propositions d'Alain Robbe-Grillet et Nathalie Sarraute rapportées par Vincent Jouve: « (...) l'intention, dans ces textes de l'ère du soupçon », était de déjouer l'illusion idéaliste du roman traditionnel en donnant le personnage pour ce qu'il est : un tissu de mots, un « vivant sans entrailles » » (Jouve, 2001:9).

Dans le même esprit, Maurice Blanchot rejoint cette perspective en affirmant : « pour moi, ce sont des personnages de carton, je n'arrive pas à penser à eux. J'ai l'impression qu'ils ne savent pas encore au juste ce qu'ils sont : ils attendent. Et moi, j'attends avec eux ». (Chemli, 2012 : 37)

Blanchot décrit ici dénués de consistance qu'il qualifie de "carton", suggérant leur manque de profondeur. Le terme "attendent" qui souligne leur immobilisme, bloqué dans une attente sans fin, sans savoir ce qu'ils sont. L'auteur, se reconnaissant dans cette attente, partage son état d'incertitude. Ces proposent illustrent ainsi une rupture dans le développement des personnages, qui restent figés, incapables de se définir ou d'évoluer.

Il est évident que la définition de la notion de personnage a suscité de nombreux débats à travers les différentes disciplines, et parvenir à un consensus sur une vision commune semble difficile, comme le souligne Paul Morand : « mal aimé des linguistes et des sémioticiens, le personnage ne cesse de narguer, se déroband sans cesse, aussi bien les littéraires que les sémioticiens » (Chemli, 2012 :38)

C'est avec l'essor du Nouveau Roman que la conception du personnage subit une transformation profonde. Désormais, le personnage s'éloigne des conventions

classiques pour adopter une forme plus complexe et fragmentée, laissant au lecteur un rôle actif dans sa construction.

Cette nouvelle approche du personnage repose sur une redéfinition radicale de ses contours a été soulignée par Philippe Hamon qui a défini le personnage comme : « *une construction mentale que le lecteur opère à partir d'un ensemble de signifiants épars dans le texte* » (Phillipe, 1996 :78).

Cette rupture épistémologique ouvre la voie à une nouvelle conception du personnage, étroitement liée à l'interaction avec le lecteur. Désormais, c'est à ce dernier d'intervenir activement pour donner sens et consistance au personnage, comme le souligne ces propos :

« Le public de l'ère du soupçons préfère les ombres à trop de lumière. Le lecteur moderne aime s'interroger sur les personnages qui lui sont présentés : au romancier de montrer des comportements, de faire entendre des paroles, d'observer des gestes et des expressions révélatrices ; au lecteur de les interpréter » (Raimond, 2015 :206)

Ces propos illustrent le rôle actif du lecteur dans la littérature contemporaine, particulièrement dans le cadre du Nouveau Roman. L'auteur souligne que le romancier ne donne plus une vision figée ou définitive du personnage, mais offre des éléments fragmentaires – gestes, paroles, comportements – à interpréter.

Ce déplacement marque une rupture avec les conventions narratives classiques, où le personnage était présenté de manière complète et explicite. Désormais, c'est au lecteur de reconstituer le sens et de participer activement à l'élaboration de l'œuvre.

En conséquence, le personnage devient participant du récit, ou comme le nomme Greimas, un actant, en le décrivant « non plus en fonction de ce qu'ils sont c'est-à-dire de caractéristiques psychologiques, mais en fonction de ce qu'ils font, de leur rôle au sein de l'action » (Greimas et Courtes, 1979, 104)

Dans cette nouvelle approche du personnage, le lecteur devient un composant essentiel, jouant un rôle actif dans la construction du sens. En rompant avec la tradition d'un personnage entièrement défini par le romancier, cette démarche invite le lecteur à interpréter, à combler les silences et à relier les fragments narratifs. Ce déplacement de responsabilité transforme la lecture en une expérience participative, où l'interaction entre le texte et le lecteur est au cœur de la démarche littéraire.

Ce rôle actif du lecteur est également mis en avant par Michel Raimond, qui affirme qu' :

« Les rapports que le lecteur entretient avec eux sont fort complexes, faits de complicité, de connaissance intime, d'interrogations sur leurs secrets, d'attentions aux traits de leur visage ou aux vêtements qu'ils portent. Les personnages incarnent nos désirs, ils sont la figure de nos rêveries, ils sont porteurs de nos angoisses, ils ont le courage, souvent, d'aller jusqu'au bout de leurs folies » (Raimond, 2015,200).

Cette citation de M. Raimond souligne la relation intime et complexe entre le lecteur et les personnages, qui va au-delà de la simple observation. Le lecteur ne se contente pas de suivre l'évolution des personnages ; il les connaît, les questionne et se projette en eux.

Les personnages deviennent ainsi des miroirs de nos désirs, de nos fantasmes, mais aussi de nos angoisses les plus profondes. Leur évolution, souvent marquée par des comportements audacieux et irrationnels, permet au lecteur d'explorer les facettes cachées de sa propre psyché, tout en établissant une complicité avec eux.

Ce processus renforce l'idée que, dans le Nouveau Roman, le personnage n'est plus un simple objet narratif, mais un acteur qui provoque et nourrit la réflexion du lecteur :

« La force de ces êtres de papier, c'est d'incarner les tendances de leur temps...mais les personnages... s'ils expriment leur temps, contribuent aussi à le façonner à leur image : ils servent de modèles à toutes une génération » (Raimond, 2015,199)

Ainsi, ces personnages ne sont pas seulement des témoins du temps, mais aussi des moteurs de changement, en influençant les mentalités et les comportements au-delà de leur contexte narratif.

De la sorte, le récit devient le terrain où se disséminent des indices disparates, qui jouent un rôle clé dans la construction du personnage romanesque, c'est dans cette optique que P. Hamon s'exprime :

« Le personnage est représenté, pris en charge et désigné sur la scène du texte par un signifiant discontinu, un ensemble dispersé que l'on pourrait appeler son étiquette. Les caractéristiques générales de cette étiquette sont en grande partie déterminées par les choix esthétiques de l'auteur » (Hamon, 1977,142)

Cette réflexion souligne l'idée que le personnage dans le texte n'est pas une entité homogène et stable, mais un ensemble fragmenté, un « signifiant discontinu ». L'étiquette du personnage, composée d'éléments disséminés, est une construction qui résulte de choix esthétiques et narratifs spécifiques de l'auteur.

En ce sens, le personnage devient une figure en perpétuelle reconstruction, dont les contours se dessinent à travers des indices qui varient selon les décisions stylistiques de l'écrivain. Ces choix influencent la perception du lecteur et participent à la complexité du personnage romanesque.

Hamon souligne que cet ensemble de caractéristiques constitue cependant ce que l'on pourrait nommer un profil identitaire du personnage et qu'ils représentent : *« des éléments essentiels de la cohérence et de la stabilité du texte » (Hamon, 1977 :142).*

Ainsi, dans la conception moderne du récit, le personnage ne se contente pas d'être un simple vecteur de l'intrigue. Il devient le point nodal autour duquel s'organisent non seulement les événements, mais aussi les significations profondes du texte.

En se construisant à travers des éléments fragmentés, multiples, il occupe une place centrale et active dans la narration dynamique, bouleversant les conventions traditionnelles de la représentation des personnages :

« Les personnages ont un rôle essentiel dans l'organisation des histoires. Ils permettent les actions, les assument, les subissent, les relient entre elles et leur donnent sens. D'une certaine façon, toute histoire est histoire des personnages » (Reuter, 2000 :27)

Si chaque histoire trouve son essence dans les personnages qui la peuplent, il revient alors au lecteur non seulement d'interpréter leurs actions et motivations, mais aussi de leur conférer une réalité plus profonde, en les enrichissant de ses propres perceptions et réflexions.

Après avoir défini ce qu'est le personnage selon la théorie littéraire, il est maintenant temps de voir comment Yasmina Khadra s'éloigne de ces conventions.

Dans ses romans, les personnages ne suivent pas les cadres établis : ils incarnent la rupture, à la fois dans ce qu'ils vivent et dans ce qu'ils représentent. Ils sont souvent pris dans des fractures identitaires, sociales, et psychologiques devenant à la fois témoins et victimes de ces bouleversements.

Cette partie se penchera sur la façon dont Khadra repense et déconstruit la figure du personnage, en lui donnant une place centrale dans la dynamique de rupture qui caractérise son écriture.

VI.2. Personnages, reflets de la rupture existentielle :

Dans l'œuvre romanesque de Yasmina Khadra, les personnages occupent une place centrale non seulement en tant qu'acteurs de l'intrigue, mais aussi comme reflets d'une société en crise et porteurs d'une profonde déconstruction narrative.

Ces figures, souvent en marge des conventions littéraires et sociales, incarnent des formes diverses de rupture : identitaire, sociale, psychologique.... En s'éloignant des représentations classiques du personnage, Khadra invite le lecteur à une réflexion sur les fractures intérieures et extérieures qui façonnent l'existence humaine dans des contextes marqués par des bouleversements.

Dans cette perspective, il ne s'agit pas simplement d'étudier les personnages comme des figures figées ou conformistes, mais de comprendre comment ils évoluent, subissent ou expriment les ruptures qui tracent leur parcours.

Ainsi, cette étude s'articulera autour des différentes formes de ruptures incarnées par les personnages de son œuvre, mettant en lumière leur rôle dans le projet littéraire de l'auteur et leur contribution à la déconstruction des conventions narratives.

Dans cette perspective, il s'agit désormais d'explorer les différentes formes de rupture portées par les personnages dans les romans de Yasmina Khadra. Qu'elles soient d'ordre identitaire, social ou psychologique, ces ruptures traduisent les tensions et les fractures qui traversent l'univers fictionnel de l'auteur.

Il est important de souligner que, dans l'œuvre de Khadra, tous les personnages sont marqués par une forme de rupture. Toutefois, cette rupture n'est pas uniforme : chaque personnage la vit de manière unique, en fonction de son histoire personnelle, de ses circonstances et de son contexte.

Les raisons de cette fracture sont diverses, mais elles participent toutes à la déconstruction de l'individu, le poussant à remettre en question son existence et sa place dans le monde qui l'entoure.

Ce processus de déconstruction et de rupture chez les personnages de Khadra ne survient pas de manière aléatoire, mais est souvent le résultat de circonstances spécifiques ou d'éléments déclencheurs. Que ce soit un événement traumatique, un choc social, ou une prise de conscience brutale, chaque rupture s'enracine dans des situations particulières qui font éclater l'équilibre de l'individu.

Ces événements ne font pas seulement surgir une crise intérieure, mais provoquent une véritable désintégration de l'identité du personnage, l'amenant à remettre en question ses valeurs, ses relations, et même son rôle au sein de la société.

Si l'élément déclencheur de la rupture dans les romans de Khadra joue un rôle crucial dans la dynamique des personnages, chaque histoire présente une situation spécifique qui vient déstabiliser le personnage et amorcer sa déconstruction.

Dans certains romans de Khadra, la rupture ne résulte pas d'un seul élément déclencheur, mais d'une série d'événements qui, cumulés, viennent progressivement déstabiliser le personnage. Cette accumulation de facteurs fragilise le personnage et le pousse inexorablement vers la déconstruction de son identité.

Ainsi, la rupture prend une forme plus complexe, où chaque événement, loin d'être isolé, s'intègre dans un processus continu. Ce processus permet d'illustrer la manière dont Khadra montre que la déstabilisation des personnages ne dépend pas uniquement de la violence d'un événement, mais aussi de l'interaction de différents facteurs qui contribuent à la redéfinition de l'individu.

Chaque événement déclencheur, qu'il soit personnel ou extérieur, est ainsi le point de départ d'une profonde transformation psychologique et existentielle, qui souligne le caractère inévitable de la rupture dans l'univers khadrien, des éléments qui bouleversent la stabilité du personnage.

Dans *L'Attentat*, par exemple, la rupture identitaire est amorcée par l'attentat perpétré par l'épouse, un événement brutal qui confronte le protagoniste à une vérité insoutenable.

Cet acte non seulement ébranle son univers familial et affectif, mais il l'oblige aussi à remettre en question ses convictions profondes, sa place dans la société et sa perception de lui-même.

Avant *l'Attentat*, Amine mène une vie rangée, parfaitement intégrée dans son milieu professionnel et personnel, où tout semble stable et ordonné. Cependant, cet équilibre apparent est brusquement brisé par l'acte impensable de son épouse, déclenchant une remise en question profonde de son identité et des fondements de sa vie.

Cet événement tragique réveille en lui des traumatismes profondément enfouis, qu'il avait tenté d'oublier ou de nier. Derrière l'apparente stabilité de sa vie se cachait un passé qu'il avait tenté de camoufler sous une existence bien rangée et conforme. La révélation brutale de l'implication de son épouse dans un acte aussi extrême ébranle son identité.

Dans *Ce que le jour doit à la nuit*, la rupture identitaire de Younes ne résulte pas d'un seul événement déterminant, mais plutôt d'une série de circonstances multiples qui interviennent progressivement, chacune ajoutant une couche à son processus de déconstruction.

Contrairement à *L'Attentat*, où l'attentat perpétré par l'épouse d'Amine constitue un choc brutal et unique, l'histoire de Younes est marquée par des ruptures successives et des choix qui, à chaque étape, le confrontent à de nouvelles réalités.

La première rupture intervient avec l'incendie dévastateur qui ravage le champ de blé de son père. Cet événement tragique est l'élément déclencheur de son déchirement intérieur, car il marque le début d'un changement radical dans sa vie.

Le départ de sa famille pour Oran, qui suit cette catastrophe, constitue une autre étape de cette déconstruction de son identité. C'est une nouvelle rupture, géographique et sociale, qui l'éloigne de ses racines, de ses origines rurales, et l'introduit dans un monde urbain et inconnu.

Mais c'est véritablement lorsque son père le confie à son oncle, qu'une transformation profonde s'opère. Ce geste, en plus de l'éloigner encore de sa famille, marque un changement fondamental dans sa perception de soi et dans la façon dont il se construit.

Son identité se modifie, se redéfinit en réponse à ces événements successifs, et il se voit contraint de s'adapter à des rôles nouveaux, de réévaluer son passé et son avenir. Chaque rupture est donc une brique supplémentaire dans l'édifice de sa déconstruction identitaire.

À cette série d'événements bouleversants s'ajoute la déception amoureuse de Younes vis-à-vis d'Émilie. Mais cette déconstruction ne s'arrête pas là. La guerre d'Algérie, avec ses violences, ses déchirements et ses incertitudes, s'ajoute à l'ensemble des événements qui modifient en profondeur la vision que Younes a de lui-même et du monde qui l'entoure.

Quant au roman, *Les anges meurent de nos blessures*, le parcours du personnage principal, Turumbo, est marquée par une série de ruptures qui reflètent la fragilité de son identité.

Les ruptures sont multiples et s'installent dès la jeunesse de Turambo, notamment avec la disparition de son village, englouti par la boue et effacé de la carte. Cet événement tragique le contraint à partir ailleurs, avec l'espoir d'une vie meilleure, mais cette quête s'avérera rapidement décevante et jalonnée de nouvelles épreuves.

La rupture se poursuit à travers les multiples déceptions amoureuses qu'il endure. Toutes les femmes qu'il aime resteront inaccessibles, et son amour ne trouvera jamais d'aboutissement.

Enfin, l'injustice sociale et coloniale dans laquelle baigne son existence constitue une rupture constante avec toute idée d'appartenance ou de reconnaissance.

Dans *Cousine K*, et contrairement aux romans précédents, le contexte de rupture se distingue par une apparente stabilité sociale. Le protagoniste bénéficie d'une situation matérielle relativement confortable : il vit dans une maison et appartient à une famille.

La rupture, ici, ne découle pas de conditions socio-économiques difficiles, mais prend racine dans l'environnement familial et affectif.

Le rejet maternel, particulièrement marqué, joue un rôle central en tant qu'élément déclencheur. Ce rejet, omniprésent, affecte durablement le protagoniste, créant un fossé entre lui et le reste de sa famille. Ce climat émotionnel délétère

s'intensifie à travers sa relation complexe et obsessionnelle avec sa cousine. Cet amour non réciproque, teinté de frustration et de désir, devient un facteur aggravant, qui le pousse progressivement à s'isoler et à rejeter toute possibilité de réconciliation avec son entourage.

Dans *Les hirondelles de Kaboul*, la rupture n'est pas seulement spécifique à un individu ou un événement précis, elle est globale. En effet, le pays tout entier est fragmenté par la guerre et sous l'emprise des talibans, qui imposent un régime de terreur, soumettant le peuple à des conditions de vie insupportables.

Cette situation affecte chaque aspect de l'existence des personnages, de leurs identités à leurs relations, plongeant ainsi l'ensemble de la société dans une rupture collective et profonde.

Dans le roman, c'est la rupture sociale et politique vécue par la société tout entière qui agit comme un catalyseur pour les ruptures individuelles entre les personnages. La guerre, le régime des talibans et la répression généralisée exacerbent les tensions et fragilisent les liens personnels.

Ainsi, c'est le climat de terreur et de fragmentation de la société qui précipite et intensifie la dégradation des relations entre les protagonistes, transformant leurs luttes intérieures en une rupture tangible et dévastatrice.

Dans *L'Olympe des infortunes*, le seul élément déclencheur clairement identifié pour la rupture provient de l'un des personnages principaux, qui quitte la civilisation après avoir trompé sa femme. Cette rupture personnelle et morale est progressivement révélée dans les dernières pages du roman.

En revanche, pour les autres membres de la communauté, l'origine de leur rupture reste floue et inconnue, renforçant l'idée d'une déconstruction collective, où chaque individu semble porter un passé et des raisons propres, mais qui ne sont jamais explicitement dévoilées.

Enfin, dans *La dernière nuit du Raïs*, l'élément déclencheur de la rupture réside dans la déchéance du protagoniste, qui, après avoir perdu son pouvoir et son autorité, est contraint à la fuite.

Cette perte brutale de son statut et de son influence amorce un processus de transformation profonde, symbolisant la fin d'une époque et l'effondrement de l'image qu'il avait de lui-même et de son pouvoir.

Après avoir analysé les différents éléments déclencheurs des ruptures dans les romans de Yasmina Khadra, il convient désormais de se pencher sur les formes que ces ruptures prennent au sein des trajectoires des personnages, car, chaque personnage, confronté à des circonstances uniques, traverse des processus de déconstruction.

VI.3. Des êtres en marge : figures de l'exclusion et de l'isolement :

Dans l'œuvre de Yasmina Khadra, la marginalisation des personnages joue un rôle central dans l'exploration de leurs trajectoires personnelles. Cependant, il est crucial de souligner que cette marginalisation ne résulte pas uniquement d'un isolement imposé par les circonstances.

En effet, elle prend deux formes distinctes : d'une part, certains personnages sont poussés à la marge de la société par des événements extérieurs incontrôlables – guerre, trahison, violence ou injustices sociales – des situations qui les contraignent à s'éloigner du monde qu'ils connaissaient.

D'autre part, il existe des personnages qui choisissent consciemment cette marginalisation, fuyant des réalités insupportables ou des sociétés trop oppressantes. Ces derniers, souvent en quête d'identité ou d'un nouveau départ, recherchent une forme de refuge dans la périphérie, loin d'un système qu'ils jugent décadent ou ne correspondant pas à leurs attentes.

À travers ce processus de marginalisation, Khadra explore la déconstruction des personnages au sein d'une société fragmentée, en rupture avec elle-même. En ce sens, la marginalisation n'est pas un simple écart vis-à-vis des autres, mais le reflet d'une rupture profonde qui touche à la structure même de l'individu et de la société.

VI.3.1. L'Olympe des infortunes : l'Olympe des oubliés

Le roman, *L'Olympe des infortunes*, incarne sans doute de manière exemplaire le thème de la marginalisation et de l'exclusion sociale. Il ne s'agit pas ici de la marginalisation d'un seul personnage, mais bien de celle de tous les protagonistes de la fiction, qui forment une communauté vivant en marge du monde, sur un terrain vague : « (...) *le terrain vague hérissé de carcasses de voitures, de monceaux de gravats et de ferraille tordue* » (khadra, 2010 :19)

Les personnages, majoritairement des hommes – une seule femme étant présente dans l'histoire – vivent en marge de la société, isolés sur ce terrain vague. Bien que leur existence soit marquée par une grande misère et l'absence des commodités de la civilisation, ils revendiquent leur vie en « Horr »⁸, rejetant catégoriquement toute appartenance à la ville : « *combien de fois je dois te répéter que cet endroit est maudit* » (khadra, 2010 :13).

La ville est perçue comme le lieu de déconstruction et de perte. Ces personnages sont persuadés que le mal réside là-bas, et le simple fait de regarder en direction de cet endroit constitue, à leurs yeux, un délit, une infraction :

« (...) *ne te laisse pas aller à ce petit jeu. On croit se divertir puis, un soir, on se surprend à suivre les tacots jusqu'en ville et, le temps de se ressaisir, c'est trop tard.... Est-ce que tu aimerais finir ta vie en ville, Junior ?....Jamais je n'irai dans une ville* » (khadra, 2010 :13-14).

Pour ces marginaux, la ville incarne le lieu de toutes les dérives, tandis que le terrain vague devient le refuge, le sanctuaire où ils trouvent sécurité et sérénité.

⁸ Hommes libres

Ce choix de non appartenance sociale, donne à ces individus un statut de marginaux, qui trouvent leur compte dans la vie asocial qu'ils mènent, loin des contraintes et des lois de la ville. Cet isolement, ne constitue pas pour eux une souffrance, au contraire, c'est plus une forme de libération, de paix :

« (...) il n'y a pas d'heures chez nous. On se lève quand on en a envie, et on ne permet à personne de nous dicter notre conduite. On est chez nous. Même si on n'a pas de drapeau, ni d'hymne ni de projet de société, on a une patrie bien à nous et elle est ici....Ici, sur la terre des Horr. Ici, où tout est permis, où rien n'est interdit... » (khadra, 2010 :20-21)

Ce qui caractérise également ces marginaux, c'est leur rapport singulier à la réalité. Ils semblent déconnectés du monde extérieur, et leur perception des choses diffère profondément de celle des habitants de la ville. La fracture qu'ils vivent n'est donc pas seulement sociale ou spatiale, mais également idéologique :

« (...) lorsque la mer est agitée, pour les gens de la ville, il fait mauvais temps, pour un Horr, la mer est fête. Et pendant que les gens de la ville s'enferment chez eux, nous surplombons la falaise...alors que les gens de la ville n'arrivent pas à fermer l'œil à cause du courant d'air, un Horr décèle de la musique dans chaque fracas...ce qui est mauvais temps pour les autres est fête pour nous. C'est une question de mentalité » (khadra, 2010 :23)

Cette vision inverse des choses illustre parfaitement la fracture idéologique qui sépare ces marginaux du reste de la société. Ce n'est pas uniquement une question d'isolement physique, mais aussi une manière profondément différente de concevoir et de vivre le monde.

Ces marginaux, ou « Horr », forment une communauté isolée régie par ses propres règles. Leur désir profond est de rompre définitivement les liens avec la ville afin de vivre en harmonie avec « la nature ». Pour eux, la ville incarne un lieu de perversion et de soumission, un espace qu'ils rejettent en bloc au profit d'une existence libre et authentique :

« (...) un Horr n'achète pas puisqu'il vit sans le sou. Il prend ce que le hasard lui propose...un Horr se sert avec modération, sans calcul et sans intérêt. La frugalité est sa singularité... Qu'est-ce qu'il fait un Horr quand il tombe sur un billet de banque, Junior ? Il lui crache dessus, Ach... parce que l'argent est source de malheurs, Ach » (khadra, 2010 :45)

L'Olympe des infortunes illustre de manière magistrale la marginalisation comme forme de rupture totale avec la société. À travers ses personnages, Khadra met en scène une communauté isolée, qui rejette volontairement les valeurs et les contraintes de la ville pour embrasser une existence en harmonie avec la nature.

Cette marginalisation dépasse le simple cadre social pour devenir une rupture idéologique et existentielle, où les « Horr » redéfinissent leurs rapports au monde en opposition à celui des citoyens, qu'ils perçoivent comme corrompu et aliénant. Ce choix de vie, loin des normes établies, incarne une quête de liberté et une volonté de déconstruction des conventions sociales.

Cette volonté de rompre avec la société et de former une faction indépendante et libre se traduit par le choix de renoncer à leurs identités d'origine pour en adopter une nouvelle. Le fait que tous ces personnages portent un surnom pourrait symboliser leur désir de préserver leurs histoires personnelles tout en affirmant une identité collective, celle de marginaux.

C'est ainsi que le lecteur découvre un récit porté par des personnages désignés uniquement par des surnoms, tels qu'Ach (le borgne) ou Junior (le simplet), Négus, Clovis, Bliss, Haroun, Mama, Mimosa, Le pacha, Pipo, Frères Zouj, Einstein.... Ces surnoms semblent réduire les personnages à un trait particulier, comme elle peut souligner leur marginalisation consentie.

Les surnoms que porte chaque personnage ne se contentent pas de refléter leur marginalisation, ils remplissent également une fonction pragmatique dans le récit : ils deviennent l'unique dispositif pour identifier les personnages.

Dans un récit où les éléments d'identification habituels sont volontairement absents, les surnoms semblent être les seuls repères permettant au lecteur de naviguer dans l'histoire.

Le récit, en effet, est très avare en ce qui concerne la description, ce qui renforce leur caractère énigmatique et dépersonnalisé. Ce choix narratif souligne la volonté de Khadra d'effacer l'individualité des personnages, les réduisant à des figures universelles dont l'identité se construit davantage à travers leurs actes et leur marginalité que par des caractéristiques personnelles détaillées.

Ainsi, pour s'adapter et survivre dans leur nouvel environnement, ces personnages ont choisi de renoncer à leur identité officielle au profit de surnoms, souvent réducteurs. Ce procédé, bien que limitant, semble parfaitement adapté à leur situation de marginaux, où l'identité complète et complexe est mise de côté pour se concentrer sur une représentation simplifiée de leur condition sociale.

Pour illustrer cette stratégie narrative, il convient de se pencher sur les personnages et leurs surnoms. Par exemple, Ach le borgne ou le musicien, dont le nom fait référence à son handicap, est d'abord perçu comme un personnage mystérieux, dont l'histoire personnelle et les traits de caractère ne sont révélés que par ses actions, non par des descriptions explicites :

« (...) « Le bon dieu m'avait prévenu, moi aussi « prends tes clics et tes claques, Ach, et barre-toi. La ville c'est pas un endroit pour toi va-t'en et ne te retourne pas »...Mais le bon dieu, il se contente de donner des ordres, il veille au grain aussi : Paf ! le rétroviseur me pète à la figure. C'est comme ça que j'ai perdu mon œil » (khadra 2010 :15)

Au fil de la narration, nous faisons la connaissance des différents personnages, dont les descriptions, souvent réductrices, met en lumière des individus à l'apparence décomposée, reflet de leur marginalisation et de leur fragilité :

« (...) Clovis, un gaillard dégingandé, grand comme une tour, aussi dénué de cervelle qu'une tête d'épingle. A peine plus haut qu'une borne, Négus...le vieux Haroun.... On le surnomme le Sourd parce qu'il n'écoute pas...est un Sisyphé valétudinaire aux côtes saillants sous la fine pellicule cendré qui lui sert de peau. De prime à bord, on le croirait échapper des mains du fossoyeur...Négus. Maigre et noir comme un clou, moche comme un pou » (khadra, 2010 :25-27-38).

Cependant, à côté de ces descriptions partielles et souvent réductrices, Junior se distingue en tant que personnage dont l'apparence et l'âge sont plus détaillés. Sa description est en effet l'une des rares à offrir une image plus complète, mêlant à la fois des éléments physiques et une indication de son âge, ce qui permet au lecteur d'avoir un aperçu plus clair de son identité :

« C'est un petit bonhomme asséché, avec une trogne de Pierrot crayeuse que des poils follets grignotent sur le bout du menton, et des épaules si étroites que les bras disparaissent presque contre les flancs. Ses yeux brouillés ont du mal à refléter ce qu'il a derrière la tête et semblent effleurer le monde sans vraiment s'attarder dessus. Il doit avoir moins d'une trentaine d'années, malgré une cervelle d'oiseau » (khadra, 2010 :13)

La description de Junior souligne sa fragilité physique et mentale, avec une apparence effacée et une désorientation évidente. Bien qu'il soit jeune, son âge semble paradoxalement marqué par une vie déjà fragilisée, illustrant ainsi son exclusion sociale et sa marginalisation.

À travers ces descriptions souvent réductrices et fragmentées, khadra met en lumière des personnages qui, bien que physiquement présents, semblent perdus dans leur environnement, réduits à des silhouettes marquées par la fragilité et le rejet social.

VI.3.2. La Dernière Nuit du Raïs : solitude et fin du pouvoir

Si *L'Olympe des infortunes* illustre une marginalisation collective et volontaire, d'autres romans de Yasmina Khadra explorent des formes de marginalisation plus individuelles, imposées par des circonstances extérieures.

C'est effectivement le cas de *La Dernière Nuit du Raïs*, où la marginalisation prend une forme plus personnelle et sociétale. Ici, le protagoniste, ancien homme de pouvoir, se retrouve brutalement isolé dans un contexte politique et social qui lui échappe. La société qui l'a autrefois soutenu le rejette désormais, et la rupture sociale se fait sentir à travers cette mise à l'écart violente et inexorable.

Le protagoniste, autrefois à la tête de l'État, se trouve soudainement dépouillé de son pouvoir et de ses liens sociaux, contraint à une solitude qui n'est pas choisie, mais imposée par des circonstances extérieures. La rupture sociale, dans ce cas, est avant tout le résultat de la dégradation des relations humaines et de l'effondrement de l'ordre social autour de lui.

Dans ce roman, Yasmina Khadra met en scène un personnage confronté à une profonde rupture sociale. Cet isolement est non seulement le fruit de sa position de dirigeant déchu, mais également une conséquence de l'environnement hostile dans lequel il évolue.

Le Raïs se retrouve coupé du monde, emprisonné dans un espace confiné, soumis à une menace constante qui symbolise sa perte de lien avec la société et son abandon progressif par ceux qui l'entourent. Cette rupture est mise en lumière dans cet extrait, où le personnage principal vit une scène révélatrice de son isolement :

« (...) Il serait préférable de le prendre (le diner) dans la pièce à côté. Nous avons obstrué les fenêtres et allumé des cierges. Ici, la moindre lueur trahirait votre présence. Il y a peut-être des snipers dans les immeubles d'en face ». (khadra, 2015 :14)

Cet extrait illustre l'isolement et la marginalisation sociale du Raïs, la nécessité de se cacher dans une pièce sombre, avec des fenêtres obstruées, met en lumière son exclusion physique et sa perte de liberté. Cette situation marque une rupture totale avec sa position de pouvoir et symbolise la haine et l'hostilité que la société lui porte désormais.

Le récit met en lumière le déclin d'un dictateur qui perd son statut, son pouvoir, et sombre dans une déchéance qu'il n'avait jamais envisagée. C'est à travers ce déclin que la solitude et l'exclusion s'installent.

Autrefois entouré de serviteurs dévoués et bénéficiant de tous les privilèges, il se retrouve désormais abandonné, confronté à des conditions rudimentaires. Les services luxueux d'autrefois sont réduits à des gestes maladroits, réalisés avec des moyens précaires. Ses serviteurs, symbole de son règne despotique, l'ont déserté, le laissant seul face à sa chute. Il est ainsi contraint à une existence misérable, bien éloignée des fastes des palais qui l'abritaient.

Ainsi, tout le faste dont il bénéficiait se dérobe sous ses yeux, le réduisant à un être vulnérable, fragile, mais surtout seul :

« L'ordonnance s'est donnée un mal fou pour dépoussiérer un fauteuil et commode une table digne de moi recevoir. Il les a couverts de draps pour camoufler leurs "bénédictions". Sur un plateau récupéré je ne sais où, une assiette en porcelaine me propose un semblant de repas...la logistique ne suit plus et l'ordinaire ne suffit guère à nourrir ma garde prétorienne » (khadra, 2015 :16).

L'exclusion et la marginalisation du Raïs se manifestent également par la trahison de ceux qu'il considérait comme ses alliés les plus fidèles. Des membres de son gouvernement, en qui il avait placé sa confiance, l'abandonnent progressivement, allant même jusqu'à rejoindre ses adversaires.

Cette désertion, symbole de la perte de son pouvoir et de son autorité, accentue encore davantage son sentiment d'exclusion et d'isolement :

« Chez l'ennemi. Beaucoup de mes ministres se sont livrés. Moussa Koussa, que j'ai hissé à la tête du ministère des affaires étrangères, a demandé l'asile politique au anglais. Et Abderrahmane Shalgham, mon porte-étendard, est devenu mon traître assermenté, émissaire à l'ONU, mandaté par les félons et les mercenaires... » (khadra, 2015 :31)

L'exclusion du narrateur ne se limite pas à l'isolement géographique ou politique, mais prend racine dans une série de trahisons personnelles et

professionnelles qui le privent de tout appui. La citation illustre cette solitude progressive, exacerbée par l'effondrement des relations de confiance.

Cette solitude et cette exclusion, ressenties de façon de plus en plus oppressante par le Raïs, pèsent lourdement sur son moral. Privé de son pouvoir et trahi par ceux en qui il avait placé sa confiance, il s'enfonce dans l'angoisse, la peur et un isolement profond :

« (...) pourquoi me laisses-tu seul, là haut ? (...) j'ai les nerfs à fleur de peau. Etre coupé du monde, rester là tel un légume à attendre un signe de mon fils qui tarde cruellement à se manifester » (khadra, 2015 :32-49)

De ce fait, la solitude et l'exclusion du Raïs incarnent une rupture sociale profonde, qui illustre à la fois sa marginalisation et sa chute du sommet de la hiérarchie politique.

En perdant le soutien de ses proches collaborateurs et en sombrant dans un isolement extrême, le protagoniste incarne une fracture profonde entre le pouvoir absolu qu'il détenait autrefois et sa condition actuelle, marquée par l'abandon et la désillusion.

Mise en scène par Khadra, cette déchéance s'inscrit dans une écriture de la rupture, où le déclin du personnage reflète l'effondrement plus large des valeurs et des structures sur lesquelles il avait bâti son règne, conduisant à la désintégration irréversible des liens entre un individu et sa société.

VI.4. Identités en crise : entre effacement et rupture

VI.4.1. *Cousine K* : solitude et éclatement identitaire

Dans les œuvres de Yasmina Khadra, les personnages en proie à une fracture identitaire évoluent dans un espace de tension entre ce qu'ils sont, ce qu'ils perçoivent d'eux-mêmes, et ce que la société ou leur entourage projette sur eux.

Cette fracture, loin d'être uniquement symbolique, peut parfois conduire à une destruction bien réelle, aboutissant à une forme d'effacement ultime : la mort. La quête identitaire devient alors un parcours semé de ruptures, où la perte de repères et l'impossibilité de se définir pleinement plongent les personnages dans un isolement destructeur.

Dans *Cousine K*, le narrateur anonyme incarne cette fracture identitaire de manière forte. Son absence de nom, d'histoire personnelle et de traits distinctifs souligne son effacement progressif et sa quête d'identité marquée par l'invisible.

Cette perte d'identité ne se limite pas à un simple malaise intérieur, mais se répercute sur l'ensemble de sa vie, de ses relations et, à terme, sur son existence elle-même.

Le récit fournit très peu d'informations sur les personnages qui l'animent, et notamment sur le narrateur. De lui, nous ne connaissons ni son apparence physique, ni d'autres détails. Cette absence de repères tangibles contribue à construire un personnage volontairement flou, presque éphémère. Les seuls indices sur son identité émergent à travers des événements marquants de sa vie, associés à des âges précis, l'un quand il avait 5 ans et l'autre 14 ans.

Ce choix narratif accentue son effacement progressif et reflète une fracture identitaire profonde. Parmi les autres personnages, nous identifions sa mère, sa sœur, son frère et cousine K, qui jouent un rôle clé dans son isolement et sa fracture identitaire.

Le narrateur fournit très peu de détails sur les membres de sa famille, laissant au lecteur une vision floue et insuffisante pour se construire une image précise des protagonistes du récit. À propos de sa mère, il dira : « *Ma mère est impénétrable...Arrogante sous son chignon austère, le regard insoutenable et le geste expéditif...ma mère est riche...on baisse la tête quand on lui parle* » (khadra, 2003 :22-21). Quant aux membres de sa famille il dira : « *J'ai une sœur mariée dont le nom m'échappe parfois, un frère dans l'armée, et c'est tout. Je ne reçois personne, ne vais chez personne* (khadra, 2003 :26).

Ce passage illustre un sentiment profond de distanciation du narrateur par rapport à sa famille, une rupture qui va au-delà de l'éloignement physique. En ne tissant que de faibles liens émotionnels avec ses proches, il témoigne d'une forme d'indifférence, voire d'éloignement volontaire.

La famille, normalement perçue comme un refuge ou un point de repère, apparaît ici comme un ensemble de figures lointaines et indifférentes. Il semble se placer en marge, refusant de s'ancrer dans un réseau familial qui pourrait pourtant lui offrir des repères affectifs et sociaux.

Ce phénomène d'isolement est d'autant plus frappant qu'il se fait au sein de la cellule familiale, un lieu censé incarner des valeurs de soutien et d'unité.

Le narrateur débute son récit en mettant en avant son statut d'exclu, d'être quasi invisible, semblable à une présence fantomatique qui semble ne compter pour personne. Par cette introduction, il se présente comme un individu en décalage avec les autres, évoluant en marge des relations humaines, dans une forme d'effacement volontaire ou subi :

« (...) je ne vivais pas, non ; je hantais notre maison tel un esprit frappeur domestiqué, ne suscitant ni effroi ni intérêt, sauf, peut-être un agacement que je n'ai jamais réussi à reconnaître...Je ne vis pas vraiment ; je ne fais qu'être là, quelque part ; une ornière sur un chemin, un nom sur un registre communal »
(khadra, 2003 :15-17)

Le narrateur anonyme, raconte sa vie au sein de sa famille, et plus précisément avec sa mère avec laquelle il semble entretenir des relations ambiguës. Il témoigne de son effacement aux yeux de cette dernière qui semble l'ignorer totalement :

« J'avais l'impression, à chaque fois qu'elle se détournait, de m'éclipser, de cesser d'exister. J'ignore ce que l'on entend par « passer de l'autre côté du miroir ». Pourtant, s'il y a une formule à laquelle j'adhère totalement pour rendre compte du sentiment que j'avais lorsque je me retrouvais seul, c'est bien celle-là. J'avais l'impression de me mouvoir derrière une glace sans tain ; je pouvais voir sans que personne ne soupçonne ma présence. Cela ne m'amusait pas. J'en étais même très affecté » (khadra, 2003 :15)

L'extrait illustre le sentiment d'invisibilité et d'effacement ressenti par le narrateur. La métaphore du miroir sans tain renforce cette idée de décalage : il observe le monde, mais reste imperceptible aux yeux des autres, enfermé dans une solitude oppressante.

Ce regard unilatéral, où l'interaction avec autrui est impossible, traduit une profonde douleur intérieure. Le narrateur ne se contente pas d'être ignoré, il se perçoit comme inexistant, presque irréel. Ce sentiment d'exclusion, loin d'être accepté, devient une source de souffrance qui nourrit son mal-être et son isolement.

Cet effacement le pousse, malgré lui, à s'éloigner de sa mère, qui semble éprouver une forme de dégoût envers sa présence. Ce rejet ne fait qu'intensifier son désir de disparaître, de se rendre le plus invisible possible.

Alors que la mère est censée témoigner de l'amour à son enfant, lui, au contraire, n'a jamais reçu la moindre marque d'affection de sa part. L'amour maternel, il ne l'a tout simplement jamais connu :

« Jamais ses lèvres ne se sont posées sur mes joues, ni ses doigts n'ont lissé mes cheveux. Elle ne me battait pas, non ; ne me privait de rien. Nous étions ensemble, sauf que nous nous ignorions » (khadra, 2003 :23).

Dans le roman, le narrateur insiste longuement sur le désintéressement de sa mère à son égard, mais il reste très évasif sur sa propre description physique ou identitaire. Il ne se définit qu'à travers son état psychologique, se percevant comme

un être effacé aux yeux de sa mère. Cette invisibilité persiste malgré les efforts qu'il déploie parfois pour affirmer sa présence et prouver son existence.

Cette âme tourmentée ne trouvera de réconfort et un peu d'amour qu'auprès de son frère Amine, avec lui il existe. Mais ce dernier finit par s'éloigner, le laissant seul face à une mère qui demeure totalement indifférente à son existence :

« (...) Nous nous entendions bien, mon frère et moi. Il n'arrêtait pas de passer son bras par-dessus mon épaule, et m'aimait tellement que cela m'intriguait.... Du jour au lendemain, mon frère m'avait lâché. Il était parti s'instruire à l'école des cadets. Je ne m'en suis jamais remis. C'est ainsi que j'ai commencé à me jeter sur mon lit comme on se jette dans un puits. Certain que personne n'y viendrait me chercher. » (Khadra, 2003 :38)

Le départ d'Amine marque un tournant crucial pour le narrateur, qui perd son dernier lien affectif véritable. Son frère était la seule source de réconfort dans un univers autrement marqué par l'isolement et la douleur.

Mais avec ce départ, le narrateur se retrouve obligé de renouer avec une vie qu'il avait presque oubliée : une existence de spectateur, vidé de ses émotions, errant dans un monde qui ne lui offre plus de sens.

Mais, même éloigné, Amine continue de bénéficier de l'amour exclusif de leur mère. La distance n'a fait que renforcer ce lien, tandis que la proximité du narrateur avec elle n'a fait qu'accentuer son indifférence à son égard:

« Avant, elle recevait régulièrement des nouvelles de son fils. Dès qu'elle reconnaissait l'écriture d'Amine, son visage flambait avec une jubilation telle qu'elle me blessait. Elle passait devant moi, littéralement absorbée par la lecture. Je pouvais hurler, renverser les meubles, claquer les portes, briser les vitres ; elle ne m'aurait pas entendu. Ma mère, une fois plongée dans un courrier signé Aminé, devenait une terre inconnue » (Khadra, 2003 :42)

L'amour de la mère pour Amine est tellement fort qu'elle en vient à appeler le narrateur par le nom de son frère. Ce geste, loin d'être anodin, accentue le sentiment de disparition du narrateur, comme si sa propre identité s'effaçait devant celle

d'Amine. En l'appelant ainsi, elle le réduit à l'absence de son frère, ce qui renforce son sentiment d'inexistence et de rejet :

« Amine est le prénom de mon frère. Avant, en se trompant de la sorte, elle disait pardon et rectifiait le tir. Puis, au fur et à mesure que le lapsus récidivait, elle s'est probablement fatiguée de devoir, à chaque fois, se corriger... » (khadra, 2003 :52)

Cet amour exclusif, qui semblait être réservé à Amine, trouve également un écho dans la relation avec *Cousine K*. Bien que la mère soit dévouée à Amine, cet amour ne fait pas exception pour *Cousine K*, qui, à travers son lien avec le narrateur, apparaît comme une figure qui rivalise avec Amine.

Cette dualité, où l'amour maternel se divise entre Amine et *Cousine K*, met en lumière le sentiment de confusion et de perte du narrateur, qui se voit peu à peu éclipsé par cette relation fusionnelle. L'attention portée à *Cousine K* accentue le contraste avec l'indifférence dont il est victime, renforçant ainsi son isolement et son désespoir :

« (...) je ne me souviens pas de l'avoir vue me sourire, non plus. Pourtant, étrangement, lorsque Cousine K se lovait dans ses bras, ma mère se découvrait soudain la tendresse de la Vierge et son visage inexpressif se mettait à rayonner telle une auréole. (khadra, 2003 :22)

Le narrateur nourrissait une haine grandissante envers *Cousine K*, une haine exacerbée par l'admiration que tout le monde semblait lui porter. Alors que cette admiration générale la rendait presque irréelle aux yeux des autres, le narrateur, quant à lui, percevait la vérité derrière cette façade : *Cousine K* n'était pas la douce et parfaite figure qu'on voulait voir en elle, mais une fille bien plus méchante qu'il ne l'aurait imaginé.

Cette dualité entre l'image extérieure et la réalité intérieure de *Cousine K* accentuait encore plus le ressentiment du narrateur, qui se sentait constamment rejeté par cette personne qu'il voyait comme une fausse idole :

« Et cette cousine imbue que tout le monde vénérât. Dès qu'elle débarquait au manoir, la terre entière me reniait. On n'avait d'yeux que pour elle. Elle est brillante en classe... elle a raflé tous les prix... Un prodige !... Mon Dieu ! Quel ange nous as-tu donné, là... Un ange... un ange qui naît chaque jour que Dieu fait... Et moi ? Moi, je moisissais dans mon mouvoir ; je pouvais disparaître ou me mettre en travers de leur chemin, je pouvais décrocher la lune, la leur offrir sur un plateau, on m'aurait dit de faire attention au plateau et personne n'aurait remarqué la lune. Tandis qu'ils gravitaient autour d'elle, j'avais compris, à cet âge sans philosophie, que l'aveugle n'est pas celui qui ne voit pas, mais celui qu'on ne voit pas ; il n'est pire cécité que de passer partout inaperçu ». (khadra, 2003 :87-88)

Pendant l'absence de son fils prodige, c'était *Cousine K* qui accaparait toute l'attention et l'affection de la mère. Non seulement elle occupait la place d'Amine dans le cœur de cette dernière, mais elle narguait également le narrateur en s'attribuant des gestes et des attentions dont elle n'était en réalité pas l'initiatrice.

En se mettant ainsi en scène comme l'objet d'une reconnaissance et d'un amour qui semblaient lui être accordés naturellement, sans effort, *Cousine K* accentuait encore davantage l'effacement du narrateur au sein de la famille, le réduisant à une ombre, invisible et dévalorisé. Chaque geste de *Cousine K* renforçait ce sentiment de rejet, comme si sa présence même était un obstacle à l'affection qu'il espérait recevoir :

« Hier, c'était son jour d'anniversaire. J'iii posé une fleur sur la cheminée, exactement là où elle range ses clefs. Ce matin, j'ai trouvé la fleur au même endroit, ramollie, déchue. Cousine K avait de la chance. Quand elle oubliait, on n'avait pour elle que plus d'attendrissement. Ce n'est pas grave, qu'on lui susurrât, c'est comme si c'était fait ; et puis, n'es-tu pas notre plus beau cadeau. Le pendentif, que j'avais glissé sous l'oreiller de ma mère, était à moi. Cousine K le savait. Mais elle n'a rien dit lorsque ma mère l'avait remerciée. Elle a juste croisé les doigts et rougi non de honte, mais comme il sied aux suppôts de Satan. Cousine K n'avait pas plus de scrupules qu'un serpent. Cependant, qui aurait osé l'en soupçonner ? » (khadra, 2003 :71)

En étant ignoré par sa propre mère au profit de son frère et de sa cousine, il est privé de reconnaissance et d'affection, ce qui contribue à sa perte de repères et à son sentiment d'inexistence. Ne recevant aucun regard qui le valide en tant qu'individu, il en vient lui-même à se percevoir comme un être effacé, dont l'identité se dissout dans l'indifférence des autres. Ce rejet renforce ainsi son isolement et sa difficulté à s'affirmer en tant que sujet à part entière.

Après avoir démontré l'effacement identitaire du narrateur, il devient évident que toutes les agressions psychologiques qu'il subit nourrissent en lui un profond sentiment de vengeance. Cette accumulation de rejet et d'indifférence, exacerbée par son effacement au sein de la famille, finit par se transformer en un désir de revanche, comme une réponse à l'injustice qu'il ressent.

En effet, ce sentiment d'enfant rejeté, nourri par le dénigrement constant de sa mère et de *Cousine K*, fera naître en lui des émotions qu'il ne pourra plus contrôler :

« (...) on la disait ange. Elle n'en était pas un. K était méchante et égoïste, fielleuse et rancunière. Une vraie peste. Ne craignant pas de décevoir, elle n'en faisait qu'à sa tête. Le pot au miel dérobé, c'était elle ? Le gros mot proféré dans l'étable, c'était encore elle. Pourtant machinalement, c'était vers moi que l'on se retournait. Je les déteste. Je la déteste » (khadra, 2003 :89)

L'accumulation de ces humiliations et de ce mépris engendrera une haine profonde, le poussant vers des actes irréversibles. Ce processus, marqué par l'impuissance face au rejet, déclenche chez lui une réaction radicale, comme une tentative désespérée de reprendre le contrôle sur sa propre existence.

L'un des actes qu'il commettra sera de se venger de *Cousine K*, qui, pendant longtemps, l'a privé de l'amour de sa mère en s'appropriant ses propres démonstrations d'affection. En se mettant ainsi entre lui et sa mère, *Cousine K* a contribué à l'éloigner davantage de ce lien maternel, accentuant encore plus le bannissement du narrateur.

Cette appropriation de l'amour maternel par sa cousine deviendra l'un des moteurs de la vengeance qu'il ressentira à son égard :

« Un jour, alors qu'elle s'égosillait stupidement dans le puits, je me suis approché d'elle et je l'ai poussée dans le vide. Je suis rentré au manoir comme si de rien n'était. Non que je n'avais pas conscience de mon geste ; j'estimais que je n'avais pas à le regretter. On l'a retrouvée au fond du gouffre, une jambe cassée, les yeux exorbités de frayeur. Elle n'a toujours pas recouvré ses esprits.

*On dit qu'elle passe son temps à être transférée de la clinique à l'asile, que l'obscurité la terrorisait... A chaque fois que je pense à elle, j'ai du chagrin. Mais ce qui m'afflige le plus est que personne ne m'ait soupçonné jusqu'au jour d'aujourd'hui »
(khadra, 2003 :86)*

Le narrateur ne semble éprouver aucun regret suite à son geste, mais ce qui est le plus déstabilisant, ce n'est pas l'acte en lui-même, qui est évidemment condamnable, mais le fait qu'il ressent de la peine en réalisant qu'aucune personne, même après un tel acte, n'a pensé à lui. Cela démontre une fois de plus son effacement et sa non-existence aux yeux de son entourage.

Le sentiment de frustration du narrateur le pousse, dans un geste ultime, à commettre le meurtre d'une jeune fille qu'il avait accueillie chez lui. En mettant fin à sa vie, il éprouve l'illusion de mettre fin à sa propre souffrance, croyant ainsi que cet acte tragique pourrait lui offrir une forme de rédemption ou de libération.

Après ce long parcours marqué par le rejet, l'effacement et les agressions psychologiques, le narrateur arrive à une fracture identitaire profonde. Ses expériences de dénigrement et de négligence de la part de sa mère et de *Cousine K* l'ont progressivement déconnecté de lui-même, brisant son image et sa place au sein de sa propre famille.

Ce sentiment d'invisibilité et d'isolement est devenu insupportable, jusqu'à ce qu'il ne reconnaisse plus la personne qu'il était. L'acte qu'il commet, tragique et irréversible, est l'expression ultime de cette rupture intérieure : il cherche à effacer

l'autre pour échapper à la douleur d'une existence qui ne semble plus avoir de sens ni de repères :

« (...) *Ma main court d'elle-même s'emparer du couteau. J'ai conscience du déséquilibre de mon geste, du drame qui le guette ; quelque part, dans le chaos, j'aurais souhaité lâcher prise je n'ai pas insisté. La lame étincelle tandis que mon bras se mutine. C'était écrit. La chair cède au premier coup. Avec une facilité révoltante. Rien n'est plus fragile que la vie ; c'est d'une vulnérabilité ! Un réflexe, un seul suffit ; les autres qui suivent le font par dépit. Je continue de frapper une éternité durant. Mon bras menace de se déboîter à cause de sa frénésie. Le sang éclaboussant le mur, dégoulinant sur mes vêtements, le regard de la fille qui vient de se coaguler, l'expression sur son visage médusé, la grille ne ferrailant plus au-dehors et le silence qui s'en est suivi n'ont pas réussi à me dégriser. Je n'arrête pas de me répéter, au tréfonds de mon malheur, que, même si je l'avais réellement voulu, je n'y aurais rien changé » (Khadra, 2003 : 107-108)*

Cette fracture identitaire est la conséquence d'un parcours où il n'a jamais trouvé sa place, ni dans la famille, ni dans le monde qui l'entoure.

Après avoir analysé l'effacement identitaire dans *Cousine K*, il est intéressant d'observer comment cette même thématique se déploie dans *Ce que le jour doit à la nuit*. À travers le parcours de Younes, Yasmina Khadra met en scène un personnage déchiré, la quête d'une place dans un monde où il se sent étranger.

VI.4.2. *Ce que le jour doit à la nuit* : l'errance identitaire

Dans *Ce que le jour doit à la nuit*, Yasmina Khadra dépeint un personnage en proie à une fracture identitaire profonde. Younes, arraché à son milieu d'origine après la ruine de son père, est envoyé vivre chez son oncle à Oran. Là, il adopte le nom de Jonas, marquant une rupture nette avec son passé et un déchirement entre ses racines algériennes et l'assimilation à la culture européenne.

L'intégration de Jonas dans la société coloniale et ses liens avec des Européens accentuent ce conflit intérieur. Son amour impossible pour Émilie et ses amitiés avec des Français renforcent cette tension, amplifiée par la guerre d'Algérie, qui exacerbe son sentiment d'exclusion.

Pris entre deux mondes, il oscille sans jamais trouver sa place, et ce tiraillement se traduit par un profond isolement.

La fracture identitaire de Younes/Jonas se développe en trois périodes distinctes : d'abord, par l'arrachement à ses racines et la transformation en Jonas ; ensuite, par son dilemme constant entre deux mondes ; et enfin, par la guerre d'Algérie, qui scelle définitivement sa rupture avec les deux camps.

À travers ces étapes, Khadra montre comment l'identité de Jonas se construit dans la fragmentation, l'isolement et le sentiment d'exclusion.

Cette première fracture se manifeste dès l'enfance, lorsque son père, accablé par la ruine et la perte de sa terre, le confie à son oncle. Rebaptisé Jonas, il entre dans un univers étranger, où le confort matériel s'accompagne d'un effacement progressif de ses racines et d'une déconnexion d'avec son passé.

Le déménagement de Younes à Oran représente une fracture identitaire fondamentale dans sa vie. Arraché à son village natal après la ruine de son père, il quitte un milieu familial et culturel qu'il connaissait bien pour entrer dans un monde nouveau, urbain et plus cosmopolite.

Ce changement brusque de cadre de vie le confronte à une société marquée par une forte influence européenne, où ses racines et ses valeurs d'origine semblent peu à peu s'effacer. Loin de la simplicité et de la familiarité de son village, Younes se trouve dans un environnement où il n'a ni repères ni appartenance. Ce déracinement symbolique le plonge dans un profond malaise, tiraillé entre le passé qu'il laisse derrière lui et un présent qu'il peine à accepter. Le contraste entre ses origines modestes et la vie aisée de son oncle à Oran accentue ce sentiment de décalage, jetant les bases d'une rupture intérieure qui marquera son parcours.

Le premier acte symbolique de la spoliation et de l'effacement de son identité survient lorsque Germaine, l'épouse de son oncle, lui attribue un nouveau nom : Jonas. Ce geste, apparemment anodin, marque une rupture profonde avec son passé.

En changeant son prénom, elle ne se contente pas de le rebaptiser, mais elle efface symboliquement son identité d'origine. Le nom Younes, porteur de son histoire, de ses racines et de son héritage culturel, disparaît au profit de Jonas, un prénom qui le rattache à un autre monde, celui de sa nouvelle vie à Oran.

Ce changement n'est pas qu'une simple transformation extérieure, il signale une déconnexion progressive de ses racines algériennes et une assimilation forcée à un environnement qui lui est étranger.

Ce nouveau nom devient ainsi le marqueur de son effacement identitaire et du début d'une fracture qui le déchire entre ses origines et son avenir incertain :

« Je m'appelle Younes, lui rappelai-je. Elle me gratifia d'un sourire attendri, glissa la paume de sa main sur ma joue et me souffla à l'oreille : plus maintenant, mon chéri...nous allons nous débarrasser des ces hardes, n'est-ce pas, Jonas ?...je suivais des yeux ses mains blanches en train de courir sur mon corps, de me défaire de ma chéchia, de ma gandoura, de mon tricot élimé, de mes bottes en caoutchouc. J'avais le sentiment qu'elle m'effeuillait » (khadra, 2008 :78-79)

Ce geste de Germaine, en attribuant à Younes le nom de « Jonas », efface son identité première, celle de Younes, et l'intègre dans une nouvelle identité qu'il n'a pas choisie. Ce changement n'est pas seulement symbolique ; il marque une transformation forcée, une rupture brutale avec ses origines.

En le dépouillant de ses vêtements traditionnels et en lui donnant ce nouveau nom, Germaine ne se contente pas de lui attribuer un simple surnom, elle l'arrache à ses racines culturelles et le soumet à un processus d'assimilation dans un monde étranger. Il doit se conformer à une nouvelle réalité qui ne correspond ni à ses racines algériennes, ni à ses désirs personnels.

Le fait qu'il ait l'impression d'être « effeuillé » renforce cette idée de dépossession, où son identité d'origine est arrachée sous ses yeux. Ce geste

symbolise donc la spoliation de son héritage, le forçant à vivre une identité qui lui échappe et qui le prive de son authenticité.

Contraint de déménager d'Oran à Rio Salado, Younes subit une nouvelle fracture identitaire. Après avoir été arraché à son milieu d'origine et rebaptisé Jonas, ce changement de cadre de vie l'éloigne encore davantage de ses racines : « *Il était écrit, quelque part, qu'il me fallait partir, toujours partir, et laisser derrière moi une part de moi même* » (khadra, 2008 :123)

L'extrait illustre parfaitement le sentiment de déracinement et de fragmentation identitaire qui marque le parcours de Younes. Son déménagement à Rio Salado ne représente pas simplement un changement de lieu, mais une nouvelle rupture avec son passé.

À chaque départ, il laisse derrière lui une partie de son identité, renforçant ainsi son incapacité à s'ancrer dans un monde qui lui appartient réellement. Ce sentiment d'exil permanent accentue son déchirement intérieur et souligne la construction d'une identité marquée par l'effacement et la perte.

À Rio Salado, il découvre un univers dominé par la culture coloniale, où ses nouvelles attaches l'éloignent progressivement de son héritage familial. Pourtant, ce village, avec son caractère agricole, ravive en lui le souvenir de la terre de son père, créant ainsi un contraste troublant entre familiarité et rupture :

« J'étais ébloui. Né au cœur des champs, je retrouvais un à un mes repères d'antan, l'odeur des labours et le silence des tertres. Je renaissais dans ma peau de paysan, heureux de constater que mes habits de citadin n'avaient pas dénaturé mon âme. Si la ville était une illusion, la campagne serait une émotion sans cesse grandissante. Chaque jour qui s'y lève rappelle l'aube de l'humanité, chaque soir s'y amène comme une paix définitive. »
(khadra, 2008 :131)

Auprès de ces champs, le narrateur retrouve un peu de son milieu naturel ; Rio Salado lui rappelle son village. Ce nouvel espace apporte un certain réconfort à Younes.

Dans ce nouvel environnement, Younes cherche à se reconstruire en s'intégrant à la société locale, notamment en rejoignant l'école du village. Ce pas vers l'éducation marque son désir de s'adapter et de s'inscrire pleinement dans cette nouvelle vie.

Le narrateur semble s'adapter relativement facilement à sa nouvelle vie. Son prénom, Jonas, et ses yeux bleus jouent probablement un rôle clé dans sa capacité à se fondre parmi les Européens, facilitant son intégration dans ce milieu auquel il appartient désormais en apparence.

Cependant, malgré ses efforts pour s'intégrer, un événement inattendu viendra brutalement rappeler à Younes ses origines arabes. Lorsqu'Isabelle, qu'il croyait être son amie, le rejette après avoir découvert ses racines, il se voit brutalement confronté à la réalité de son identité. Cette réaction, motivée par des préjugés liés à ses origines, ravive en lui le fossé entre les deux mondes qu'il tente de concilier :

« (...) d'un coup sans crier gare, notre amourette rompit...pourquoi m'as-tu menti ? Ton nom est Younes ?...alors pourquoi tu te fais appeler Jonas....Qu'est ce ça change ? Tout. Nous ne sommes pas du même monde, monsieur Younes. Et le bleu de tes yeux ne suffit pas. (...) Je suis une Rucillo, as-tu oublié ? ... Tu m'imagines mariée à un Arabe ? ... Plutôt crever !... Isabelle m'avait terrassé » (khadra, 2008 :136-137-138)

Isabelle, en apprenant le véritable nom de Younes, brise le lien qu'ils partageaient, révélant ainsi l'écart insurmontable entre la société coloniale et l'identité arabe qu'il porte en lui. Le fait qu'elle lui reproche son prénom et sa race montre l'intolérance et les préjugés auxquels Younes est confronté, malgré ses efforts pour se fondre dans le monde européen. La brutalité du rejet d'Isabelle marque une étape clé dans le processus de fracture identitaire de Younes, qui est désormais pleinement conscient des obstacles liés à ses origines : *« à partir de ce rappel à l'ordre, je me mis à faire plus attention où je mettais les pieds » (khadra, 2008 :138)*

Une amitié se forme entre quatre personnages aux origines diverses : l'Algérien Younes, le juif Simon Benyamin, le Français Jean-Christophe et l'Espagnol Fabrice Scamaroni. Bien que chacun de leurs parcours soit marqué par

des racines différentes, une certaine complicité s'installe entre eux, et ils semblent tous profondément ancrés dans leur vie en Algérie : « *on nous appelait les doigts de la fourche. Nous étions inséparables* » (khadra, 2008 :151)

Pourtant, Younes se distingue de ses amis, qui, bien qu'étrangers, se considèrent pleinement algériens. Contrairement à eux, Younes ressent le besoin de se rapprocher de leur identité, s'efforçant d'adopter leurs comportements et leur manière de penser pour être accepté, car ses propres origines le placent dans une position de marginalité.

Malgré cette amitié, Younes se rend vite compte que, même parmi ses amis, des remarques et comportements à peine dissimulés rappellent constamment la réalité de ses origines.

En dépit de la complicité qui semble exister, certains de ses compagnons, qu'ils soient conscients ou non, commettent des erreurs qui font ressurgir le dénigrement envers son peuple. Ces attitudes, souvent subtiles mais profondément ancrées, viennent raviver en lui le fossé entre son appartenance à la culture algérienne et le regard distancié, parfois méprisant, que la société porte sur elle : « *... les arabes, c'est comme les poulpes ; il faut les battre pour les détendre. En se rendant compte que j'en étais un, il rectifia : enfin...certains Arabes* » (khadra, 2008 :155).

Younes, désormais Jonas, vivra une existence tiraillée, constamment écartelée entre son espace d'origine et celui qu'il a adopté. Cette fracture identitaire est d'autant plus profonde qu'elle l'oblige à faire un choix : celui d'une identité au détriment de l'autre. Choisir un camp revient à renoncer à une part de soi, à une culture, à des racines qu'il ne pourra jamais totalement effacer.

La douleur de ce choix, ce déchirement intérieur, est intensifiée par les événements qu'il vit. Il devient le témoin, malgré lui, d'une guerre qui ne se limite pas à un affrontement entre nations, mais qui touche l'âme même de ceux qui, comme lui, cherchent à se définir dans un monde éclaté.

Cette fracture n'engage pas uniquement son identité personnelle ; elle symbolise aussi celle d'un peuple, un peuple dépossédé de son histoire et de ses repères. Le bouleversement qu'il traverse est un reflet de la souffrance collective d'une nation déchirée.

L'exemple de Jelloul devient ainsi un révélateur des mécanismes d'oppression qui affectent les Algériens sous l'autorité coloniale, et montre à Younes que, malgré ses efforts pour s'intégrer, il est toujours lié à son statut d'Autre : « *tu ne peux pas comprendre, toi. Tu es des nôtres, mais tu mènes leur vie* » (khadra, 2008 :198).

La remarque de Jelloul : « *Tu ne peux pas comprendre, toi. Tu es des nôtres, mais tu mènes leur vie* » fait écho à la dualité dans laquelle Younes se trouve pris, en exposant la fracture entre son appartenance à l'Algérie et sa vie adoptée dans la société coloniale, incarne la vérité brutale de la situation.

Younes, bien qu'originaire d'Algérie, mène la vie d'un Européen, effaçant ainsi une partie de son identité. Jelloul, avec son rôle de *factotum*, devient pour lui un miroir de cette réalité : un Algérien marginalisé par son statut. Cette observation de Jelloul force Younes à reconsidérer sa place et son identité.

Bien qu'il ait adopté un mode de vie occidental, il n'est toujours vu que comme un « autre », à part entière dans la société coloniale, mais éternellement distinct des Européens. Cette prise de conscience nourrit une fracture plus profonde, un tiraillement entre deux mondes que Younes peine à réconcilier :

« Regarde bien ce trou. C'est notre place dans ce pays, le pays de nos ancêtres. Regarde bien, Jonas....C'est ça, Younes. Tourne le dos à la vérité des tiens et cours rejoindre tes amis...Younes...J'espère que tu te souviens encore de ton nom...hé ! Younes... » (khadra, 2008 :201)

Younes vivait une véritable mortification profonde, une crise identitaire marquée par un déchirement constant entre ses deux mondes. D'un côté, il entretenait des liens amicaux sincères avec ses compagnons européens, mais de l'autre, il ressentait une forte pression intérieure pour soutenir les siens. Cette tension entre l'amitié et la loyauté envers ses racines créait chez lui un malaise

profond, une fracture qui l'empêchait de se sentir entier dans l'un ou l'autre de ses univers :

« (...) partagé entre la fidélité à mes amis et la solidarité avec les miens, je temporisais...je serais contrain de me décider, tôt ou tard, pour un camp. Quand bien même je refuserais de me décider, les événements finiraient par choisir pour moi » (Khadra, 2008 :201)

Bien que Younes soit supposément un fils du pays, il est paradoxalement celui qui éprouve le plus de difficulté à y trouver sa place : *« (...) c'est moi qui ignore où est la mienne » (Khadra, 2008 :155)*. À l'inverse, ses amis européens, pourtant étrangers à cette terre par leurs origines, semblent y évoluer sans le moindre sentiment de décalage ou de remise en question.

Bien que le destin ait éloigné Jonas de ses amis et d'Émilie, cette séparation ne marque pas la fin de son déchirement intérieur. Au contraire, l'éloignement physique intensifie l'absence et nourrit un sentiment lancinant d'incomplétude.

Cet éloignement pousse le narrateur à retourner à Jenane Jato, en quête de réponses à ses interrogations existentielles, dans l'espoir d'apaiser l'écartèlement intérieur qui le ronge:

« (...) Comment ai-je pu me passer de cette partie de moi-même ? J'aurais dû venir régulièrement par ici colmater mes fissures, forger mes certitudes ?...Je me rendis compte que je m'étais menti sur toute la ligne. Qui avais-je été, à Rio ? Jonas ou Younes ?...Avais-je été toléré, intégré, apprivoisé ? Qu'est-ce qui m'empêchait d'être pleinement moi, d'incarner le monde dans lequel j'évoluais, de m'identifier à lui tandis que je tournais le dos aux miens ? Une ombre. J'étais une ombre, indécise et susceptible... » (Khadra, 2008 :303)

Ces paroles du narrateur illustrent son tiraillement identitaire, partagé entre son passé et son présent, sans jamais parvenir à s'ancrer pleinement dans l'un ou l'autre. Son retour à Jenane Jato traduit une quête de sens, une tentative de colmater les fissures laissées par son exil. Les questions qu'il se pose révèlent une prise de conscience douloureuse : en cherchant à s'intégrer ailleurs, il s'est éloigné de lui-même.

Il n'est ni totalement Jonas, ni complètement Younes, mais une figure indécise, tiraillée entre deux appartenances inconciliables. Ce constat prolonge son errance intérieure, renforçant l'idée que son éloignement de ses amis et de son amour avec Émilie ne marque pas la fin de son malaise, mais en constitue une nouvelle étape.

La guerre éclate, et les amitiés volent en éclats. Simon est assassiné, tandis que les autres sont contraints de fuir le pays. Younes retrouve son identité, ainsi que celle de son peuple. La seule chose qui survivra à cette tragédie sera sans doute l'amitié qui les avait unis. Pourtant, malgré les années écoulées, la douleur et les cicatrices intérieures subsistent, persistantes et indélébiles :

« La vie est un train qui ne s'arrête à aucune gare. Ou on le prend en marche ou on le regarde passer sur le quai, et il n'est pire tragédie qu'une gare fantôme. Avais-je été heureux, après ? Je crois que oui...Pourtant, il m'a toujours semblé qu'une pièce manquait à mon puzzle, que quelque chose ne répondait pas tout à fait à l'appel, qu'une absence me mutilait ; bref que je ne faisais que graviter à la périphérie du bonheur » (Khadra, 2008 :409,410)

À travers *Ce que le jour doit à la nuit*⁹, Yasmina Khadra explore avec une grande profondeur les thèmes de la fracture identitaire et de la quête de soi. Le parcours du narrateur Younes, marqué par des ruptures multiples – qu'elles soient personnelles, sociales ou culturelles – reflète cette quête incessante de réconciliation intérieure.

Tout au long du roman, les événements qui bouleversent la vie du personnage principal, exacerbent ce tiraillement identitaire. Le narrateur, pris entre deux mondes, oscille constamment entre son algérien passé et son existence d'adulte

⁹ *Ce que le jour doit à la nuit* est sans doute l'un des récits les plus puissants de la rupture. Si les thématiques abordées dans le roman sont nombreuses, notre analyse s'est principalement centrée sur la fracture identitaire de Younes. Toutefois, il est clair que cette rupture ne se limite pas à ce personnage, car tous les personnages du roman incarnent, chacun à leur manière, une forme de déchirure identitaire. Parallèlement à l'histoire de Younes et de son amour impossible pour Emilie, Khadra explore une thématique plus vaste, celle de la relation entre Jonas et Emilie, qui devient une métaphore de l'union complexe entre l'Algérie et la France. Deux nations, condamnées à la rupture, mais qui ne cessent pourtant de s'aimer malgré leurs divergences.

occidental, cherchant désespérément à s'ancrer dans une réalité qui semble toujours lui échapper.

La métaphore du train, illustre parfaitement cette quête sans fin : la vie avance inexorablement, mais il manque toujours quelque chose pour que le narrateur se sente réellement en harmonie avec lui-même.

Cette impression de déchirure, symbolisée par la pièce manquante et l'absence de repères solides, met en lumière la douleur de vivre dans l'écartèlement entre des identités incompatibles, sans parvenir à en embrasser une pleinement.

Ainsi, malgré le passage du temps et les tentatives de réconciliation, les cicatrices de l'âme restent visibles. La fracture identitaire du narrateur ne se referme jamais totalement, et, comme le suggère l'idée d'une gare fantôme, il demeure toujours à la périphérie de lui-même, cherchant à trouver sa place.

VI.4.3. *Les Hirondelles de Kaboul* : fractures et désillusions

La fracture identitaire, qui est au cœur de l'histoire de Younes, s'épanouit de manière différente dans *Les Hirondelles de Kaboul*. Là où, dans *Ce que le jour doit à la nuit*, elle est avant tout une quête intérieure, un conflit entre deux mondes et une recherche de soi, *Les Hirondelles de Kaboul* nous plongent dans un cadre où la guerre, l'oppression et l'intolérance infligent des fractures non seulement sur le plan personnel, mais aussi sur le plan collectif. Le contexte historique et politique des talibans afghans fait le terreau d'une nouvelle forme de rupture, encore plus dévastatrice.

Alors que Younes se débat avec son passé et son identité, les personnages *des Hirondelles de Kaboul* sont confrontés à un monde où toute tentative d'affirmer une identité propre est écrasée par la brutalité d'un régime totalitaire. Les personnages, à travers leurs souffrances et leurs désillusions, incarnent l'aliénation profonde que subit une société déchirée par la guerre et la répression idéologique.

Nous allons explorer ici comment Khadra, tout en nous offrant des portraits intimes, illustre aussi les fractures identitaires qui touchent ces individus dans leur quotidien, et comment ces ruptures résonnent au niveau de l'ensemble de la société afghane.

Le contexte de guerre qui déchire l'Afghanistan crée une fracture dans l'ensemble de la société, où l'identité de chaque individu est bouleversée par la violence quotidienne. Khadra dépeint des personnages qui perdent leur humanité. Le pays tout entier semble se retrouver privé de ses repères et de sa culture, ce qui fragmente l'identité collective. Chaque personnage, qu'il soit taliban ou opposant, est affecté par cette déshumanisation imposée.

Dans *Les Hirondelles de Kaboul*, contrairement aux deux romans précédents, la fracture identitaire ne se limite plus à un seul personnage, mais s'étend au destin croisé de deux couples. Khadra adopte une approche différente en élargissant son regard, non seulement sur ces couples, mais aussi sur l'ensemble d'une société prise dans une crise identitaire profonde.

À travers leurs trajectoires, il met en lumière l'impact d'un régime oppressif sur les individus, révélant ainsi une identité brisée par la violence et l'intolérance.

Le régime taliban impose des règles strictes qui déforment les identités, et les personnages doivent naviguer dans ce monde où leur propre définition d'eux-mêmes est constamment remise en question. Les personnages sont également confrontés à une identité imposée par cet état, qui veut définir et encadrer les rôles de chacun au sein de la société.

Cette imposition de l'identité, notamment à travers des lois et des pratiques violentes, entraîne cette rupture. Les personnages, comme Zunaira et Mohsen, sont forcés de se réappropriier ou de fuir une identité qui leur est étrangère.

Mais comment considérer la fuite, alors que tout le pays est pris en otage par ce système ? Retrouver la vie d'avant est une illusion. Se résigner pourrait être une option, mais ces personnages refusant même d'y songer. Ils tentent de lutter contre

cet intégrisme barbare, menant un combat intérieur qui s'avère difficile, voire périlleux.

Mohsen incarne particulièrement cette déchirure : ancien étudiant issu d'une famille aisée, il est contraint de vivre sous le régime taliban qui anéantit ses aspirations et l'emprisonne dans une existence où il ne se reconnaît plus. Tirailé entre son passé et la réalité violente qui l'entoure, il oscille entre résignation et soumission à un système qu'il méprise.

Son parcours met en évidence la perte de repères, et l'incapacité à concilier ce qu'il était avec ce qu'il est devenu. À travers l'analyse de ce personnage, nous verrons comment Yasmina Khadra illustre une identité en crise, déstabilisée par un environnement oppressif.

Mohsen, autrefois un homme cultivé et plein d'aspirations, est peu à peu réduit à une existence mécanique, dénuée de toute volonté propre. Pris au piège d'un régime qui anéantit toute forme de liberté, il sombre dans une inertie qui traduit une véritable extinction de son être. Cette aliénation progressive est particulièrement perceptible dans l'extrait suivant : « (...) *Mohsen a arrêté de rêver. Sa conscience s'est éteinte. Il s'assoupit dès qu'il ferme les yeux et ne ressuscite qu'au matin, la tête aussi vide qu'une cruche* » (khadra, 2002 :12)

Mohsen incarne un être en perte de repères, incapable de s'inscrire dans une réalité qui l'écrase. Son inaction et son errance traduisent un profond vide existentiel, conséquence d'une identité fracturée et d'un monde où il ne trouve plus sa place. Cette confusion intérieure est particulièrement visible dans l'extrait suivant :

« (...) *Mohsen ne sait pas où aller ni quoi faire de son oisiveté. Depuis le matin, il n'arrête pas de flâner à travers les faubourgs dévastés, l'esprit vacillant, la mine inexpressive* » (khadra, 2002 :12).

Pris dans la frénésie collective, Mohsen commet un acte qui semble en totale contradiction avec l'image qu'il a de lui-même. Lui, l'homme cultivé et autrefois attaché à des valeurs humanistes, se laisse emporter par la violence aveugle du groupe.

Cet instant marque un basculement décisif dans son identité : incapable de se reconnaître dans ses propres actions, il illustre la fracture identitaire qui ronge les personnages du roman.

Dépossédé de son individualité, il devient le reflet d'une société brisée, où les repères moraux et éthiques s'effacent sous le poids de l'endoctrinement et de la barbarie.

Cette rupture identitaire se manifeste de façon troublante lorsqu'il cède à la pulsion collective de violence. Comme pris d'un vertige, il participe à la lapidation, jetant des pierres avec une jubilation inexplicable :

« (...) Mohsen ramasse trois pierres et les lance sur la cible. Les deux premières se perdent à cause de la frénésie alentour mais, à la troisième tentative, il atteint la victime en pleine tête et voit, avec une insondable jubilation, une tache rouge éclore à l'endroit où il l'a touchée. Au bout d'une minute, ensanglantée et brisée, la suppliciée s'écroule et ne bouge plus. » (khadra, 2002:16)

Emporté par la frénésie collective, Mohsen accomplit un geste qui lui échappe, trahissant ainsi ses convictions profondes. Lui qui s'est toujours opposé à ces actes barbares se retrouve malgré lui complice de cette violence aveugle. Cette contradiction illustre la fracture identitaire qui le déchire : il ne se reconnaît plus dans ses propres actes, comme en témoigne le passage suivant :

« Mohsen déteste les exécutions publiques. Elles lui font prendre conscience de sa fragilité, aggravent les perspectives de sa finitude ; d'un coup, il découvre la futilité des choses et des êtres et plus rien ne le réconcilie avec ses certitudes d'antan quand il ne levait les yeux sur l'horizon que pour le réclamer » (khadra, 2002 :12)

Ce sentiment de déconnexion avec lui-même révèle un être en crise, tiraillé entre son éducation, ses idéaux et la réalité brutale qui l'entoure. Sa participation à cette lapidation ne résulte pas d'une adhésion consciente aux dogmes imposés par le régime, mais d'une aliénation progressive, d'une perte de repères qui l'amène à se laisser happer par la foule.

Ce moment marque ainsi le point culminant de son désarroi identitaire : en lançant cette pierre, Mohsen abandonne symboliquement l'homme qu'il était autrefois, sans pour autant parvenir à devenir pleinement celui qu'il est en train de devenir. Il est en suspens, perdu dans une identité floue, écartelé entre refus et soumission.

Cet acte irréversible marque un tournant décisif dans le parcours de Mohsen. Il constitue à la fois le point de non-retour dans sa propre déconstruction identitaire et l'élément déclencheur de la rupture avec Zunaira. En cédant à la frénésie collective, il trahit non seulement ses propres valeurs, mais aussi l'équilibre fragile de son couple, précipitant ainsi son destin vers une désintégration inéluctable.

Mohsen devient une âme errante, dépossédée de lui-même. Ce geste irréversible le plonge dans un vide identitaire, où il ne parvient plus à se reconnaître. Il erre, prisonnier de sa propre culpabilité, incapable de se rattacher à ses convictions passées. Son esprit vacille entre remords et incompréhension, comme s'il était désormais étranger à lui-même et au monde qui l'entoure.

Cette errance intérieure se traduit physiquement par son épuisement et son incapacité à se situer : « *Mohsen Ramat pousse la porte de sa maison d'une main incertaine. Il n'a rien mangé depuis le matin, et ses errements l'ont épuisé.* » (Khadra, 2002 :27).

Cette fatigue n'est pas seulement physique, elle symbolise aussi la lassitude existentielle qui le ronge, le poids invisible de son acte le condamnant à une errance intérieure : « *Partout où il s'est hasardé, il est aussitôt rattrapé par l'incommensurable lassitude qu'il traîne de long en large comme un boulet de forçat.* » (Khadra, 2002 :27).

Ce sentiment d'égarement atteint son point culminant lorsqu'il réalise son incapacité à retrouver un repère, que ce soit dans l'espace ou en lui-même : « *J'ignore ce qui m'est arrivé, aujourd'hui. (...) J'étais dans une sorte de brouillard, je n'arrivais ni à me souvenir de mon chemin ni à savoir où je voulais aller.* » (Khadra, 2002 :29).

Dès lors, Mohsen semble irrémédiablement condamné à une perte d'identité, à une rupture définitive avec l'homme qu'il pensait être.

Perdu dans ses tourments, Mohsen se tourne vers la seule personne en qui il a confiance. En se confiant à Zunaira, il espère exorciser ses démons et apaiser le tiraillement intérieur qui le ronge. Mais une fois son aveu fait, la réaction de sa femme n'est pas celle qu'il attendait : au lieu du réconfort espéré, il ne trouve chez elle que déception et incompréhension. Zunaira, qui l'a toujours vu comme un homme instruit et libre de toute influence, ne parvient pas à concevoir qu'il ait pu, ne serait-ce qu'un instant, se laisser emporter par la barbarie des talibans : « *(...) tu as lapidé une femme ?...Tu ne peux pas avoir fait une chose pareille, Mohsen. Ce n'est pas ton genre, voyons ; tu es un homme instruit* » (Khadra, 2002 :33).

En refusant de comprendre ce qui a poussé Mohsen à céder à la frénésie collective, elle accentue l'isolement de ce dernier et marque une rupture supplémentaire dans leur relation. Pourtant, malgré son incompréhension immédiate, elle finit par trouver en elle la force de lui pardonner. Ce pardon n'est pas un oubli du geste commis, mais plutôt une tentative de préserver ce qu'il reste de leur amour dans un monde où tout les pousse à se perdre.

Même après avoir trouvé un semblant de compréhension chez Zunaira, Mohsen demeure hanté par un profond sentiment de perte. Son identité vacille, ses repères s'effondrent, et il ne parvient plus à se reconnaître, ni à se reconstruire.

Comme le souligne le récit :

« (...) Mohsen n'a plus de repères, ni la force d'en réinventer d'autres. Il a perdu ses biens, ses privilèges, il végète au jour le jour, reportant à plus tard la promesse de se reprendre en main » (Khadra, 2002 :63)

Cependant, si Mohsen vacille sous le poids de ses contradictions, Zunaira, elle, demeure inébranlable face à l'oppression. Là où son mari s'égaré et se perd, elle se raccroche à ses convictions avec une force inébranlable. Refusant de plier sous le joug des talibans, elle incarne une révolte silencieuse mais déterminée contre un système qui cherche à la réduire au silence.

Zunaira, l'un des personnages principaux du roman, est la femme de Mohsen. Âgée de trente-deux ans, elle était magistrate dans l'ancienne Kaboul. Mais avec l'arrivée des talibans, tout a changé : elle a perdu son statut, sa liberté et se retrouve prisonnière d'un régime oppressif, contrainte à une vie misérable.

Sous le régime des talibans, la femme est réduite à une entité silencieuse et invisible, effacée derrière les lois oppressives qui lui ôtent jusqu'à son individualité. Zunaira voit son existence basculer dans l'effacement total.

Elle n'est plus qu'une silhouette contrainte de se fondre dans une masse indistincte, où toute singularité est niée. Ce processus de déshumanisation transparaît à travers cette description saisissante : *« (...) les femmes, momifiées dans des suaires couleur de frayer ou de fièvre, sont absolument anonyme. » (Khadra, 2002 :13).*

Face à cette volonté de déposséder les femmes de leur identité, Zunaira refuse de quitter son domicile et de s'aventurer dehors vêtue du tachdri¹⁰, symbole de soumission à cette politique répressive. Accepter d'effacer son identité pour n'être réduite qu'à une simple présence féminine lui est inconcevable :

¹⁰ Le *tchadri* (ou *tchadari*) est un voile intégral traditionnel porté par certaines femmes en Afghanistan, couvrant entièrement le corps, y compris le visage, dissimulé derrière une grille de tissu au niveau des yeux. Il est souvent imposé sous le régime des talibans comme symbole de soumission et d'effacement de l'identité féminine.

« (...) je refuse de porter le *tchadri*. De tous les bâts, il est el plus avilissant. Une tunique de Nessus ne causerait pas autant de dégâts à ma dignité que cet accoutrement funeste qui me chosifie en effaçant mon visage et en confisquant mon identité. Ici, au moins, je suis moi, Zunaira épouse de Mohsen Ramat, trente deux ans, magistrat licencié par l'obscurantisme.... Avec ce voile maudit, je ne suis ni un être humain ni une bête, juste un affront ou une opprobre que l'on doit cacher telle une infirmité. C'est trop dur à assumer. Surtout pour une ancienne avocate, militante de la cause féminine » (khadra, 2002 :62)

Ce passage du roman met en lumière la dépossession identitaire imposée aux femmes sous le régime taliban. Zunaira refuse catégoriquement le *tchadri*, perçu comme un instrument de soumission qui nie son existence en tant qu'individu. En effaçant son visage et en lui confisquant son identité, ce vêtement symbolise l'anéantissement de la personne au profit d'une entité anonyme et soumise.

Son rejet de cette tenue est d'autant plus significatif qu'il s'inscrit dans une rupture brutale avec son passé de magistrate et de militante pour la cause féminine. L'arrivée des talibans a mis fin à sa carrière et, par extension, à son rôle social, mais accepter le *tchadri* reviendrait à se résigner totalement à cette spoliation.

L'assimilation de ce voile à une *tunique de Nessus* souligne la souffrance qu'il engendre, une malédiction dont elle ne peut se défaire sans renier son être profond. Zunaira exprime ici une résistance farouche à l'effacement qui lui est imposé, refusant de se réduire à une ombre, à une présence honteuse que l'on dissimule comme une infirmité.

Cet extrait illustre ainsi avec force la violence d'un système qui nie toute individualité féminine et met en avant la lutte de Zunaira pour préserver son intégrité face à une société qui cherche à la réduire au silence.

Le choix de Zunaira de rester confinée chez elle pour préserver son identité révèle une inversion des normes habituelles. Dans un contexte ordinaire, c'est l'accès à l'espace public, au travail et aux interactions sociales qui permet à un individu de s'épanouir et d'affirmer son existence.

Or, sous le régime taliban, l'extérieur devient un lieu d'effacement et de soumission, tandis que l'espace domestique, bien qu'enfermant, apparaît comme le dernier refuge d'une liberté intérieure. Cette inversion met en lumière l'ampleur de la rupture imposée aux femmes, condamnées à choisir entre l'effacement de soi et l'enfermement.

Ce paradoxe est d'autant plus frappant que Zunaira elle-même en est consciente. Son refus de sortir n'est pas un choix de confort, mais une résistance à l'effacement de son identité, comme elle l'exprime avec force :

« (...) ne me demande pas de renoncer à mon prénom, à mes traits, à la couleur de mes yeux et à la forme de mes lèvres pour une promenade à travers la misère et la désolation ; ne me demande pas d'être moins d'une ombre, un froufrou anonyme lâché dans une galerie hostile » (khadra, 2002 :62) »

Alors que le couple de Mohsen et Zunaira représentait jusqu'ici une forme de résistance à l'oppression : en restant unis, ils tentaient de préserver une part d'humanité dans un monde déshumanisant. Or, la sortie imposée par Mohsen et l'agression qu'ils subissent entraîne une brisure irréparable. Ce moment scelle la rupture entre eux, non seulement en tant que couple, mais aussi en tant qu'individus capables de se soutenir face à l'adversité.

Jusque-là, Mohsen apparaissait comme un homme qui, malgré la perte de ses privilèges, conservait une certaine capacité d'adaptation. Il persuadait Zunaira de sortir, croyant naïvement que l'intégration était encore possible. Mais son initiative échoue et fait basculer son destin. Zunaira, qui s'était battue pour ne pas être effacée, subit une humiliation insupportable qui la conduit à rompre totalement avec Mohsen :

« (...) elle s'en veut d'être là, assise sur le seuil d'une ruine, semblable à un balluchon oublié, attirant tantôt l'œil intrigué des passantes tantôt le regard méprisant des taliban. Elle a le sentiment d'être un objet suspect exposé à toutes sortes d'interrogations, et cela la torture. La honte la gagne. Le besoin de s'enfuir; de retourner sur-le-champ à la maison et de claquer la porte derrière elle pour ne plus en ressortir lui taillade l'esprit. Pourquoi a-t-elle accepté de suivre son époux ? Qu'espérait-elle trouver, dans les rues de Kaboul, hormis la misère et les affronts ? Comment a-t-elle pu accepter d'enfiler ce monstrueux accoutrement qui la néantise, cette tente ambulante qui constitue sa destitution et sa geôle, avec son masque grillagé taillé dans son visage comme des moucharabiehs kaléidoscopiques, ses gants qui lui interdisent de reconnaître les choses au toucher, et le poids des abus ? Pourtant, c'est exactement ce qu'elle redoutait. Elle savait que sa témérité allait l'exposer à ce qu'elle déteste le plus, à ce qu'elle refuse jusque dans son sommeil : la déchéance. C'est une blessure incurable, une infirmité qu'on n'apprivoise pas, un traumatisme que n'apaisent ni les rééducations ni les thérapies et dont on ne peut s'accommoder sans sombrer dans le dégoût de soi-même. Et ce dégoût, Zunaira le perçoit nettement ; il fermente en elle, lui consume les tripes et menace de l'immoler. Elle le sent grandir au tréfonds de son être, pareil à un bûcher. C'est peut-être pour cela qu'elle dégouline et suffoque sous son tchadri, que sa gorge asséchée semble déverser comme une odeur de crémation dans son palais. Une rage incoercible lui oppresse la poitrine, malmène son cœur et gonfle les veines de son cou. »
(khadra,2002 :76)

Ces lignes témoignent de la désintégration progressive de Zunaira face à un système qui la prive de son individualité. Son corps disparaît sous le tchadri, qui devient le symbole de son effacement et de sa dépossession. Le texte insiste sur son malaise physique et psychologique : elle ne se reconnaît plus, elle suffoque, son identité se dissout dans l'humiliation et le regard oppressant des autres.

Cette souffrance suggérant une colère incontrôlable et une brûlure identitaire irrémédiable. Dès lors, cette sortie marque une rupture définitive, non pas vers une possible réintégration dans l'espace public, mais vers une perte totale d'elle-même, annonçant le drame à venir.

Ainsi, l'agression extérieure devient une blessure intime, et la violence qu'elle a subie se retourne contre son propre foyer. L'ultime basculement intervient lorsqu'elle pousse Mohsen, causant sa mort. Ce geste de violence marque une rupture définitive avec son passé et avec ce qu'elle était auparavant.

Après cet événement, Zunaira bascule dans une solitude absolue. Ce qu'elle refusait (être privée de son identité) s'accroît : désormais, elle n'a plus ni mari, ni avenir, ni espoir. Ce moment marque une déconstruction totale de son personnage : elle perd non seulement son statut d'épouse, mais aussi son rôle de femme libre et résistante.

À travers cette progression dramatique, le roman démontre que toute résistance à l'oppression se heurte à une violence destructrice. Mohsen et Zunaira, en tentant de s'accrocher à leur passé et à leur identité, finissent broyés. La mort de Mohsen n'est pas simplement un accident : elle est le point culminant d'un processus de destruction qui dépasse les personnages eux-mêmes.

Si Mohsen et Zunaira incarnent une tentative avortée de résistance face à l'oppression, Atiq et Mussarat offrent un autre visage de la rupture : celui d'un enfermement accepté, mais non moins destructeur.

Là où Zunaira refuse de se laisser effacer, Mussarat s'abandonne peu à peu à son sort, dans une résignation silencieuse. Atiq, lui, enfermé dans une existence monotone et aliénante, oscille entre apathie et frustration.

Pourtant, si les chemins empruntés diffèrent, l'issue reste la même : la désintégration des individus face à un système implacable. Zunaira est anéantie par son enfermement, Mohsen par son impuissance. Mussarat disparaît dans l'effacement de soi, et Atiq, lui, finit broyé par une violence à laquelle il avait fini par se soumettre.

À travers ce second couple, Yasmina Khadra met en lumière une autre forme de déshumanisation : non plus celle qui provoque un éclatement brutal, mais celle qui ronge lentement, jusqu'à l'anéantissement.

Atiq est un personnage de quarante ans brisé qui vit sans véritable but. Autrefois combattant, il s'est battu pour une cause en laquelle il croyait, mais il se retrouve aujourd'hui réduit à un rôle de geôlier, appliquant mécaniquement les ordres du régime taliban. Cette transition marque une rupture radicale avec son passé. Il n'est plus acteur de l'histoire, mais un simple rouage d'un système oppressif.

Cette perte de sens se manifeste par son absence d'émotions profondes : il ne ressent plus ni colère, ni enthousiasme, ni espoir. Il est devenu un homme sans passion, détaché de sa propre vie, évoluant dans un cadre dépourvu de toute perspective. Sa routine n'est qu'une succession d'actes vides de substance, soulignant la déshumanisation progressive à laquelle il est confronté.

Ce malaise est illustré par sa sensation d'étouffement :

« Atiq Shaukat ne se sent pas bien. Le besoin de sortir prendre l'air, de s'étendre sur un muret, face au soleil, le malmène. Il ne peut pas rester une minute de plus dans ce trou à rat, à soliloquer ou à essayer de déchiffrer les arabesques qui s'entrelacent inextricablement sur les murs des cellules... il est déjà usé, ne voit ni le bout du tunnel ni celui de son propre nez. S'abandonnant petit à petit au renoncement... » (Khadra, 2002 :17)

Le lieu où il exerce son autorité devient pour lui une prison, le plongeant dans un état de claustrophobie et de rejet de son propre environnement :

« (...) Parallèlement, il a le sentiment de devenir claustrophobe ; il ne supporte plus la pénombre, ni l'exiguïté de l'alcôve qui lui tient lieu de bureau encombrée de toiles d'araignées et de cadavres de cloportes. » (Khadra, 2002 :17)

Cette sensation d'enfermement dépasse le cadre spatial et devient existentielle. Atiq ne parvient plus à trouver du sens dans son rôle, ce qui alimente son amertume et sa frustration :

« (...) Le monde carcéral lui pèse. Depuis quelques semaines, plus il réfléchit à son statut de geôlier, moins il lui trouve de mérite, encore moins de noblesse. Ce constat le met sans cesse en rogne. Chaque fois qu'il referme le portail derrière lui, se soustrayant ainsi aux rues et aux bruits, il a l'impression de s'enterrer vivant. Une peur chimérique trouble ses pensées. Il se recroqueville alors dans son coin et refuse de se ressaisir, le fait de se laisser aller lui procurant une sorte de paix intérieure. » (Khadra, 2002 :17-18)

La perte de repères d'Atiq souligne une rupture totale avec sa propre identité. Son travail, qui aurait pu être une source de stabilité ou de pouvoir, se transforme en une prison intérieure, le condamnant à une existence qu'il subit plus qu'il ne contrôle.

Atiq est un personnage marqué par l'enfermement, aussi bien physique que psychologique. Son rôle de geôlier, censé lui conférer une forme de pouvoir, ne fait en réalité que l'enfermer davantage dans une existence absurde et aliénante. Peu à peu, son rapport au monde s'effrite, et sa condition se détériore au point qu'il ne trouve plus de sens à son propre quotidien :

« Il a beaucoup maigri. Son visage tombe en lambeaux sous sa barbe d'intégriste ; ses yeux, bien que soulignés au khôl, ont perdu de leur acuité. L'obscurité des murs a eu raison de sa lucidité, celle de sa fonction s'ancre profondément en son âme. Quand on passe ses nuits à veiller des condamnés à mort et ses jours à les livrer au bourreau, on n'attend plus grand-chose du temps vacant. Désormais, ne sachant où donner de la tête, Atiq est incapable de dire si c'est le silence des deux cellules vides ou bien le fantôme de la prostituée, exécutée le matin, qui confère aux encoignures un remugle d'outre-tombe. » (Khadra, 2002 :18)

Ce passage accentue la déchéance d'Atiq, dont le corps lui-même porte les stigmates de sa condition. Son visage marqué par l'épuisement illustre le poids de son existence, où chaque jour est rythmé par la mort et la routine carcérale.

L'obscurité qui l'entoure est autant celle de la prison que celle de son propre esprit, désormais rongé par l'absurdité de son quotidien. Il ne distingue plus le réel du spectre de la mort qui l'accompagne, ce qui renforce la sensation d'une rupture irréversible avec le monde des vivants.

L'ennui et la lassitude d'Atiq ne sont pas seulement liés au contexte oppressant dans lequel il vit ; ils traduisent également une forme de déchéance intérieure. Il a cessé de se battre, non seulement contre le monde extérieur, mais aussi contre lui-même. Son indifférence vis-à-vis de sa femme en est une illustration frappante. Alors qu'elle souffre dans un silence résigné, il ne ressent ni empathie ni compassion, mais plutôt une irritation mêlée de rejet :

« Atiq s'arrête au beau milieu du chemin et réfléchit à ce qu'il va faire de sa soirée. Pour lui, pas question de rentrer à la maison retrouver son lit défait, la vaisselle oubliée dans l'eau malodorante des bassines et sa femme couchée en chien de fusil dans un angle de la chambre, la tête ceinte d'un foulard crasseux et la figure violacée. C'est à cause d'elle s'il est arrivé en retard, ce matin, manquant de compromettre l'exécution publique de la femme adultère. » (Khadra, 2002 :19)

Son foyer n'est plus un refuge mais un espace de contraintes et d'obligations pesantes. Mussarat, rongée par la maladie, devient pour lui le rappel constant d'un destin qu'il subit, sans parvenir à y échapper ni à l'accepter :

« (...) C'est peut-être à cause d'elle aussi que, subitement, il a cessé de croire aux promesses des mollahs et de craindre outre mesure les foudres du ciel. Toutes les nuits, elle le tient en alerte, gémissante, presque démente pour ne s'assoupir qu'à l'aube, terrassée par la souffrance et les contorsions. » (Khadra, 2002 :20)

Ce rejet progressif de sa femme, qui bascule dans l'indifférence, puis dans l'hostilité, souligne l'échec total de sa capacité à tisser un lien humain authentique, que ce soit dans son couple ou dans son rôle de geôlier : *« (...) livré à lui-même, Atiq ne sait plus comment gérer une situation qui n'a de cesse de se compliquer. » (Khadra, 2002,20).*

Il n'est plus qu'un homme dépossédé, piégé dans une existence dont il ne parvient pas à s'extraire. Ce détachement émotionnel symbolise l'effondrement de son identité conjugale. Il n'est plus un mari aimant ni un compagnon, mais un étranger dans son propre foyer.

Atiq tente d'échapper à la réalité de sa vie et à sa routine quotidienne. Il se retrouve coincé dans une impasse, incapable de prendre une décision face à cette situation difficile, à la fois en tant qu'homme et en tant qu'époux.

Pourtant, cette fuite ne l'apaise pas : au contraire, elle le ronge et l'accable. Il n'a pas l'impression de vivre, mais seulement de survivre, prisonnier d'une existence vide de sens :

« (...) Il est fatigué, fatigué de tourner en rond, de courir après des volutes de fumée ; fatigué de ces jours insipides qui le foulent au pied du matin à la nuit tombée. Il n'arrive pas à comprendre pourquoi il a survécu, deux décennies d'affilée, aux embuscades, aux raids aériens, aux engins explosifs qui broyaient des dizaines de corps autour de lui, n'épargnant ni les femmes ni les enfants, ni les troupeaux ni les hameaux, pour finalement continuer de végéter dans un monde aussi obscur et ingrat, dans une ville complètement déphasée, pavoisée d'échafauds et hantée de loques cacochymes : une ville qui le malmène et l'abîme inexorablement, jour après jour, nuit après nuit, tantôt en compagnie d'une morte sursitaire au fond d'une geôle malodorante, tantôt veillant une épouse agonisante, plus misérable qu'un gibier de potence... » (Khadra, 2002 :41)

Atiq se retrouve dans un état d'impasse existentielle où ni l'échec ni l'acceptation ne semblent pouvoir résoudre le problème. Dans cet espace oppressant, incertain, un autre personnage semble peu à peu se désagréger : Mussarat.

Mussarat, quarante-cinq ans, épouse d'Atiq et atteinte d'une maladie incurable, incarne à la fois la résilience et le renoncement. Prisonnière d'un corps affaibli et d'un mariage sans amour, elle endure en silence l'indifférence de son mari et le poids d'une douleur qui la ronge chaque jour un peu plus.

Sa souffrance la contraint à s'isoler, non pas par égoïsme, mais pour ne pas accabler un époux qui, lui, demeure insensible à son sort :

« (...) Rongée par la maladie, elle passe le plus clair de son temps à geindre et à se ramasser autour des maux qui lui tenaillent les tripes.... Sa main ne peut s'abstenir de s'appuyer contre l'embrasure cependant, on la sent batailler avec toute l'énergie qui lui reste pour tenir sur ses jambes comme si sa dignité en dépendait » (khadra, 2002 :42)

Contrairement à Zunaira, qui se révolte contre l'oppression et le régime des talibans, Mussarat ne nourrit aucune colère à l'égard du monde qui l'entoure. Son seul combat est celui de son couple ; elle cherche désespérément à renouer avec son mari et à retrouver une place dans son cœur. Le seul combat qui l'use c'est celui de retrouver son statut de femme.

Mussarat passe ses journées seule, enfermée dans une solitude qui devient une forme d'exil intérieur. Privée d'amour et de reconnaissance, elle vit dans l'ombre d'elle-même, réduite à une présence silencieuse.

Malgré la maladie qui l'affaiblit chaque jour un peu plus, Mussarat puise dans ses dernières forces pour tenter de se relever, comme pour résister à l'inévitable. Pourtant, la réalité la rattrape : son corps refuse de suivre, ses forces l'abandonnent, et le mal qui la ronge est déjà ancré en elle, prêt à l'emporter :

« (...) la vie n'est qu'une inexorable usure, pense Mussarat... . Cela ne sert à rien de se voiler la face. Elle a lutté contre le mal qui la ronge, refusé de baisser les bras. Maintenant, il est temps de se ménager, de s'en remettre à la fatalité puisqu'elle est ce qui reste lorsque tout a été tenté. Elle regrette seulement de devoir fléchir à un âge où les chimères sont apprivoisables.... Le reflet que lui renvoie le petit miroir ébréché est sans appel ; elle est en train de se décomposer plus vite que ses prières. Son visage n'est plus qu'un crâne décharné, aux joues ravinées et aux lèvres rentrantes. Son regard a déjà une lueur d'outre-tombe, vitreuse, glaciale ; un éclat de verre qui aurait échoué au fond de ses prunelles... elle s'est allongée sur le sol et s'est aussitôt assoupie, la bouche ouverte sur un long gémissement.» (khadra, 2002 :92-93)

Cet extrait illustre la lente désintégration de Mussarat, aussi bien physique que psychologique. Son combat contre la maladie se heurte à l'inévitable usure du corps, et le miroir devient le témoin cruel de son effacement progressif. Sa lutte se transforme en résignation, marquée par l'image glaçante de son regard vidé de vie. La description de son visage décharné et de son souffle mourant traduit une dissolution inexorable, un passage progressif vers l'oubli, où même ses prières ne peuvent plus ralentir l'inévitable.

Malgré son propre état de faiblesse et la douleur qui la consume, Mussarat ne pense pas à elle-même. Son amour pour Atiq est si profond qu'elle en oublie presque son mal. Comme l'illustre cet extrait : «Mussarat est tellement consternée par l'état de son époux qu'elle en oublie le mal qui la taillade.» (Khadra, 2002 :127). Cette phrase témoigne de son renoncement à soi, de son effacement total face aux besoins et aux tourments de son mari.

Son amour pour Atiq dépasse toute considération personnelle. Déjà reléguée à une existence d'ombre, Mussarat fait alors un choix ultime : celui du sacrifice. Convaincue que son mari pourra retrouver un sens à sa vie auprès d'une autre, elle décide de s'effacer définitivement, malgré la douleur que cela lui inflige. Pour elle, l'essentiel n'est pas sa propre survie, mais celle d'Atiq, même si cela implique son propre anéantissement :

« Tu étais malheureux parce que je n'ai pas su donner un sens à ta vie. Si tes yeux ne parvenaient pas à rendre sincères tes sourires, c'est à cause de moi. Je ne t'ai offert ni enfants ni de quoi t'en consoler. Lorsque tu me prenais, tes bras cherchaient quelqu'un qu'ils n'ont jamais trouvé. Lorsque tu me regardais, des souvenirs tristes te rattrapaient. Je voyais bien que je n'étais qu'une ombre qui se substituait à ton ombre et j'en avais honte toutes les fois où tu te détournais. Je n'étais pas la femme que tu avais aimée, j'étais l'infirmière qui t'avait soigné et mis à l'abri et que tu as épousée en signe de gratitude... Morte, je serai plus utile que vivante. Je t'en supplie, ne fausse pas ce que la chance consent enfin à te fournir. » (Khadra, 2002 :132-134)

Ce passage révèle toute l'ampleur du renoncement de Mussarat, une femme qui, après avoir enduré l'indifférence de son mari et la souffrance physique de la maladie, choisit de disparaître pour lui offrir une liberté qu'elle croit mériter. Son discours, empreint de résignation et de douleur, met en avant une perception profondément dévalorisante d'elle-même : elle ne se voit pas comme une épouse, mais comme une présence encombrante, un poids dans la vie d'Atiq.

Ce sacrifice ultime accentue la rupture identitaire qui marque son parcours. Elle ne lutte plus pour exister aux yeux de son mari, elle accepte d'être effacée, persuadée que son absence sera plus bénéfique que sa présence. Son effacement volontaire illustre ainsi une dépossession totale de soi, une disparition symbolique avant même sa mort physique.

En définitive, le destin de Mussarat incarne une double rupture : une rupture intime, où elle se nie en tant qu'individu, et une rupture dans l'équilibre du couple, où le sacrifice devient l'unique moyen de rétablir un équilibre.

L'étude des personnages dans *Cousine K*, *Ce que le jour doit à la nuit* et *Les Hirondelles de Kaboul* révèle à quel point l'écriture de la rupture traverse l'ensemble de l'œuvre de Yasmina Khadra. Chacun des protagonistes incarne, à sa manière, une forme de fracture : qu'elle soit identitaire, psychologique ou sociale, cette rupture s'inscrit dans leur trajectoire et façonne leur destinée. Leur existence est marquée par un déchirement profond, qu'il s'agisse de l'exil intérieur de Mussarat, de la quête identitaire de Jonas ou du basculement tragique du narrateur de *Cousine K*.

Mais au-delà de la rupture qui affecte ces personnages dans leur vécu, Khadra remet également en question la notion même de personnage littéraire. Ses figures ne correspondent ni à la conception classique du personnage, défini par son unité et sa cohérence psychologique, ni à la conception moderne, où l'individu est souvent éclaté, anonyme et fragmentaire. Il joue avec ces catégories sans s'y conformer totalement, créant une forme d'hybridité qui place ses personnages dans un entre-deux. Tantôt ancrés dans une identité forte, tantôt pris dans un processus de déconstruction, ils échappent aux définitions figées et participent ainsi à cette dynamique de rupture qui traverse son écriture.

En fin de compte, l'écriture de la rupture chez Khadra ne se limite pas à une transgression des normes narratives ou à une fragmentation du récit. Elle se manifeste aussi dans la manière dont il façonne ses personnages, les plaçant dans une instabilité permanente qui reflète la complexité du monde dans lequel ils évoluent. Cette tension entre continuité et éclatement, identité et effacement, contribue à faire de son œuvre un espace où la rupture devient une véritable esthétique, un moyen d'exprimer le trouble et les paradoxes de l'existence.

L'analyse des personnages dans l'œuvre de Yasmina Khadra met en lumière une écriture profondément marquée par la rupture, tant sur le plan identitaire que psychologique et narratif. Loin de s'inscrire dans une construction classique et linéaire du héros romanesque, les figures que Khadra met en scène sont des êtres fragmentés, en perpétuel conflit avec eux-mêmes et avec leur environnement.

Cependant, ces personnages ne relèvent pas non plus entièrement des conventions du Nouveau Roman, qui tendent à déconstruire toute forme d'individualité et de cohérence psychologique. Khadra jongle entre ces deux approches, mêlant des éléments du roman traditionnel et des procédés de subversion propres aux écritures contemporaines. Ce va-et-vient entre continuité et dislocation accentue l'effet de rupture, conférant aux personnages un statut hybride, à la fois porteurs d'une profondeur psychologique et soumis à une déstructuration qui reflète les tensions et fractures du récit.

Leur trajectoire narrative est souvent chaotique, marquée par des incertitudes, des volte-face et des impasses existentielles qui reflètent une réalité éclatée et instable. Cette discontinuité se manifeste non seulement dans leurs parcours, mais aussi dans leur rapport au monde, où l'ancrage spatial et temporel est souvent mis à mal, renforçant ainsi la sensation de déracinement et d'errance.

En choisissant de donner voix à des personnages brisés, en proie à des crises identitaires profondes, Khadra déconstruit les figures traditionnelles du protagoniste héroïque ou du narrateur omniscient. Il privilégie au contraire une écriture du morcellement qui fait écho aux tensions inhérentes à son œuvre : entre passé et présent, entre appartenance et rejet, entre espoir et désillusion. Cette approche renforce le sentiment de rupture qui traverse non seulement les destins individuels de ses personnages, mais aussi la structure même du récit.

En définitive, l'étude des personnages chez Khadra révèle une vision du monde où la rupture devient une composante essentielle de l'expérience humaine. À travers ces figures tourmentées, l'auteur illustre la difficulté de trouver une cohérence dans un univers en crise, où toute tentative de reconstruction semble condamnée à l'échec. Ce choix d'écriture s'inscrit dans une démarche plus large de subversion des codes romanesques, où la linéarité du récit et la stabilité des identités cèdent la place à une dynamique d'éclatement et de remise en question permanente.

CONCLUSION

L'analyse approfondie de l'univers romanesque de Yasmina Khadra mettait en évidence une esthétique fondée sur la rupture, qui se déployait de manière transversale à travers l'ensemble des composantes narratives. Loin d'être un simple procédé formel ou une recherche de singularité stylistique, cette rupture apparaissait comme le socle d'une écriture volontairement déstabilisante, visant à rompre avec les canons du récit classique. Elle s'inscrivait dans une volonté de traduire, par les moyens littéraires, les déchirures du réel, les fissures de la mémoire, les fractures identitaires et les désordres du monde contemporain.

Ainsi, l'œuvre de Khadra se caractérisait par une déconstruction méthodique des repères narratifs traditionnels. Dès l'incipit, le lecteur était confronté à une entrée en matière déroutante, marquée par un refus des conventions d'ouverture. Les excipits, où aucune clôture narrative claire ne vient véritablement refermer l'histoire. L'ouverture comme la clôture du récit participent ainsi d'une stratégie globale de dissonance, de tension et de déstabilisation. Cette rupture initiale s'accroissait à travers l'éclatement de la structure narrative, qui s'affranchissait de toute linéarité chronologique au profit d'une composition fragmentée. Cette logique de dislocation affectait également la temporalité, perçue non plus comme une continuité fluide, mais comme un enchevêtrement de retours en arrière, de projections et de ruptures internes.

Parallèlement, l'espace romanesque chez Khadra se présentait lui aussi comme un territoire instable, morcelé, souvent symboliquement chargé, reflet d'un monde éclaté où les repères géographiques perdaient leur cohérence. Enfin, cette esthétique de la fragmentation trouvait son expression la plus aboutie dans la construction des personnages, porteurs d'identités traversées par la rupture, tirillés entre l'exil, le déracinement, la quête de soi et le sentiment d'incomplétude.

Les résultats qui suivent rendent compte de cette écriture du morcellement à travers cinq grands axes majeurs : la subversion de l'incipit, la déconstruction de la structure narrative, la dislocation temporelle, l'éclatement spatial, et la fragmentation identitaire. Chacun de ces éléments révèle une volonté profonde de

faire du récit non pas un lieu d'harmonie, mais un espace de tension et de trouble, à l'image d'un monde en crise.

La rupture narrative dès l'incipit : une entrée en décalage

L'ensemble de cette étude a permis de mettre en évidence les multiples facettes d'une esthétique de la rupture qui traverse en profondeur l'œuvre romanesque de Yasmina Khadra. Cette dynamique s'exprimait dès les premières lignes du récit, à travers des incipits déroutants qui bouscullaient les repères classiques de lecture, et se poursuivait jusqu'aux excipits, souvent marqués par une absence de résolution ou de clôture narrative nette, laissant le lecteur dans un état de suspension, d'inachèvement ou de trouble persistant.

Dans *L'Attentat*, par exemple, le récit s'ouvre sur une scène d'urgence hospitalière, sans préambule ni contextualisation claire, projetant immédiatement le lecteur dans un univers chaotique et fragmenté. Cette entrée brutale dans l'histoire traduit déjà une volonté de désorienter, de rompre avec les attentes traditionnelles d'un début explicatif et linéaire. À l'opposé, l'excipit de ce même roman n'apporte aucune réconciliation ni conclusion apaisée : la trajectoire du personnage principal s'achève dans la destruction et la perte, renforçant cette sensation d'incomplétude qui caractérise l'ensemble du texte.

Cette logique de déconstruction narrative s'observe également dans *Les Hirondelles de Kaboul*, où l'incipit installe d'emblée une atmosphère oppressante, sans exposition progressive. L'univers diégétique est abordé de manière elliptique, à travers des fragments de scènes, de pensées ou de gestes, qui exigent du lecteur un effort constant de recomposition. L'excipit, quant à lui, refuse toute forme de résolution morale ou narrative, prolongeant le désarroi provoqué par le récit.

De même, dans *Cousine K*, l'incipit donne immédiatement la parole à un narrateur au discours tourmenté, intime et discontinu, sans mise en place diégétique ni repères temporels précis. Le roman s'ouvre sur une voix intérieure fragmentée, reflet d'un mal-être identitaire profond. L'excipit, fidèle à cette esthétique, se clôt sur une tragédie, qui se fait que renforcer le silence et la perte intérieur, sans

épiphanie ni transformation narrative, soulignant le refus de toute structure romanesque conventionnelle.

Ces deux moments clés de la structure romanesque, l'entrée et la sortie du récit, sont profondément investis par l'auteur comme lieux privilégiés de déstabilisation, d'éclatement et de mise en tension. Loin d'assurer une ouverture progressive et une clôture ordonnée, l'incipit khadrien désoriente dès les premières lignes, tandis que l'excipit, loin de résoudre ou de pacifier l'intrigue, prolonge au contraire l'impression de fracture, de non-résolution et de vacillement identitaire ou narratif.

Cette double rupture, en amont et en aval du récit, confère à l'écriture khadrienne une forme de circularité perturbée, où l'on entre dans le texte par un choc ou une lacune, et où l'on en sort sans stabilité ni apaisement. Ainsi, l'incipit et l'excipit ne sont plus de simples seuils narratifs ; ils deviennent des vecteurs majeurs d'une esthétique du trouble, du morcellement et de la dissonance, à la fois structurelle et symbolique.

À travers l'étude détaillée de plusieurs œuvres, cette section a mis en lumière la manière dont ces entrées et sorties textuelles participent pleinement de la dynamique de rupture qui innerve toute l'écriture de Khadra.

Une temporalité disloquée : la rupture du temps linéaire

L'écriture romanesque de Yasmina Khadra se caractérisait par une remise en cause constante de la linéarité temporelle. L'auteur rompait délibérément avec l'ordre chronologique classique en recourant à une structure temporelle fragmentée, marquée par des analepses, des prolepses et des ruptures dans la continuité du récit. Le temps n'apparaissait plus comme un axe fluide et progressif, mais comme un champ instable, traversé par la mémoire, les anticipations et les dérives de la conscience. Cette manipulation temporelle n'était pas purement formelle ; elle traduisait une perception du monde profondément altérée, où le passé hante, le présent vacille et l'avenir reste flou, voire inatteignable.

Dans *Ce que le jour doit à la nuit*, par exemple, la narration se construisait autour d'un récit rétrospectif, où le personnage principal, Younes, revisitait son passé à la lumière d'un présent mélancolique. Le temps y était recomposé selon une logique mémorielle, fragmentaire, où chaque souvenir apparaissait comme une pièce dispersée d'un puzzle identitaire.

De même, dans *L'Attentat*, le parcours d'Amine Jaafari était rythmé par des retours en arrière qui dévoilaient progressivement les failles de son existence et les non-dits de son passé intime. Cette temporalité éclatée renforçait l'effet de déstabilisation : le récit se construisait dans l'entrechoquement des temporalités, et non dans une progression linéaire.

Dans *La Dernière Nuit du Raïs*, cette dislocation temporelle atteignait une intensité particulière : le récit se déroulait en une seule nuit, mais cette unité apparente était sans cesse perturbée par les intrusions du passé, les souvenirs fragmentés du dictateur déchu, et les visions d'un futur inexistant. Le temps devenait ici une spirale obsédante, une matière instable où se mêlaient réminiscences, hallucinations et anticipations désespérées.

Enfin, *Les Hirondelles de Kaboul* offraient également un jeu complexe sur le temps : les personnages évoluaient dans une temporalité suspendue, écrasés par une réalité figée et un avenir condamné. La narration alternait entre différents points de vue et fragments de trajectoires individuelles, créant une perception morcelée du temps, à l'image d'un monde en ruine.

Ainsi, dans l'ensemble de ces romans, Khadra construisait une esthétique de la rupture temporelle qui dépassait le simple effet stylistique. La dislocation du temps reflétait une crise plus profonde : celle de l'individu en perte de repères, de l'Histoire éclatée et de la mémoire fragmentée. Elle participait pleinement de cette poétique du trouble qui traverse toute son œuvre et contribue à bouleverser les attentes du lecteur.

Une structure romanesque déconstruite : éclatement du fil narratif

L'un des aspects les plus caractéristiques de l'esthétique de la rupture chez Yasmina Khadra réside dans la déconstruction de la structure narrative elle-même. Loin de s'inscrire dans une progression chronologique linéaire ou une organisation classique du récit, les romans khadriens se déploient selon une logique fragmentaire. Le récit avance par à-coups, à travers des discontinuités temporelles, des récits enchâssés, des analepses éclatées ou des séquences secondaires qui brouillent la ligne directrice de la narration.

Cette fragmentation du fil narratif n'est pas un simple effet de style ou un procédé de complexification romanesque. Elle correspond à une volonté de faire écho, sur le plan formel, à la dislocation du réel, à la dispersion des mémoires, et à la crise des repères identitaires. Le lecteur se trouve ainsi confronté à une lecture active, où il lui faut reconstituer peu à peu le puzzle du récit, à partir d'éléments disséminés de manière volontairement déstructurée.

Dans *L'Attentat*, cette discontinuité narrative est particulièrement visible : le roman alterne entre le présent de la découverte de l'attentat et les souvenirs du protagoniste, Amine Jaafari. Les retours en arrière surgissent de manière imprévisible, fragmentant le récit tout en accentuant le désarroi du personnage. Ce découpage en séquences mémorielles et affectives rend compte de la perte de linéarité dans la perception du temps, mais aussi de l'effritement progressif de l'identité du personnage.

De même, *Les Hirondelles de Kaboul* se construit selon une alternance de focalisations, entre les trajectoires de Mohsen, Zunaira, Atiq et Musarrat. Le récit glisse d'un personnage à l'autre, sans transition rigide, composant une sorte de mosaïque narrative où les voix s'entrelacent, se répondent ou se croisent, sans jamais s'unifier totalement. Cette structure morcelée renforce l'effet d'un monde disjoint, où les destinées individuelles se heurtent sans jamais véritablement se rejoindre.

Dans *La Dernière Nuit du Raïs*, la fragmentation atteint son summum. Le roman repose sur un long monologue intérieur, entremêlé de souvenirs, de digressions, de visions hallucinées et de fragments de mémoire désordonnés. Le récit n'avance pas selon une logique causale, mais épouse le flux chaotique de la conscience du dictateur, dans un ultime effort pour recomposer le fil d'une vie brisée. La narration devient elle-même un miroir de l'effondrement intérieur du personnage, incapable de reconstruire une continuité dans son propre récit de soi.

Dans *Ce que le jour doit à la nuit*, la structure est également marquée par un va-et-vient entre les différentes étapes de la vie de Younes/Jonas. L'intrigue est scandée par des ellipses, des ruptures temporelles et des retours rétrospectifs qui brouillent l'unité du récit. Ce morcellement narratif traduit symboliquement le tiraillement du personnage entre deux identités, deux mondes et deux époques. Le récit devient ainsi le reflet d'une mémoire fracturée, incapable de restituer un parcours linéaire.

Enfin, dans *L'Olympe des infortunes*, la narration semble échapper à toute logique de continuité. Le récit progresse par fragments, au gré des scènes de vie des marginaux, sans qu'une intrigue centrale ne tienne véritablement l'ensemble. Cette forme éclatée épouse la marginalité des personnages eux-mêmes, leur errance, leur absence de trajectoire lisible, et contribue à créer une atmosphère narrative flottante, presque suspendue, où le désordre formel devient une manière de dire le chaos social et humain.

En somme, Khadra déconstruit les structures narratives pour faire émerger une nouvelle forme de récit, où l'éclatement devient un mode d'écriture à part entière. Il ne s'agit plus de raconter une histoire selon des codes préétablis, mais de rendre compte, à travers la forme même du récit, d'un monde disloqué, de subjectivités éparpillées, et d'une mémoire collective qui ne peut se dire qu'en fragments.

Un espace éclaté : géographies de la discontinuité

L'espace dans l'univers romanesque de Yasmina Khadra ne se présentait jamais comme un cadre structuré, continu ou rassurant. Bien au contraire, il se

construisait dans l'éclatement, la disjonction et l'instabilité. Les lieux mis en scène par l'auteur formaient une cartographie fragmentaire, faite de frontières floues, de zones marginales et de territoires saturés de tensions symboliques, sociales ou politiques. Cette géographie disloquée ne faisait pas que servir de décor : elle participait activement à la déconstruction du récit, accompagnant la dynamique de rupture qui traversait l'ensemble de la narration.

Dans *L'Attentat*, la spatialité reflétait le déchirement du personnage principal, Amine Jaafari. L'alternance entre les espaces d'intégration (l'hôpital de Tel-Aviv, le cercle des collègues) et les espaces de rupture (les quartiers arabes, les territoires occupés) dessinait une géographie du clivage. Chaque déplacement d'Amine matérialisait un franchissement de seuil, une mise en crise de son identité et de ses certitudes. L'espace devenait ainsi un vecteur narratif de la fracture intérieure du protagoniste.

Dans *La Dernière Nuit du Raïs*, cette logique d'éclatement prend une forme encore plus symbolique. Retiré dans une école abandonnée, loin des fastes du pouvoir, le dictateur déchu est encerclé par le chaos extérieur. Ce lieu de repli, austère et délabré, devient le reflet de son isolement et de la désagrégation de son règne. Les souvenirs du Raïs, eux-mêmes liés à des lieux de gloire ou de violence, composent une géographie mentale disloquée, faite de réminiscences, de frontières effacées et de paysages en ruine. L'espace devient alors le miroir d'une chute, à la fois intime et politique

Dans *Ce que le jour doit à la nuit*, bien que l'espace algérien semble d'abord plus fluide, il s'organise néanmoins autour de zones de fracture. Les villes, les villages, les espaces colonisés ou insurrectionnels dessinent une géographie complexe, tissée d'inégalités et de tensions latentes. Le déplacement progressif de Younes, de son village natal vers les espaces urbains, puis vers des zones de conflit, reflète une trajectoire de déracinement. L'espace, loin d'être linéaire ou structurant, devient le théâtre mouvant d'une identité en recomposition.

Enfin, dans *L'Olympe des infortunes*, Khadra allait plus loin dans l'éclatement spatial en mettant en scène une périphérie oubliée, une sorte de no man's land où

cohabitaient des marginaux, des exclus et des âmes perdues. Ce territoire en marge du monde «civilisé » devenait l'allégorie d'un univers social disloqué, où les repères classiques – ville, famille, institutions – étaient abolis, laissant place à un espace de déshérence et de résilience.

Ainsi, l'espace chez Khadra ne constituait jamais un simple arrière-plan du récit. Il était profondément signifiant, à la fois reflet d'un monde fragmenté et moteur d'une esthétique de la rupture. L'éclatement spatial, en écho à la dislocation temporelle et identitaire, contribuait à l'instauration d'un univers narratif profondément instable, à l'image d'une humanité en quête de sens, de lieu et d'ancrage.

Des personnages fragmentés : identités en rupture

L'esthétique de la rupture chez Yasmina Khadra se manifeste avec force à travers la construction de ses personnages, véritables figures de l'éclatement identitaire. Loin d'incarner des trajectoires linéaires ou des parcours initiatiques traditionnels, les protagonistes khadriens évoluent dans une dissonance constante, pris entre des appartenances multiples, des héritages contradictoires et des conflits intérieurs irrésolus. Ils sont des êtres en tension, souvent tiraillés entre des mondes opposés, des valeurs incompatibles ou des mémoires douloureuses. À travers eux, Khadra donne corps à une subjectivité fragmentée, révélant l'impossibilité de se constituer une identité stable dans un univers en perpétuelle dislocation.

Dans *Les Hirondelles de Kaboul*, ce sont les personnages de Mohsen et Zunaira qui cristallisent cette fragmentation identitaire. Mohsen, tiraillé entre son rejet des fondamentalismes et sa passivité face à la violence ambiante, bascule dans un acte qu'il ne reconnaît même pas comme sien.

Zunaira, quant à elle, incarne le désespoir d'une femme intellectuelle réduite au silence et à l'invisibilité dans un monde qui nie jusqu'à son humanité. Leur relation, loin d'être un refuge, devient un espace de fracture, où l'amour ne suffit plus à recoller les morceaux d'une identité brisée par l'oppression et la résignation.

La Dernière Nuit du Raïs pousse encore plus loin cette dynamique de la déchirure intérieure. Le personnage du dictateur vieillissant, dans sa dernière nuit, tente désespérément de se reconstruire un récit de soi à travers ses souvenirs, mais ne parvient qu'à révéler les failles, les contradictions et les blessures non cicatrisées de son existence. Le monologue introspectif devient le théâtre d'une conscience en ruine, où la grandeur passée se mêle à la culpabilité et à l'amertume. L'unité de l'être s'effrite sous le poids de la mémoire et du jugement intérieur.

Dans *Ce que le jour doit à la nuit*, le personnage de Younes/Jonas incarne également une identité éclatée. Elevé dans un univers européen tout en portant en lui l'héritage de ses origines algériennes, il évolue dans une forme de double appartenance qui devient, au fil du temps, une source de malaise et de perte de soi. Ce personnage vit dans une tension permanente entre assimilation et fidélité à ses racines, et finit par incarner une figure de l'entre-deux, incapable de se situer pleinement d'un côté ou de l'autre. Cette fracture intime se traduit par une incapacité à s'ancrer dans une relation affective stable ou dans un engagement clair.

Enfin, *L'Olympe des infortunes* donne voix à des personnages marginaux, rejetés des normes sociales, vivant en marge du monde. Ces êtres écorchés ne disposent d'aucune stabilité identitaire reconnue. Leur marginalité devient leur unique point d'ancrage, mais elle est aussi le symptôme d'une société qui ne tolère pas l'altérité. Leur quête d'humanité dans un espace de relégation accentue la portée symbolique de leur fragmentation : ils incarnent des identités éparées, diffractées, mais profondément humaines.

De la sorte, chez Khadra, le personnage devient le lieu où se concentrent toutes les tensions de l'écriture de la rupture. La subjectivité, loin d'être cohérente et continue, se révèle morcelée, incertaine, en lutte avec elle-même. Cette fragmentation de l'identité romanesque devient le reflet d'un monde où l'unité est une illusion, et où la quête de soi se heurte constamment aux forces de l'éclatement.

Au terme de cette étude, il apparaît que l'écriture romanesque de Yasmina Khadra se construit sur une poétique de la rupture, profondément ancrée dans la forme comme dans le fond. Loin de se conformer aux schémas narratifs

traditionnels, l'auteur déconstruit les structures classiques du récit pour mieux mettre en scène les discontinuités du réel, les fractures identitaires et les tensions sociopolitiques qui traversent ses personnages et leurs univers.

Qu'il s'agisse de l'incipit ou de l'excipit, du temps disloqué, de l'espace morcelé ou encore des trajectoires humaines fragmentées, chaque élément narratif participe d'un projet esthétique cohérent, visant à traduire littérairement une expérience du monde marquée par la perte de repères, l'éclatement des certitudes et la complexité du devenir.

Toutefois, cette dynamique de rupture, si elle traduit fidèlement le désordre du monde, peut également déstabiliser le lecteur, le confronter à une lecture heurtée, moins linéaire, parfois déroutante. En remettant en question les cadres narratifs conventionnels, Khadra engage ainsi une réception plus exigeante, susceptible de troubler les attentes du lecteur et de susciter un inconfort face à une narration éclatée, où le sens ne se donne plus immédiatement, mais se construit dans les failles mêmes du récit.

Cette poétique de la rupture, loin d'être un simple choix stylistique, s'impose dès lors comme une matrice fondatrice de l'univers khadrien, où la forme narrative elle-même devient le reflet des failles constitutives de l'existence humaine.

Bibliographie

I. Corpus d'analyse:

Khadra, Y. (2002). *Les hirondelles de Kaboul*. Julliard.

Khadra, Y. (2003). *Cousine K*. Julliard.

Khadra, Y. (2005). *L'attentat*. Julliard.

Khadra, Y. (2008). *Ce que le jour doit à la nuit*. Julliard.

Khadra, Y. (2010). *L'Olympe des infortunes*. Julliard.

Khadra, Y. (2013). *Les anges meurent de nos blessures*. Julliard.

Khadra, Y. (2015). *La dernière nuit du Raïs*. Éditions Casbah.

II. Ouvrages théoriques et généraux :

Achour, C., & Bekkat, A. (2019). *Le texte littéraire : Outils de lecture*. Barzakh.

Adam, J.-M. (1985). *Le texte narratif*. Nathan.

Adam, J.-M. (1992). *Les textes : Types et prototypes : Récit, description, argumentation, explication et dialogue*. Nathan.

Adam, J.-M., & Revaz, F. (1996). *L'analyse des récits*. Seuil.

Amossy, R. (1991). *Les idées reçues : Sémiologie du stéréotype*. Nathan.

Baroni, R. (2007). *Les rouages de l'intrigue : Suspense, curiosité et surprise*. Seuil.

Baroni, R. (2009). *L'œuvre du temps : Poétique de la durée romanesque*. Seuil.

Barthes, R. (1953). *Le degré zéro de l'écriture*. Seuil.

Barthes, R. (1972). *Le degré zéro de l'écriture*. Seuil. (réédition)

Bergé, D. (2000). *L'explication de texte littéraire* (2e éd.). Nathan.

Bessière, J. (2010). *Le roman contemporain ou la problématique du monde*. Presses Universitaires de France.

Bhabha, H. K. (2007). *Les lieux de la culture : Une théorie postcoloniale* (Trad. fr.). Payot.

Biasi, P.-M. (1990). Les points stratégiques du texte. Dans *Grand Atlas des littératures* (p. 149). Encyclopædia Universalis.

Blanchot, M. (1955). *L'espace littéraire*. Gallimard.

Blanchot, M. (1980). *L'écriture du désastre*. Gallimard.

- Borges, J. L. (1944). *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*. Dans *Fictions*. Gallimard.
- Bouguera, M. R., & Bouguera, S. (2010). *Histoire de la littérature du Maghreb*. Ellipses.
- Budor, D., & Geerts, W. (2004). *Le texte hybride*. Presses Sorbonne Nouvelle.
- Calvino, I. (1979). *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. Seuil.
- Camus, A. (1942). *L'Étranger*. Gallimard.
- Chelebourg, C. (2000). *L'imaginaire littéraire*. Nathan Université.
- Dällenbach, L. (1977). *Le récit spéculaire*. Seuil.
- Del Lungo, A. (2003). *L'incipit romanesque*. Seuil.
- Denis, B. (2000). *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*. Seuil.
- Eco, U. (1985). *Lector in fabula* (Trad. fr.). Grasset & Fasquelle.
- Eco, U. (1990). *Les limites de l'interprétation*. Grasset & Fasquelle.
- Faulkner, W. (1929). *Le bruit et la fureur*. Gallimard.
- Foucault, M. (1967). Des espaces autres. *Architecture, Mouvement, Continuité*, (5), 46–49.
- Foucault, M. (1969). *L'archéologie du savoir*. Gallimard.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Seuil.
- Genette, G. (1983). *Discours du récit*. Seuil.
- Ghebalou, H. Y. (2010). *Littérature algérienne contemporaine et actualité des symboles culturels*. Hiber Éditions.
- Givel, J. (1989). *Production de l'intérêt romanesque*. Nathan.
- Glissant, É. (1990). *Poétique de la relation*. Gallimard.
- Gros, F. (2006). *États de violence. Essai sur la fin de la guerre*. Gallimard.
- Greimas, A. J., & Courtés, J. (1979). *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (Tome I). Hachette.
- Hamon, P. (1977). Statut sémiologique du personnage. Dans *Poétique du récit*. Seuil.
- Hamon, P. (1993). *Du descriptif*. Hachette.

- Jouve, V. (2001). *L'effet-personnage dans le roman*. Presses Universitaires de France.
- Jouve, V. (2010). *La poétique du roman* (3e éd.). Armand Colin.
- Kristeva, J. (1988). *Étrangers à nous-mêmes*. Fayard.
- Maingueneau, D. (2001). *Pragmatique pour le discours littéraire*. Nathan.
- Mbembe, A. (2013). *Critique de la raison nègre*. La Découverte.
- Miraux, J.-P. (1997). *Le personnage de roman*. Nathan.
- Miraux, J.-P. (1998). *Maurice Blanchot : Quiétude et inquiétude de la littérature*. Nathan.
- Mitterrand, H. (1980). *Le discours du roman*. Presses Universitaires de France.
- Modiano, P. (1997). *Dora Bruder*. Gallimard.
- Perec, G. (1974). *Espèces d'espaces*. Galilée.
- Philippe, G. (1996). *Le roman : Des théories aux analyses*. Seuil.
- Proust, M. (1913–1927). *À la recherche du temps perdu*. Grasset/Gallimard.
- Pynchon, T. (1973). *L'Arc-en-ciel de la gravité*.
- Raimond, M. (2015). *Le roman* (3e éd.). Armand Colin.
- Reuter, Y. (1996). *Introduction à l'analyse du roman*. Dunod.
- Reuter, Y. (2000). *L'analyse du récit*. Nathan Université.
- Revaz, F. (2009). *Introduction à la narratologie. Action, histoire, récit*. De Boeck.
- Ricardou, J. (1967). *Problèmes du nouveau roman*. Seuil.
- Ricœur, P. (1983). *Temps et récit* (Tome I). Seuil.
- Ricœur, P. (1984). *Temps et récit* (Tome II : La configuration dans le récit de fiction). Seuil.
- Ricœur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Seuil.
- Robbe-Grillet, A. (1957). *La Jalousie*. Les Éditions de Minuit.
- Roger, J. (2001). *La critique littéraire*. Nathan.
- Rushdie, S. (1981). *Les Enfants de minuit*. Gallimard.

Sartre, J.-P. (1938). *La Nausée*. Gallimard.

Schaeffer, J.-M. (1999). *Pourquoi la fiction ?*. Seuil.

Simon, C. (1960). *La Route des Flandres*. Les Éditions de Minuit.

Todorov, T. (1977). *La poétique du récit*.

Toursel, N., & Vassivière, J. (1994). *Littérature : Textes théoriques et critiques*. Nathan.

Valette, B. (2011). *Le roman* (2e éd.). Armand Colin.

Westphal, B. (2007). *La géocritique. Réel, fiction, espace*. Les Éditions de Minuit.

Thèses et mémoires :

Ben Ahmed Chemli, M. (2002). *L'identification au personnage dans la didactique de la lecture littéraire : l'exemple de la trilogie de Y. Khadra* [Thèse de doctorat, Université de Tunis]. HAL. <https://hal.science/tel-00833611v1>

Bendjlid, F. (2006). *L'écriture de la rupture dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni* [Thèse de doctorat, Université non précisée]. LIMAG. <https://www.limag.com/Theses/Bendjelid.pdf>

Khadraoui, S. (2012). *Étude de l'incipit et de la clausule dans l'œuvre romanesque de Claude Simon : « La Route des Flandres »* [Mémoire de master, Université de Batna 2]. http://eprints.univ-batna2.dz/420/1/le_MOUNA%20ABDESSEMED.pdf

Saadir, N. (2013). *Le temps du récit : L'ordre temporel dans Dieu-le-Fit* [Mémoire de master, Université Abderrahmane Mira - Béjaïa]. <https://theses-algerie.com/3006627466652939/memoire-de-master/universite-abderrahmane-mira--bejaia/le-temps-du-r%C3%A9cit-l-ordre-temporel-dans-dieu-le-fit-de-nourredine-saadi>

Zekri, K. (1998). *Étude des incipit et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio* [Thèse de doctorat, Université non précisée]. LIMAG. <https://www.limag.com/Theses/Zekri.PDF>

Loucif, B. (2010). *L'incipit et l'excipit dans La Modification de Michel Butor : Les lieux d'une stratégie textuelle* [Mémoire de magistère, Université de Sétif]. <https://dspace.univsetif2.dz/server/api/core/bitstreams/af5714db-330f-4aaf-a7f4-774e82a2879e/content>

Ould Ali Belarbi, H. (2016). *De la polyvalence des genres au récit imposteur : Le parcours littéraire de Yasmina Khadra (« L'écrivain », « L'imposture des mots », « Cousine K », « La rose de Blida », « La part du mort »)* [Thèse de doctorat, Université d'Oran 2]. <https://ds.univ-oran2.dz:8443/bitstream/123456789/136/1/doctorat%20Habiba%20vf.pdf>

Benkamla, A. (2018). *Histoire à travers identité et mémoire dans Ce que le jour doit à la nuit de Yasmina Khadra* [Mémoire de master, Université non précisée]. <https://api.mountainscholar.org/server/api/core/bitstreams/99eef170-e7f6-4b0f-87aa-3a0a2df7035b/content>

Rahmouni, T. (2021). *L'écriture du rejet dans l'œuvre romanesque « L'Olympe des infortunes » de Yasmina Khadra* [Mémoire de master, Université non précisée]. <https://bucket.theses-algerie.com/files/repositories-dz/6357898910057545.pdf>

Sitographie :

Abouali, Y. (2010, mars). *La trilogie de Yasmina Khadra. Une œuvre-limite*. Consulté sur <https://preo.ube.fr/shc/index.php?id=171&lang=fr>

Azizzadeh, F., & Zatalian, G. (2010, juillet). *Vers l'anonymat du personnage chez Le Clézio*. Université Azad Islamique de Téhéran, Branche de Sciences et de Recherches. Consulté le 14 janvier 2022, sur https://relf.ui.ac.ir/article_20292.html

Ben Ahmed Chemli, M. (2012). *L'identification au personnage dans la didactique de la lecture littéraire : L'exemple de la trilogie de Y. Khadra* [Thèse de doctorat, Université de Tunis]. HAL. <https://hal.science/tel-00833611v1> (Consulté le 30 mars 2015)

Bendib, A. (2021). *L'espace au service de l'universalité dans le roman L'Olympe des infortunes de Yasmina Khadra*. Consulté le 25 avril 2021, [lien non valide – à compléter].

- Bendjelid, F. (2016). *La marginalité ou la déperdition sociale dans le récit philosophique L'Olympe des infortunes, roman de Yasmina Khadra*. Consulté le 16 mars 2021, sur <https://ouvrages.crasc.dz/pdfs/2016-corporeite-marginalit-deperditon-soci-faouzia.pdf>
- Bendjelid, F. (2023). *La (re)composition identitaire du personnage féminin dans la confluence des cultures dans le roman Des rêves et des assassins de M. Mokeddem*. Consulté en janvier 2020, [lien non valide – à compléter].
- Charaudeau, P., & Maingueneau, D. (dir.). (2002). *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris : Seuil.
- Djafar, A., & Benchehida, M. (2019). *Identité et altérité dans Ce que le jour doit à la nuit de Yasmina Khadra*. Consulté le 19 octobre 2024, sur <https://hal.science/hal-04179288v1/document>
- Garand, D. (2008, 11 juin). *Que peut la fiction ? Yasmina Khadra, le terrorisme et le conflit israélo-palestinien*. Consulté le 10 mars 2010, sur <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2008-v44-n1-etudfr2271/018162ar/>
- Günday, R. (s.d.). *L'espace dans les romans de Michel Butor*. Consulté le 27 avril 2022, sur https://www.academia.edu/39199074/L_ESPACE_DANS_LES_ROMANS_DE_MICHEL_BUTOR
- Hamon, P. (1972, mai). *Pour un statut sémiologique du personnage*. *Littérature*, (6), 86–110. <https://doi.org/10.3406/litt.1972.1957>
- La mise en intrigue dans *La Dernière Nuit du Raïs* de Yasmina Khadra. (2021). Par Malek Youcef Islam & Boussaha Hassen. Consulté en décembre 2023, sur <https://asjp.cerist.dz/en/article/167175>
- Prud'homme, J. (2001). *L'incipit : frontière et lieu stratégique de contact en littérature québécoise pour la jeunesse*. *TCE*, (67). Consulté en décembre 2006, sur <https://www.erudit.org/en/journals/tce/2001-n67-tce606/009616ar/abstract/>
- Requemora, S. (2020). *L'espace dans la littérature de voyages*. *Études littéraires*, 34(1-2). Consulté en septembre 2024, sur <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/2002-v34-n1-2-etudlitt694/007566ar/>
- Reuter, Y. (1988). *L'importance du personnage*. *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, (60), 3–22. <https://doi.org/10.3406/prati.1988.1494>

Dictionnaire

Charaudeau, P., & Maingueneau, D. (2000). *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris : Seuil.

Encyclopædia Universalis. (2002). *Encyclopædia Universalis*. Paris.

Larousse. (n.d.). *Larousse en ligne*. <https://www.larousse.fr>

Le Grand Robert de la langue française. (2009). *Le Grand Robert de la langue française*. Paris : Le Robert.

Le Petit Larousse. (1976). *Le Petit Larousse illustré en couleurs*. Paris : Didier.

Résumé

Cette étude explore l'écriture de la rupture dans l'œuvre de Yasmina Khadra, en analysant les stratégies qui déconstruisent la narration classique. À travers plusieurs romans, elle met en évidence la fragmentation du récit, la rupture spatio-temporelle et l'instabilité des personnages. L'incipit et l'excipit, loin de leur fonction traditionnelle, participent à la déstabilisation du lecteur. La temporalité éclatée et les récits emboîtés brouillent la linéarité, tandis que l'espace morcelé reflète l'errance des figures romanesques en quête de sens. Par cette écriture disloquée, Khadra fait de la rupture un principe structurant, redéfinissant ainsi les contours du roman contemporain.

Mots clés : Rupture narrative. Incipit et excipit. Fragmentation du récit. Eclatement spatial. déconstruction identitaire.

تلخيص

الاستراتيجيات التي تفكك تستكشف هذه الدراسة كتابة القطيعة في أعمال ياسمينة خضراء، من خلال تحليل السرد الكلاسيكي. ومن خلال عدة روايات، تسلط الضوء على تفكك السرد، واضطراب الزمان والمكان، وعدم استقرار الشخصيات. لا يؤدي الاستهلال والخاتمة وظائفهما التقليدية، بل يساهمان في زعزعة القارئ. تؤدي الزمنية المتقطعة والسرديات المتداخلة إلى طمس الخطية، بينما يعكس الفضاء المجزأ تيه الشخصيات في بحثها عن المعنى. من خلال هذا الأسلوب السردى المفكك، يجعل خضراء من القطيعة مبدأً بنويًا يعيد تعريف السرد وحدوده.

الكلمات المفتاحية : القطيعة السردية، الاستهلال والخاتمة، تفكك السرد، تفجر الفضاء، تفكيك الهوية

Abstract

This study explores the writing of rupture in the work of Yasmina Khadra, analyzing the strategies that deconstruct the classic narrative. Through several novels, she highlights the fragmentation of the narrative, the disruption of space and time, and the instability of the characters. The incipit and excipit, far from fulfilling their traditional functions, contribute to destabilizing the reader. The fractured temporality and embedded narratives blur linearity, while the fragmented space reflects the wandering of the characters in search of meaning. Through this disjointed writing, Khadra makes rupture a structuring principle, redefines narration and narrative.

Keywords : Narrative break, incipit et excipit, fragmentation of the story, spatial explosion, identity deconstruction