

RÉPUBLIQUE ALGÉRIENNE DÉMOCRATIQUE ET POPULAIRE

MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT  
SUPÉRIEUR ET DE LA RECHERCHE

SCIENTIFIQUE

UNIVERSITÉ BATNA -2-



Faculté des lettres et des langues  
étrangères,  
Département de langue et littérature françaises

## Thèse de Doctorat en Français

Option : Littératures, Théories, Genres et Poétique

**Titre :**

**Aspects et effets de la polyphonie chez Albert Camus  
et Yasmina Khadra : étude comparée ; cas de « *Le  
mythe de Sisyphe, La peste, Les hirondelles de Kaboul  
et L'attentat* »**

**Présentée par Nassima AZIZI**  
**Sous la direction du D<sup>r</sup>. Rachida SIMON**

### Membres du jury

P<sup>r</sup>. Saïd KHADRAOUI, Président, Université Batna -2-

D<sup>r</sup>. Rachida SIMON, Rapporteur, Université Batna -1-

D<sup>r</sup>. Mahdia ELKHALIFA, Examinatrice, Université Batna -2-

D<sup>r</sup>. Samira BOUBAKOUR, Examinatrice, Université Batna -2-

D<sup>r</sup>. Amina MEZIANI, Examinatrice, Université Batna -2-

**Année académique : 2019/2020**



RÉPUBLIQUE ALGÉRIENNE DÉMOCRATIQUE ET POPULAIRE

MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT  
SUPÉRIEUR ET DE LA RECHERCHE

SCIENTIFIQUE

UNIVERSITÉ BATNA -2-



Faculté des lettres et des langues  
étrangères,  
Département de langue et littérature françaises.

## Thèse de Doctorat en Français

Option : Littératures, Théories, Genres et Poétique.

**Titre :**

**Aspects et effets de la polyphonie chez Albert Camus  
et Yasmina Khadra : étude comparée ; cas de « *Le  
mythe de Sisyphe, La peste, Les hirondelles de Kaboul  
et L'attentat* »**

**Présentée par Nassima AZIZI**  
**Sous la direction du D<sup>r</sup>. Rachida SIMON**

### Membres du jury

P<sup>r</sup>. Saïd KHADRAOUI, Président, Université Batna -2-

D<sup>r</sup>. Rachida SIMON, Rapporteur, Université Batna -1-

D<sup>r</sup>. Mahdia ELKHALIFA, Examinatrice, Université Batna -2-

D<sup>r</sup>. Samira BOUBAKOUR, Examinatrice, Université Batna -2-

D<sup>r</sup>. Amina MEZIANI, Examinatrice, Université Batna -2-

**Année académique : 2019/2020**

## ÉPIGRAPHES

---

« L'idée qu'un texte peut être définitif relève de la religion ou de la fatigue. »

Jorge-Luis Borges

« Les voix multiples, en s'entrecroisant, constituent un réseau complexe de significations où se laissent entrevoir non des messages mais des questions et des incertitudes».

Le Clézio

« Tout le malheur des hommes venait de ce qu'ils ne tenaient pas un langage clair. »

Albert Camus

## Remerciements

Il n'est pas d'usage de remercier qui que ce soit avant de le présenter à celui qui nous a bardé de courage et de patience pour venir à bout de mes faiblesses et faire de l'amour des études mon faible, à Allah le tout puissant.

Mes remerciements, ma reconnaissance et ma gratitude vont particulièrement et profondément à ma directrice de thèse, le Docteur Rachida SIMON, qui m'a donnée la possibilité de réaliser un rêve très cher, en ayant daigné accompagner et diriger ce travail et qui ne s'est épargné, à aucun moment, pour m'éclairer. J'ai le plaisir de la remercier pour ses forts encouragements, sa grande patience, son admirable vision, le temps qu'elle m'a accordé et les conseils qu'elle m'a prodigués et qui m'enhardissent et nourrissent avec excès à mener à bien ce projet.

Je suis très reconnaissante à mes enseignants de mes six ans jusqu'à maintenant en particulier ceux de mon parcours universitaire qui ont dû assumer la dure charge de nous accompagner et nous orienter tout au long de notre période de formation en post-graduation.

Nous dédions ce travail de recherche dont toute idée voire toute trace d'écrit signale une signifiante et résonne harmonieusement et avec cohérence sa remarquable vigilance et sa subtile réflexion à améliorer la qualité du travail.

Je souhaite absolument remercier les membres de jury, pour l'honneur qu'ils m'ont offert d'avoir bien voulu venir participer à la lourde charge d'évaluer, de juger et d'accomplir cette aventure humaine.

Finalement, un grand Merci à toute personne qui reste convaincue que la réussite appartient à ceux qui travaillent, qui fournissent des efforts pour trouver un chemin vers la gloire et la beauté de la vie.

À la mémoire de tous ceux qui ont cru au travail sincère et honnête, je dédie simplement ma thèse.

## Dédicaces

Je dédie mon travail à l'âme de celle qui s'est saignée aux quatre veines pour que ne saignent plus mes peines ; ma très chère et aimable mère, que Dieu l'accorde  
Sa miséricorde.

Dédicace est faite à mon cher père qui m'a appris la persévérance et la rigueur, et qui s'est interdit le goût du plaisir pour que j'en goûte à plaisir. À lui qui m'a instruit que pour réussir il faut du courage, de la patience et surtout de croire à ce que nous voulons réaliser.

À mes frères et sœurs qui ne cessent de m'apporter affection, conseils et soutiens que je ne peux quantifier.

Enfin, je saurais gré à dédier ce travail à toutes celles et tous ceux qui ont cru en moi, qui m'ont encouragée et chaleureusement soutenue, à mon cher oncle Azizi Bouzid et à mes chères amies, notamment Halima Saâdia, Ibtissem et Farah pour leur confiance, leur motivation, leurs remarques et leurs aides inestimables.

## SOMMAIRE

---

ÉPIGRAPHE.....	03
REMERCIEMENTS.....	IV
DÉDICACE .....	V
SOMMAIRE.....	06
INDICATIONS DE PRÉSENTATION.....	09
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	10

### PREMIÈRE PARTIE. JALONS BIO/BIBLIOGRAPHIQUES ET LA POLYPHONIE COMME PRINCIPE LITTÉRAIRE

#### CHAPITRE I : BIOGRAPHIES CROISÉES

I.1. Albert Camus ; une plume tumultueuse, robuste et riche. ....	25
I.2. Qui est Yasmina Khadra ?.....	30
I.3. Composition du corpus (Résumés, survols et contenus des œuvres).....	34

#### CHAPITRE II : RÉFLEXION THÉORIQUE AUTOUR DE LA NOTION ET DES ASPECTS POLYPHONIQUES

II.1. Dialogisme et essor de la polyphonie.....	59
II.2. La polyphonie comme principe littéraire.....	60
II.3. Aspects et modes de résonances de la polyphonie bakhtinienne .....	63

### DEUXIÈME PARTIE. MODÈLES DE POLYPHONIE : YASMINA KHADRA ET ALBERT CAMUS

#### CHAPITRE I : IRONIE ET POLYPHONIE

Introduction.....	76
I.1. L'ombre et la lumière ironique dans <i>Le mythe de Sisyphe</i> .....	77
I.2. L'ironie dans <i>La peste</i> .....	94
I.3. Cristallisation de l'ironie dans le système narratif des <i>hirondelles de Kaboul</i> .....	103

## SOMMAIRE

---

I.4. L'ironie tragique dans <i>L'attentat</i> .....	122
I.5. L'ironie, points de rencontre, points d'opposition entre Khadra et Camus.....	130
Conclusion .....	139

## CHAPITRE II : L'INTERTEXTUALITÉ, VARIANTE DE LA POLYPHONIE

Introduction.....	142
II.1. La pratique intertextuelle dans <i>Le mythe de Sisyphe</i> .....	145
II.2. <i>La peste</i> d'Albert Camus : un modèle d'intertextualité .....	164
II.3. Modalités de l'inscription intertextuelle dans <i>Les hirondelles de Kaboul</i> .....	196
II.4. <i>L'attentat</i> : vertige et tourbillon de visions.....	218
II.5. Comparaisons, contrastes et entrelacement de l'intertexte entre Khadra et Camus.....	229
Conclusion.....	239

## CHAPITRE III : LA POLYPHONIE PAR LES IDÉOLOGIES

Introduction.....	241
III.1. <i>La peste</i> , un projet mûri au service des idéologies .....	244
III.2. Les orientations idéologiques et leurs champs de manifestation dans <i>Les hirondelles de Kaboul</i> .....	275
III.3. L'univers des idéologies dans <i>L'attentat</i> (diversité et duplicité).....	292
III.4. Albert Camus et Yasmina Khadra : regards croisés au niveau des idéologies.....	303
Conclusion .....	312

CONCLUSION GÉNÉRALE.....	315
BIBLIOGRAPHIE.....	329
GLOSSAIRE.....	352
ANNEXES .....	357
TABLE DES MATIÈRES.....	365



**SOMMAIRE**

---

**RÉSUMÉ**.....372

### **Références et notes de bas de page**

Afin de ne pas alourdir les notes de bas de page, nous avons inséré dans le corps du texte, entre parenthèses, les références des pages des œuvres du corpus correspondant à chaque titre.

**INTRODUCTION**

**GÉNÉRALE**

## INTRODUCTION GENERALE

---

Notion mobile témoignant de la fécondité inventive de l'auteur, la littérature reste révélatrice d'une vérité que l'on veut sans cesse explorer, d'une époque à l'autre et d'un milieu à un autre. Elle a connu un long conflit entre deux tendances, tendance à l'unicité et tendance à la diversité. La première est *monologique* parce qu'elle implique les œuvres construites selon une seule logique et exprimant les idées d'une seule personne, l'auteur. La seconde, au contraire, est dialogique, et considère le texte littéraire comme un espace où apparaissent les influences d'autres textes, d'autres discours et d'autres instances qui se réapproprient le discours pour juger à leur tour.

En ce sens, les recherches modernes qualifient la productivité romanesque de genre absolument protéiforme à sa diversité pour sa capacité à aborder plusieurs sujets, en incluant simplement des consciences, à la lumière des connaissances et par référence aux concepts forgés dans leur propre discours. L'effet désiré est bien évidemment pluriel à travers l'insertion de plans, de jargons, de pensées, de perceptions, de sensations ... tous, corrélés à un niveau narratif spécifique. Entre les effets désirés se développe une tension purement dialogiques/polyphonique qui donne l'idée d'un substrat langagier construit sous forme d'une *mosaïque* de voies /voix dicible et indicible, poétique ou artistique qui se côtoient en un même moment, de sorte que la productivité littéraire est dotée d'une certaine spécificité et particularité.

Le texte littéraire remplit ainsi une double fonction. Il est à la fois un espace de plaisir et un objet d'attraction. À la fois, une œuvre de langage et une œuvre d'art. Dans sa construction, le langage comporte de nombreuses dimensions, il n'est plus univoque, il se prête à de nombreuses interprétations. Il est offert au lecteur qui finira par rêver et s'évader. Raisons pour lesquelles, nous parlons de son caractère dialogique, polysémique et polyphonique, et donc de lecture plurielle du texte.

Dans cet esprit, nous tenons à préciser que le présent travail ne prétend en aucun cas étudier une notion ou un concept précis et leurs effets sur les œuvres

## INTRODUCTION GÉNÉRALE

---

constituant le corpus, mais, qu'il s'agit d'y évaluer le degré de polyphonie, à travers l'analyse des repères et des repaires majeurs de ce phénomène dans tous les éléments constitutifs des œuvres. Reconnues et retenues à des fins esthétiques, ces dernières sont valorisées comme telles, et restent toujours un lieu d'adhésion à une histoire et à des personnages, à un espace socioculturel hors du temps. Le principe de la présente étude est de situer notre corpus par rapport à d'autres textes et à d'autres systèmes de signification. Notre thèse ambitionne effectivement d'étudier, d'analyser et d'interpréter la polyphonie en tant que technique narrative, et de signaler ses effets et ses impacts sur les écrits de Camus et sur ceux de Khadra.

Le choix de la polyphonie n'est pas le fait du hasard, car il est en effet étroitement lié à la nature même de l'écriture camusienne et celle khadrienne. Les deux auteurs ont avant tout tissé les œuvres comme mosaïques polyphoniques. Leurs personnages évoluent dans un contexte marqué de toute une gamme de doutes, de violence, de haine et d'absurdité. A ce propos, leurs textes se particularisent par des discours souvent disparates, puissants et foisonnants, voire un véritable tourbillon à travers lequel ils jouent à chaque instant un rôle militant en mettant, explicitement ou implicitement, tout discernement et toute perspicacité en relation avec une distanciation marquée. Ce choix est aussi justifié par le fait que la polyphonie tient lieu de prétexte esthétique et se trouve complexifié par des perceptions propres à rendre compte de *l'être au monde* du sujet littéraire.

De plus, l'approche récurrente du choix de la polyphonie pouvait simplement témoigner de son importance et sa puissance dans la vie de chaque individu réel ou fictionnel. Elle répond largement aux exigences des temps modernes\* (théorie du texte). Une telle notion est en fait chère aux penseurs, elle prend de plus en plus d'ampleur dans la vie littéraire de chaque créateur, et elle envahit ses écrits notamment par la multiplication d'outils et d'aspects. Elle reste un moyen qui permet aux auteurs de créer une distance particulière propre à dire l'indicible du monde, de

---

\* Au cours des dernières décennies, les notions de dialogisme et de polyphonie ont fait couler beaucoup d'encre.

## INTRODUCTION GENERALE

---

doter ce dernier d'une profusion et d'une diversité de tons, de positions, de démonstrations et de leçons qui seront proprement caractéristiques des auteurs tout au long de leurs créations aussi bien qu'aux lecteurs dans leurs interprétations ou même leurs inspirations. Tout ceci constitue un fait qui n'a pas manqué de nous conforter dans notre choix de nous situer dans ce domaine de recherche qui est : la polyphonie.

Pour ce qui est des œuvres et des auteurs choisis, notre recherche sera fondée sur l'étude de deux écrivains : le français Albert Camus et l'algérien d'expression française, Yasmina Khadra. Par la pratique d'une lecture dynamique et plurielle, nous interrogeons principalement *Le mythe de Sisyphe*<sup>1</sup> d'Albert Camus, qui s'appuie sur des interrogations qui et que suscite la pensée du lecteur. L'œuvre se veut alors une tentative de réponse, une amorce, une volonté de mettre en évidence des voix résonnant dans sa pensée. Dans *La peste*<sup>2</sup>, Camus traite de la triste condition de l'être humain, de l'hystérie des foules, de la puissance du sacrifice, de l'ombre de la mort ; et surtout du règne de la révolte. Concernant Yasmina Khadra, nous avons opté pour *Les hirondelles de Kaboul*<sup>3</sup> et *L'attentat*<sup>4</sup> : deux romans qui révèlent une réalité actuelle que nul ne peut ignorer. Dans ce contexte, il traite de phénomène de l'intégrisme dans un comment écrire. Il représente également une sorte de dénonciation de l'asservissement des peuples qui vivent sous la pression de conditions de vie, dures et difficiles et de voix contradictoires, évoquées ou énoncées dans ces écrits, qui se répondent et rendent compte des tiraillements douloureux de sociétés en pleine mutation.

---

<sup>1</sup> CAMUS, Albert. *Le mythe de Sisyphe*. Paris : Gallimard, 1942. 192 p. (Folio essais ; n° 11). ISBN : 9782070322886

<sup>2</sup> CAMUS, Albert. *La peste*. Paris: Gallimard, 1947, 288 p. (Folio ; n° 42). ISBN : 9782070360420

<sup>3</sup> KHADRA, Yasmina. *Les hirondelles de Kaboul*. Paris: Julliard, 2002. 160 p. ISBN : 2-260-01596-4

<sup>4</sup> KHADRA, Yasmina. *L'attentat*. Paris : Julliard, 2005. 268 p. ISBN : 2260016936

## INTRODUCTION GENERALE

---

Notre corpus expose le tableau d'une réalité cruelle dans un mélange harmonieux de fiction et de réalité, et peint une société qui, peu à peu, se révèle indissociable de l'ensemble de son expression. Notre corpus aborde des thèmes liés à leur positionnement dans le champ littéraire mondial. Les œuvres traitées dans la présente étude entrent en communication l'une avec l'autre et avec d'autres voix, afin de se répondre et de se compléter selon un système polyphonique qui est devenu constitutif de leurs écrits. La polyphonie caractéristique de ces textes sera également réfléchie au sein de leur thématique. Notre étude mettra ainsi en relief une convergence possible entre les espaces francophones, prenant forme dans un même décentrement esthétique. A ce sujet, ce choix a l'avantage de permettre de pénétrer l'épaisseur esthétique et éthique des productivités littéraires qui marquent notre travail de recherche.

Les romanciers sont ainsi choisis du fait qu'ils se situent différemment l'un face à l'autre ; différents par la nationalité et par le style d'écriture, ils ont préféré, à un moment ou à un autre de leur carrière, appartenir au monde romanesque français. Leurs styles d'écriture polyphonique, souvent traversé par une dimension critique sous-jacente. Appartenant à deux générations différentes, chacun d'eux porte le témoignage d'une période importante de l'histoire humaine. De la sorte, notre choix nous permettra tout en étudiant la relation particulière de ces écrivains, d'évaluer leur actualité. Rappelons cependant que la polyphonie sera développée à l'intérieur de la trame textuelle, par conséquent, les scripteurs y endossent et se répartissent plusieurs rôles, tons, plans, opinions, positions, visions, voix, consciences et expériences... Tous ces effets s'estompent en faveur d'une alliance réussie.

L'un des liens aux écrits camusien est de bien vouloir investir la pensée de Camus qui s'ordonne autour de deux pôles : l'absurde, et la révolte. En vue de les illustrer tous les deux nous avons opté pour *Le mythe de Sisyphe* (1942), œuvre représentative de l'absurde, et *La peste* (1947), qui représente la révolte en tant que mouvement de pensée d'après lequel il existe une valeur qui donne à l'action son sens et ses limites : la nature humaine. En ce qui concerne l'étude comparée des auteurs

## INTRODUCTION GÉNÉRALE

---

choisis, se révèle bel et bien dans les déclarations de Yasmina Khadra, qui confirment son admiration à l'égard de l'écriture de Camus, qui influence largement son écrit. Khadra témoigne qu'il occupe une place prépondérante très personnelle et très singulière dans la littérature. Ses déclarations ont fortement encouragé notre recherche.

La profusion des indices et des aspects de la polyphonie et leurs effets dans les écrits des deux romanciers, plaident cependant pour davantage d'explications, d'analyses et d'éclaircissements. Ainsi, l'abondance d'études critiques et polyphoniques les ayant abordées, laissent croire que certes tout a déjà été dit sur eux et sur leurs textes absolument immenses. Mais, c'est au moment où nous approchons les textes critiques que nous nous apercevons, que finalement, il reste encore des choses à exploiter. Les textes sont, en effet, littéraires et comme tels, ils se prêtent à une infinité de *lectures potentielles*\*. Notre travail se propose justement non de lire les textes de Camus et de Khadra, mais plutôt et surtout de les redécouvrir. Notre lecture de redécouverte exploitera une voie différente d'accès à ces écrivains. Celle qui consiste à s'intéresser à leurs langages, afin de les comparer.

Cela nous permet de cerner notre projet en une unique question qui servira de fil conducteur :

### **Problématique**

**Dans quelles mesures les deux plumes, différentes, d'Albert Camus et de Yasmina Khadra se rencontrent et s'entrecroisent au niveau polyphonique de l'œuvre ?**

---

\* L'OULIPO (L'Ouvroir de littérature potentielle) nous éclaire à ce sujet : *Tout texte littéraire est littéraire par une quantité indéfinie de significations potentielles*. Voir : L'OULIPO, *La littérature potentielle*. Paris : Gallimard, 1973.p.31. (Folio essais ; n° 95). ISBN : 9782070324781



## INTRODUCTION GENERALE

---

A partir de cette question principale, nous formulons des hypothèses qui tentent d'y répondre, et qui se présentent comme suit :

### **Hypothèses**

La première hypothèse est que l'œuvre de Yasmina Khadra est largement inspirée de celle de Camus. En effet, tant de points de rencontre et de croisements ou même de ponts les réunissent ; tant au niveau de leur écriture polyphonique que des procédés mis en œuvres (la mise en abyme, le cercle vicieux, l'effet miroir, le plurilinguisme, la plurivocité, l'ironie, les repaires dialogiques et idéologiques...). Pour prouver ceci, Khadra lui-même témoigne que nombreuses sont ses références à Camus. Ainsi, la façon d'écrire d'Albert Camus et celle de Yasmina Khadra viennent toutes les deux nécessairement appuyer le propos afin de traiter la pluralité des thèmes universaux et éternels tels : la mort, l'amour, la misère, la guerre, l'errance, la souffrance, l'absurdité, la fatalité... Autrement dit, les deux auteurs, tout en traitant des thèmes variés et féconds, voulu expliquer, dévoiler et décortiquer aux lecteurs à travers des histoires où règnent l'absurdité des hommes et leur ahurissante folie, les auteurs se servent volontairement de certains repères majeurs de la polyphonie. Tout au long des récits, ils usent de procédés et d'indices distinguant l'un de l'autre pour pouvoir dire l'absurdité du monde, l'ambiguïté de la fatalité et le réalisme dur et douloureux. Cela en constitue le mécanisme à travers lequel les deux auteurs mettent en jeu les phénomènes puissants de la polyphonie.

La deuxième hypothèse que l'on peut avancer est que les liens avec l'actualité impliquent une certaine tension idéologique. Ici, la productivité littéraire des œuvres pourrait être traversée par un seul et unique aspect de l'idéologie multipliée à son tour en différents courants. Cela dit, il s'agit d'une sorte de laboratoire de toutes les idéologies, qui sont exploitées par le biais de l'exagération. Ainsi, les auteurs concrétisent, tout au long des récits, la répétition, la réduplication et la redondance de celles-ci, montrant que la dimension polyphonique qui caractérise les œuvres est bel et bien le produit d'une imagination personnelle. Ainsi, chacun des auteurs élabore, à sa manière, de nouveaux plans, pensées, consciences, sensations et conversations,

## INTRODUCTION GENERALE

---

idéologiques, qui apparaissent, disparaissent et puis par la suite réapparaissent sous des contenus et des contenance différents/es.

Malgré les ressemblances, les nombreux indices qu'ils laissent, prouvent que ces auteurs sont des autovisionnaires de leurs productivités littéraires. Ils tissent, chacun avec sa propre imagination, leurs textes sous différents aspects particulièrement conflictuels et majeurs, en se basant sur des univers singuliers, des idéologies, afin de faire résonner et raisonner une polyphonie bien particulière. Yasmina Khadra, à travers la pluralité et le dialogue des idéologies, dresse un tableau tragique par lequel il vise à nous faire entendre les cris de certains peuples déchirés ; à cause du dilemme qui subsiste dans les régions d'existence des musulmans. Des mélanges d'intelligence et de morale nourris par le souvenir de l'holocauste, de l'anéantissement, de la scission, de la démission ou de la sagesse illuminative. Ces tendances multiples souvent se servent de la peur et de l'horreur comme rempart virtuel pour des projets vils, méchants et résiduels. Khadra donne une valeur aux différents positionnements du système idéologique afin d'enrichir le monde romanesque de voix opposées et contradictoires, voire d'exercer une certaine séduction sur le lecteur à travers leurs résonances plus ou moins antinomiques. Albert Camus, également, exploite, use et utilise des aspects idéologiques, propre à son choix, multiples, variées et très particuliers. A titre d'exemple, la voix de la guerre invisible mise en parallèle avec la dissémination de *La peste* et bien compréhensible à travers les discours conflictuels des pensées.

La dernière hypothèse veut que les auteurs se servent des techniques spécifiques du masquage et du démasquage des voix majeures. Ils masquent des voix telles que celles de l'ironie, de l'histoire, du culte, de la culture, des jargons, du protagoniste et des antagonistes.... En fait, les auteurs, chacun à sa manière particulière, se sont servis de toutes les voix masquées, pour révéler ou dissimuler leurs intentions qui visent à séduire le lecteur. En ce qui concerne les voix démasquées, leurs discours conflictuels cherchent à porter à la connaissance des interlocuteurs - et des lecteurs - les limites du discours de son adversaire. Ils les

## INTRODUCTION GENERALE

---

démasquent pour tenter de rétablir la vérité d'un message lorsqu'ils l'estiment tronquée.

Telles sont nos hypothèses. Pour les vérifier nous orientons notre recherche selon une architecture révélatrice des préoccupations des auteurs et qui puise essentiellement dans le matériau polyphonique, qualifié par son essence poétique et son expression artistique.

Notre travail sera alors axé sur deux parties : une première vise à délimiter le cadre théorique de notre thèse et une deuxième sera consacrée à décortiquer et à décrypter la charge ironique, les verbes dialogique et idéologique ; ce qui va dans le sens d'étudier le côté polyphonique des œuvres, de repérer les marques déterminant, qui nous permettront certainement, en mettant les œuvres en parallèle et en les confrontant, de les mieux comprendre et donc de répondre aisément à la question centrale de notre travail.

Plus largement encore, nous ouvrons notre travail sur une présentation biographique et bibliographique des auteurs, que nous avons estimé judicieux, de lire à travers leurs écritures ; puis, la présentation de ces dernières.

Après un deuxième chapitre que nous consacrerons à la matière conceptuelle, qui s'agit de mettre en évidence les conceptions de l'intertextualité, ainsi que celle de la polyphonie depuis son père fondateur M. Bakhtine jusqu'à évoquer les travaux de J. Kristeva en cette matière. Nous estimons que ces notions sont indispensables à l'analyse du corpus en tant que trame polyphonique.

La seconde partie porte sur une lecture analytique, immanente et plurielle, ainsi qu'interprétative et comparative, des œuvres, pour clarifier les aspects de la polyphonie. Partie en trois chapitres : le premier sera consacré à l'étude de la charge ironique qui, d'origine double, nous sert de clef de voûte pour notre travail.

## INTRODUCTION GENERALE

---

Puis, nous mettrons en évidence les fonctions et effets littéraires et stylistiques. Le choix de cette orientation vise à dire la polyphonie à travers le dédoublement, vu qu'il se joue, dans l'univers romanesque, de faux visages métaphoriques chez de nombreux personnages. Notre objectif est de les dévoiler, de les éclairer et de les comparer, du plus léger voile, destiné à la vie sociale ordinaire, jusqu'au travestissement le plus artificiel; d'en discuter les lectures plausibles à travers un rapport spécifique entre le mot de l'auteur et le mot et les maux des personnages.

Nous passerons ensuite à l'étude de la dimension dialogique et intertextuelle dans le deuxième chapitre de cette partie. Ainsi, nous expliquerons la configuration du récit afin de confirmer le tourbillon des visions et des pensées, et de montrer le dédoublement en abyme qui domine le récit fictif.

Dans le dernier chapitre, nous dégagerons les univers de pensées et d'idéologies, diamétralement opposés, et à décrypter les différents discours idéologiques dominants souvent en confrontations, employés afin de présenter l'errance, l'effritement et l'émiettement d'un réalisme douloureux et agité.

Chacun des trois chapitres de la seconde partie sera porté et clôturé par un commentaire comparé, qui servira d'outil pertinent pour montrer le rapport qu'entretient l'œuvre khadrienne avec celle de Camus. Autrement dit nous comparerons entre l'insertion et la fusion des aspects dominants chez Camus, et ceux dominants chez Khadra, afin de révéler comment leurs œuvres entrent en communication et en dialogue l'une avec l'autre au niveau politique, religieux, culturel et idéologique. En les comparant, on peut probablement évoquer le contraste existant entre elles, malgré l'influence de l'un des écrivains sur l'autre. À la lumière de ces considérations, notre analyse comparée se concentrera sur l'enchevêtrement des trois concepts d'ironie, d'intertextualité et d'idéologie et de leur rôle dans la description et le tissage des textes.

## INTRODUCTION GÉNÉRALE

---

Pour clôturer notre recherche, une conclusion générale résumera les résultats obtenus.

Notre méthode sera élaborée en fonction de l'objectif de recherche. De par la nature de la question principale posée (à travers laquelle nous tenterons de savoir comment s'applique à priori sur notre corpus la conception de la polyphonie de Bakhtine, et les rapports polyphoniques qu'entretiennent les œuvres l'une avec l'autre) et la substance des réponses attendues, le sujet exige une méthode comparative – interprétative- analytique de préférence à toute autre méthode.

Dans cette perspective, de nombreuses réflexions sur la polyphonie ont donné lieu à des théories variées, parfois contradictoires, et à des approches structurales, minutieuses et fructueuses. Complexe et essentiellement comparatiste, notre méthode nous amènera ainsi à associer l'approche textuelle avec ses différentes ramifications : poétique, sémiotique, narratologie et les approches sociocritiques. En somme, elle puise spécifiquement, implicitement ou explicitement, dans la théorie polyphonique de Mikhaïl Bakhtine. Elle sera fondée sur les approches de l'intertextualité et du dialogue en rapport avec les théories de la polyphonie narrative. Elle nous mènera à une analyse pluridisciplinaire, métalinguistique et littéraire ; le plurilinguisme et le dialogisme bakhtiniens, mais également la conception de l'intertextualité telle qu'elle a été définie par Kristeva (1969) à partir des paradigmes de Bakhtine, et bien d'autres travaux de théoriciens et philosophes tels : G. Genette, T. Todorov, R. Barthes, P. Ricœur, M. Riffaterre, Ph. Hamon, M.L. Florence, J. Milly ...qui présentent une approche particulière à la théorie de la polyphonie.

La portée d'une telle recherche sera déterminée en fonction du thème de la thèse. Nous allons nous pencher sur ce thème en tenant compte du principe de la polyphonie romanesque tel qu'il est posé par Bakhtine dans *Du discours romanesque*, tant pour confirmer que les textes en question révèlent un tissage narratif cohérent et témoignent d'une sorte de patchwork polyphonique dans lequel plusieurs plans, voix, langues, cultures et consciences sont mis en exergue dans des

## INTRODUCTION GENERALE

---

discours plus ou moins explicites. De plus, réfléchir sur les traces, les aspects et les effets majeurs du phénomène de la polyphonie dans les textes littéraires des écrivains cités. C'est aussi bien en vue de les éclairer, de les élucider, d'en dire le non-dit et de dévoiler une vérité dissimulée ou perdue dans le labyrinthe de l'écriture et des divers discours, de la manière dont Tzvetan Todorov nous la signale<sup>1</sup> que de parvenir à atteindre une lisibilité la plus possible fidèle de l'essai et des récits fictifs en question. Le but de notre recherche n'est pas de répéter les faits indiscutables que de nombreuses études ont relevés mais de mettre en lumière certains côtés obscurs et négligés des œuvres des deux romanciers.

En outre, nous opterons pour cette étude afin de mettre le point, à un degré plus élevé, sur le dire dans l'espace du texte. Elle sera centrée sur une tentative pour établir un dialogue littéraire et entrevoir les ponts jetés entre deux littératures, et delà entre deux écrivains, dont les œuvres sont étroitement liées à l'écriture polyphonique. De la sorte, nous fixerons comme intention ultime d'établir un lien de complémentarité entre eux, de discerner l'influence et l'effet de l'un des écrivains sur l'autre. L'approche comparée nous permettra ainsi de voir les deux romanciers, français et algérien d'expression française, sous de nouveaux et différents angles, qui vont, sans concession, apporter un éclairage nouveau de leurs œuvres; notre finalité sera bel et bien de renouveler les modes de réception et de les envisager sur un modèle universel.

À la lumière de ces considérations, l'application de la théorie de la polyphonie de Bakhtine à la lecture des œuvres choisies, nous ferait rencontrer un certain nombre d'écueils et de difficultés qui entravent notre recherche sur ce thème. La première tient à la motivation même de l'analyse polyphonique qui nous apparaît immense et complexe, parce qu'il s'agit bien de rendre compte du hiatus qui sépare la signification de la voix entendue, du sens de l'énoncé, mais aussi la compatibilité

---

<sup>1</sup>TODOROV, Tzvetan. « L'héritage méthodologique du formalisme ». *L'Homme*. 5, 1,1965, Paris, p. 64-83, [en ligne] :< [www.persee.fr/doc/hom\\_0439-4216\\_1965\\_num\\_5\\_1\\_366688](http://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1965_num_5_1_366688)(Consulté le 06.10.2017)

## INTRODUCTION GENERALE

---

des différents analyses polyphoniques entre elles et la multiplication des entités théoriques. Dans cette perspective, la présente étude cherchera, nous le rappelons, à expliquer, expliciter et interpréter les voix dominantes sur les récits, nonobstant, le choix des mots et des expressions pour désigner les lieux, les personnes et les différentes tendances idéologiques n'étaient pas d'un abord aisé. Notre conception de la réalité est beaucoup plus neutre. En somme, examiner l'ensemble des aspects de la polyphonie avec précision et en nous approchant le plus possible du corps du texte n'est pas une affaire simple qui peut être conclue dans le cadre de cette recherche. Telles sont les préoccupations qui traversent le présent travail, dans le but de découvrir ce que nous promettent les deux plumes que nous retenons.

**PREMIÈRE PARTIE**

**JALONS**

**BIO/BIBLIOGRAPHIQUES**

**ET LA POLYPHONIE**

**COMME PRINCIPE**

**LITTÉRAIRE**



**CHAPITRE I**

**BIO/BIBLIOGRAPHIES**

**CROISÉES**

### I. Bio/Bibliographies des auteurs

Albert Camus et Yasmina Khadra, deux chemins croisés de deux grands créateurs de la littérature. Connus par leurs styles qui épousent la révolte et qui se concrétisent à travers l'engagement, ils se distinguent par leurs thèmes, leurs styles et leurs vécus aussi riches que leurs œuvres, et par leur souci commun d'affirmer leur identité et de s'imposer en tant que représentants d'une culture riche et authentique. Leurs œuvres touchent aussi bien le théâtre, le roman que les essais. Ils ont inlassablement milités aussi bien verbalement à travers l'écriture que politiquement pour défendre la Cause commune des peuples blessés par l'injustice. Ils ont mené, tout deux, un véritable combat littéraire au cours duquel leur unique arme était le mot et rien que le mot.

#### I.1. Albert Camus ; une plume tumultueuse, robuste et riche

*J'ai grandi dans la mer et la pauvreté m'a été fastueuse, puis j'ai perdu la mer, tous les luxes alors m'ont paru gris, la misère intolérable.*<sup>1</sup>

Albert Camus est né le 7 novembre 1913 dans un domaine viticole près de Mondovi dans la région de Constantine, dans un faubourg déshérité. Auteur français d'origine algérienne, il a vécu une enfance pauvre, parmi les pauvres, proche des humbles, des milieux populaires et ouvriers. En 1921, sa famille s'installe à Alger près de Belcourt en lisière du quartier arabe. Son père Lucien Camus, ouvrier agricole, a été blessé mortellement à la bataille de la Marne, en 1914. Sa mère Catherine Sintès, d'origine espagnole, est à demi-sourde et quasi analphabète. Pour élever ses deux enfants (Albert et son frère), elle s'installe dans un quartier pauvre d'Alger et fait des ménages. Le peu d'argent qu'elle gagne, elle le remet à sa propre mère, qui est le pilier de la famille et qui éduque les enfants. Marqué par ce milieu

---

<sup>1</sup>CAMUS, Albert. *L'été*, La mer au plus près. *Journal de bord*. 1953, n°4388, p. 115-117

## CHAPITRE I : BIOGRAPHIES CROISÉES

---

défavorisé, Camus porte toute son affection sur sa mère, qui le lui rend bien mais avec qui le dialogue est pour ainsi dire inexistant, tant elle est épuisée par son travail.

En 1923, grâce à l'aide de l'un de ses instituteurs, M. Germain, qui lui donne des leçons particulières, Albert Camus obtient une bourse et peut ainsi poursuivre ses études au lycée Bugeaud d'Alger. Il y découvre à la fois les joies du football (il devient le gardien de but du lycée) et de la philosophie, grâce à son professeur Jean Grenier. C'est à cette époque que se manifestent les premières atteintes de la tuberculose. Cette maladie terrible qui, à l'âge de dix sept ans, le contraindra à suivre de nombreuses cures et l'empêche alors de se présenter à l'agrégation de philosophie et qui, avec ce sentiment tragique qu'il appelle l'absurde, lui donne un désir désespérer de vivre. De ce fait, Camus garde la conviction que la vie est injuste, telles sont les raisons qui vont forger sa personnalité.

Cependant, au lieu de sombrer dans un pessimisme improductif et destructeur, il réagit en développant un grand appétit de vivre. Il épouse en 1934, Simone Hié et doit exercer divers petits travaux pour financer ses études et subvenir aux besoins du couple. En fait, le jeune Albert avait tout compris : le déracinement, la révolte et le suicide. S'il faut vivre, c'est ici et maintenant, dans le monde qui s'offre à lui et dont il s'agit de croquer les joies à pleines dents.

Tout en exerçant divers métiers, Albert Camus adhère au Parti communiste, démissionne, fonde la Maison de la culture d'Alger et s'engage dans le théâtre populaire: il y est à la fois acteur et metteur en scène ; et enfin se met à écrire. Ce sera *Révolte dans les Asturies*<sup>1</sup>, qui lui vaudra à jamais la réputation d'écrivain engagé. Au même temps, il tente de donner à ses romans une portée philosophique. En 1938, il devient aussi journaliste militant à Alger-Républicain où il est notamment chargé de rendre compte des procès politiques algériens. Sans cesse engagé dans des combats contre les inégalités sociales qui le hérissent, Camus donne des articles dans

---

<sup>1</sup>CAMUS, Albert. *Révolte dans les Asturies*. Alger: Edmond Charlot, 1936.

## CHAPITRE I : BIOGRAPHIES CROISÉES

---

tous les genres, il se montre viscéralement rebelle à l'injustice, ce qui fera de lui une figure incontournable du vingtième siècle. Ainsi, il s'inscrit dans une histoire qui est celle de la colonisation en Algérie avec toutes les contradictions et la complexité que cette situation a entraînées. Il fonde la revue *Rivages*, dans laquelle il veut rendre un hommage à la vie tout en dénonçant sans complaisance les injustices commises envers les Arabes, notamment dans sa fameuse enquête *Misère de la Kabylie*<sup>1</sup>, un recueil d'articles, dans lequel il assure le reportage qui lui a été commandé par Alger républicain, et repris dans *Chroniques algériennes*<sup>2</sup> en 1958, où il dénonce les injustices dont est victime la communauté indigène, et combat avec véhémence les idées reçues concernant « l'infériorité de la main d'œuvre indigène », et le mépris où on la tient.

Devenu indésirable, il est expulsé d'Alger en 1940 et s'installe à Paris au moment où éclate la seconde guerre mondiale, pendant laquelle il rejoint le mouvement de résistance en 1943, et plus tard il collaborera aussi à Paris-Soir dont il deviendra rédacteur en chef de l'aile gauche du papier *Combat*<sup>3</sup> en 1944. A la libération, *Camus à Combat*, journal clandestin, devient un quotidien qui, par son ton et son exigence, fait date dans l'histoire de la presse.

Mais c'est l'écrivain qui, déjà, s'impose comme un des chefs de file de sa génération. À Alger, il avait publié *Noces*<sup>4</sup> et *L'envers et l'endroit*<sup>5</sup>. Camus est souvent cité comme un promoteur de l'existentialisme, qui atteint son apogée au lendemain de la guerre, une étiquette particulière que lui-même a rejetée. Il a

---

<sup>1</sup> CAMUS, Albert. *Misère de la Kabylie*, Alger : Zirem, 2010. 128 p.

<sup>2</sup> CAMUS, Albert. *Chroniques algériennes* (1939-1958), Paris : Gallimard, 2002. (Coll. Folio essais ; n° 400)

<sup>3</sup> CAMUS, Albert. *Combat* (1944-1947). Paris: Gallimard, 2002. (Coll. Folio essais; n° 8)

<sup>4</sup> CAMUS, Albert. *Noces*. Paris: Edmond Charlot, 1938. (Coll. NRF)

<sup>5</sup> CAMUS, Albert. *L'envers et l'endroit*. Paris : Gallimard, 1937. (Coll. Folio essais; n° 41)

## CHAPITRE I : BIOGRAPHIES CROISÉES

---

toujours refusé de formuler un acte de foi gratuit, que ce soit en Dieu, en l'Histoire ou en la raison.

Albert Camus écrit en fait des œuvres dont les vues ont contribué à l'essor en philosophie, du courant connu sous le nom de l'Absurde. Sa philosophie traite de l'absurdité de la vie et de l'humanisme aussi bien que de la révolte. Par cette réflexion qui a trouvé chez lui une expression nuancée, sensible et humaine, Camus a marqué son temps. Il essaie de montrer que tout est absurde, c'est-à-dire que rien n'a de sens, jusqu'à notre propre existence. Il pense que l'absurde est un problème qu'on ne peut pas résoudre et qu'il faut pourtant assumer ; et qu'il ne sert même à rien de vouloir améliorer sa condition. D'ailleurs, le fait même de prendre conscience de l'existence de l'absurde est un commencement en soi, non une fin, voire une victoire de la lucidité sur le nihilisme qui permet de mieux assumer l'existence en vivant dans le réel pour conquérir sa liberté. L'homme peut ainsi dépasser cette absurdité par la révolte contre sa condition et contre l'injustice. C'est la nature humaine qui donne à l'action (la vie) son sens et ses limites.

Dans un tel contexte, cette philosophie de l'absurde, ne doit pas être vécue comme un échec ; dès lors, il faut vivre intensément l'instant présent, l'éternité n'existant pas. Désabusé, il commence alors des ouvrages qui lui rendent hommage, comme : *Le mythe de Sisyphe*, *L'étranger*<sup>1</sup>, *Le malentendu*<sup>2</sup>, *Caligula*<sup>3</sup>, *L'état de siège*<sup>4</sup> et bien d'autres tels: *La peste*<sup>5</sup>, *Les justes* et *L'Homme révolté*<sup>6</sup>, ces derniers

---

<sup>1</sup> CAMUS, Albert. *L'étranger*. Paris : Gallimard, 1942. (Coll. Folio; n° 2). ISBN : 9782070360024

<sup>2</sup> CAMUS, Albert. *Le malentendu*. Paris : Pierre-Louis Rey, 1944. (Coll. Folio théâtre ; n° 18). ISBN: 9782070388721

<sup>3</sup> CAMUS, Albert. *Caligula*. Paris : Gallimard, 1944.

<sup>4</sup> CAMUS, Albert. *L'homme révolté*. Paris : Gallimard, 1951. 384 p. (Coll. Folio essais ; n° 15). ISBN: 9782070323029

<sup>5</sup> CAMUS, Albert. *L'état de siège*. Paris : Gallimard, 1998. 221 p. (Coll. Folio théâtre; n° 52). ISBN : 9782070400362

<sup>6</sup> CAMUS, Albert. *Les justes*. Paris : Gallimard, 1973. 160 p. ISBN : 978-2070364770

## CHAPITRE I : BIOGRAPHIES CROISÉES

---

constitueront ce qu'on appellera le cycle de la révolte. Ses livres enflamment les jeunes lecteurs et valent à Albert Camus d'accéder, dès cette période-là, à la notoriété.

En 1944, il fait la rencontre de Jean-Paul Sartre. Ce dernier souhaiterait qu'il mette en scène sa pièce *Huis clos*<sup>1</sup>. C'est l'époque où les deux philosophes entretiennent des rapports amicaux : *l'admirable conjonction d'une personne et d'une œuvre*, écrit Sartre de Camus. Leurs relations vont pourtant s'envenimer en 1952 jusqu'au point de non-retour.

En 1954, il vit la guerre d'Algérie comme un drame personnel. Il publie *L'été*, *La chute*<sup>2</sup> et *L'exil et le royaume*<sup>3</sup>. Très actif à Paris, Albert Camus devient un des plus importants écrivains français du vingtième siècle. Il est en même temps, écrivain, essayiste, philosophe, romancier, auteur dramatique et militant engagé dans la Résistance Française et dans les combats moraux de l'après-guerre contre tout ce qui veut écraser l'homme. Conséquemment, il remporte le 17 octobre 1957 le prix Nobel de littérature, reconnaissant en lui un des grands écrivains de son temps du fait qu'il avait mis en lumière les problèmes se posant de nos jours à la conscience des hommes.

En se focalisant sur les positions politiques de Camus et, quasi-exclusivement, sur son rapport à la guerre d'indépendance en Algérie, il est sûr qu'on ne peut se limiter à sa fameuse phrase sur la justice et sa mère : À Stockholm, à un étudiant algérien qui l'interpellait sur le caractère juste de la lutte pour l'indépendance menée en dépit des attentats terroristes, Camus lui répond : *Je crois à*

---

<sup>1</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Huis clos*. Paris : Gallimard, 2000. 245 p. (Coll. Folio théâtre). ISBN : 978-2070368075

<sup>2</sup> CAMUS, Albert. *La chute*. Paris : Gallimard, 1972. 152 p. ISBN-13 : 978-2070360109

<sup>3</sup> CAMUS, Albert. *L'exil et le royaume*. Paris : Gallimard, 1972. 185 p. ISBN : 978-2070360789

## CHAPITRE I : BIOGRAPHIES CROISÉES

---

*la justice, mais je défendrai ma mère avant la justice.* Cette phrase lui est souvent reprochée.

Le 4 janvier 1960, Albert Camus qui a quitté sa maison de Lourmarin pour Paris dans la voiture de Michel Gallimard, trouve la mort dans un accident de voiture, à l'âge relativement jeune de quarante-sept ans. Il est enterré à Lourmarin, dans le Vaucluse, région que lui avait fait découvrir son ami René Char et où il avait acheté une maison. Sur le lieu de l'accident, on a retrouvé le manuscrit inachevé de son récit autobiographique *Le premier Homme*<sup>1</sup>. Ce dernier sera publié en 1994.

En vingt ans, ses romans, ses prises de positions politiques ont fait d'Albert Camus l'une des consciences du XXe siècle et lui valent une audience internationale. Il est considéré comme l'écrivain de génie qui bouleversa de son engagement et de son talent des millions de lecteurs. Nul ne peut le citer sans évoquer l'œuvre gigantesque qu'il a réalisée dans un temps record. L'hospitalité, la générosité et l'absurde accompagnent son œuvre et sa vie. C'est cet homme épris de justice que l'Académie Nobel consacre à seulement 44 ans et que Nicolas Sarkozy souhaite voir entrer au Panthéon 50 ans plus tard. Sa mort précoce a laissé sur leur faim ses lecteurs avides de ses créations.

### **I.2. Qui est Yasmina Khadra ?**

Yasmina Khadra, de son vrai nom Mohammed Moulessehoul, est né le 10 janvier 1955 au cœur du désert algérien à Kenadsa. Il est le fils d'un infirmier, qui rejoint en 1956 les rangs de l'ALN et devient officier de l'ALN en 1959, et d'une mère nomade. Dès l'âge de neuf ans, Yasmina Khadra s'engage dans l'armée algérienne, où il fait toutes ses études avant de servir comme Officier Supérieur pendant 36 ans. Il était sous-lieu tenant, par la suite il gagne les échelons pour devenir un commandant. Durant la période sombre de la guerre civile algérienne

---

<sup>1</sup> CAMUS, Albert. *Le premier Homme*. Paris : Gallimard, 2016. 380 p. ISBN : 978-2070401017

## CHAPITRE I : BIOGRAPHIES CROISÉES

---

dans les années 80-90, il fut l'un des principaux responsables de la lutte contre l' AIS puis le GIA, en particulier en Oran. Khadra quitte l'uniforme de l'armée algérienne en 2000 pour se consacrer à sa vocation : écrire. En effet, il n'a vécu que pour voir enfin se réaliser son rêve d'écrire un jour à son tour, de figurer lui aussi, tout comme les illustres noms qui ornent les étagères des bibliothèques qu'il a écumées tout au long de sa jeunesse : *Ma vie était si lamentable, si saugrenue que seul mon nom sur un livre pouvait m'en consoler*<sup>1</sup>. En septembre 2001, il s'envole vers le Mexique pour passer un court séjour, avec sa femme et ses trois enfants, il vient s'installer en France, à Aix-en-Provence, où il réside encore.

L'un des grands noms de la littérature mondiale, Yasmina Khadra a choisi d'écrire, sur des thèmes épineux avec des voix rebelles et généreuses. Il peint, de couleurs disparates dans une même fresque, ce désir imperturbable de liberté et de révolte. En ce sens, Jean-Paul Sartre, à la fin de son livre *les mots* (1964), a écrit : *Longtemps, j'ai pris ma plume pour une épée : à présent, je connais notre impuissance. N'importe : je fais, je ferai des livres ; il en faut ; cela sert tout de même*<sup>2</sup>.

L'aventure personnelle de Yasmina Khadra vaut tous les romans. Dans les années 90, son nom éclate dans l'univers du polar noir. Sous un pseudonyme, qui lui permet de prendre ses distances par rapport à sa vie militaire et de mieux approcher son thème cher : l'intolérance, Khadra expose le régime et l'opposition fondamentaliste des parties communes coupables de la tragédie algérienne. Il signe ces intrigues d'une extrême violence dans le contexte de la guerre civile algérienne et de ses massacres sauvages.

---

<sup>1</sup> Citations de Yasmina Khadra [en ligne]. Babelio, 2007. (Consulté le 20.02.2014). Disponible via l'URL<<https://www.babelio.com/auteur/Yasmina-Khadra/5011/citations>

<sup>2</sup> SARTRE, Jean-Paul. *L'être et le néant* [en ligne]. Paris : Gallimard, 1976. 675 p. (Coll. Folio). Disponible via l'URL<: [http://www.guidelecture.com/critiquet.asp?titre=attentat%20\(L'\)](http://www.guidelecture.com/critiquet.asp?titre=attentat%20(L')) (Consulté le 23. 03. 2014). ISBN : 2070293882



## CHAPITRE I : BIOGRAPHIES CROISÉES

---

Par la suite, Yasmina Khadra *quitte l'Algérie pour habiter en France et publier en langue française* plusieurs romans et nouvelles. Dans un premier temps, les textes publiés sous sa véritable identité étaient autant d'œuvres poétiques consacrées à la vie des petits gens et aux péripéties de la fatalité. Ses histoires s'articulaient autour de *Le commissaire Llob*<sup>1</sup> et c'étaient selon l'auteur des romans policiers pour divertir. La réception en fut ordinaire et il n'y eut pas d'écho particulier. Ce n'est qu'à partir de 1997 avec *Morituri*<sup>2</sup>, premier volet d'une trilogie policière, que l'auteur se mit à prendre le pseudonyme de Yasmina Khadra pour plus de liberté. Un porte-parole de leader en France écrit : [...] *Ce qui importe, c'est que Yasmina Khadra est aujourd'hui l'un des écrivains les plus importants de l'Algérie.*

En prenant pour nom les deux prénoms de sa femme, Yasmina Khadra voudrait rendre hommage aux femmes algériennes et à son épouse en particulier. Dans son roman autobiographique *l'écrivain*<sup>3</sup>, le mystère est entièrement dissipé, il dévoile son identité masculine et s'appelle de son vrai nom Mohamed Moulessehou. En 2002, il dévoile son passé militaire et son identité tout entière dans *L'imposture des mots*<sup>4</sup>. Il passe brutalement du rang d'auteur culte à celui de suspect. Car l'opinion française, divisée et fluctuante au sujet de la responsabilité du carnage, se retourne contre lui. A travers *L'imposture des mots*, Khadra-Moulessehou répond aux attaques qui fustigent son passé militaire. Or, à cette époque ses romans ont déjà touché un grand nombre de lecteurs et de critiques.

---

<sup>1</sup> KHADRA, Yasmina. *Le commissaire Llob*. Paris: Gallimard, 2008. 928p. (Coll. Folio policier). ISBN : 2070357554

<sup>2</sup> KHADRA, Yasmina. *Morituri*. Paris : Gallimard, 1999. 178 p. (Coll. Folio policier). ISBN : 978-2070409662

<sup>3</sup> KHADRA, Yasmina. *L'écrivain*. Paris : Julliard, 2001. ISBN : 978-2260015796

<sup>4</sup> KHADRA, Yasmina. *L'imposture des mots*. Paris : Julliard, 2002. 178 p. ISBN : 978-2266204934

## CHAPITRE I : BIOGRAPHIES CROISÉES

---

Ses romans les plus connus relatent la récente tragédie qu'a traversée l'Algérie. Aussi bien *A quoi rêvent les loups*<sup>1</sup> que *Les agneaux du Seigneur*<sup>2</sup>. La plupart de ses romans, dont *L'écrivain*, *L'imposture des mots*, *Cousine K*<sup>3</sup> et *A quoi rêvent les loups*, sont traduits dans plus de quarante langues. En fait, il produit des textes aux limites des genres établis. Il puise ses techniques dans le cœur du tragique, pour donner naissance à une écriture nouvelle qui dit la cruauté du réalisme et l'absurdité du destin de l'homme de la postmodernité. Au fil de ses œuvres, il a su contribuer à faire connaître le monde arabe et à dénoncer les violences et les injustices. La trilogie *Les hirondelles de Kaboul*, *L'attentat* et *Les sirènes de Bagdad*<sup>4</sup>, consacrée au conflit entre Orient et Occident, a largement contribué au grand succès de cet auteur majeur.

Yasmina Khadra aborde des sujets chauds, même très chauds. Il s'inspire, dans ses écrits, de l'actualité mondiale. Il décrit la guerre visible et réelle et la guerre invisible entre l'Occident et l'Orient. Les idées qui circulent dans son œuvre : sont politiques, religieuses et sociales. Il brave les interdits de paroles et s'attaque aux thèmes les plus épineux de l'ère postmoderne: le thème du terrorisme, de la misère, du rêve, de l'absurdité... il a son style bien à lui où l'on peut trouver à la fois le dépouillement et la poésie, le lyrisme et les métaphores inattendues. *L'équation africaine*<sup>5</sup>, *les anges meurent de nos blessures*<sup>6</sup> et *qu'attendent les singe*<sup>1</sup> sont les derniers romans de Yasmina Khadra.

---

<sup>1</sup> KHADRA, Yasmina. *A quoi rêvent les loups*. Paris: Julliard, 1999. 280 p. ISBN: 2-260-01534-4

<sup>2</sup> KHADRA, Yasmina. *Les agneaux du Seigneur*. Paris: Pocket, 2010. 224p. (Best, n° 10786) ISBN: 2266204912

<sup>3</sup> KHADRA, Yasmina. *Cousine K*. Paris: Julliard, 2003. 106 p. ISBN: 978-2260015796

<sup>4</sup> KHADRA, Yasmina. *Les sirènes de Bagdad*. Paris: Julliard, 2006. 337 p. ISBN: 2-260-01712-6

<sup>5</sup> KHADRA, Yasmina. *L'équation africaine*. Paris: Julliard, 2011. 336 p. ISBN: 978-2-260-01960-2

<sup>6</sup> KHADRA, Yasmina. *Les anges meurent de nos blessures*. Paris: Julliard, 2013. 408p. ISBN: 2260020968

Par sa plume profonde, prolifique et talentueuse, l'écrivain a touché plusieurs millions de lecteurs dans le monde. Adaptés au cinéma, au théâtre, en bande dessinée, ses ouvrages ont reçu certaines des plus hautes récompenses en littérature et jouissent d'une solide reconnaissance<sup>\*</sup>. C'est un romancier qui n'a pas peur de saisir à bras-le-corps une actualité que la plupart des romanciers se contentent de suivre. Au fil des années, l'œuvre de Yasmina Khadra est connue et saluée dans le monde entier ; son succès ne se dément pas.

### **I.3. Composition textuelle du corpus (Résumés, survols et contenus des œuvres)**

Malgré sa mort prématurée, Albert Camus a laissé une œuvre considérable qui, au-delà de ses hantises parfois sombres, illustre sa propre constatation : *Au centre de notre œuvre, fût-elle noire, rayonne un soleil inépuisable, le même qui crie aujourd'hui à travers la plaine et les collines. Une littérature désespérée est une contradiction dans les termes*<sup>2</sup>.

Il écrit dans chroniques que *les œuvres de certains écrivains forment un tout où chacune s'éclaire par les autres, et où toutes se regardent*<sup>3</sup>. Or tel est son propre cas : les mêmes matériaux nourrissent ses récits, ses essais et son théâtre. Sa thématique, par-delà cette diversité des genres, se révèle remarquablement stable et

---

<sup>1</sup> KHADRA, Yasmina. *Qu'attendent les singes*. Paris: Julliard, 2014. 360 p. ISBN: 978-2266253888

<sup>\*</sup> *Ce que le jour doit à la nuit* – meilleur livre de l'année 2008 pour le magazine *LIRE* et prix France Télévisions 2008 – a été adapté au cinéma par Alexandre Arcady en 2012. *L'attentat* a reçu, le prix des libraires 2006, le prix Tropiques 2006 et le grand prix des lectrices *côté femme*. Son adaptation cinématographique par le réalisateur Ziad Doueiri est sortie en mai 2013 sur les écrans et a remporté de nombreux prix lors de festivals, notamment l'Étoile d'or à Marrakech. En 2011, Yasmina Khadra a reçu le Grand prix de littérature Henri Gal de l'Académie française pour l'ensemble de son œuvre.

<sup>2</sup> TREMBLAY, Jean-Marie. *Albert Camus : philosophe et écrivain français [1913-1960] (1936 et 1937), Noces, suivi de l'été(1959)*. Paris: Gallimard, 1972. p. 99. (Folio, n° 16). ISBN: 9782070360161

<sup>3</sup> CAMUS, Albert. *Actuelles II : chroniques 1948-1953*. Tome II. Paris: Gallimard, 1953. p. 743. (Blanche). ISBN: 2070212106

cohérente. Parmi les œuvres qui, largement admirées, parfois critiquées, ont marqué le parcours littéraire d'Albert Camus, et à travers lesquelles il a trouvé un écho considérable dans le monde entier.

### ***1.3.1. Le mythe de Sisyphe***

#### **- Résumé de l'œuvre**

L'absurde est une notion philosophique qui prend une signification métaphysique : L'étranger qui peut nous visiter dans la glace ou dans des photographies et qui nous est familier et pourtant nous inquiète, c'est l'absurde. Dans sa prison, il se regarde dans sa gamelle de fer. Pendant le procès, il ressent un malaise après la plaidoirie de son avocat et le réquisitoire du procureur. Ainsi, l'absurde est une expérience que l'homme peut vivre. C'est donc un sentiment, mais cela n'est pas essentiellement irraisonné : « un raisonnement absurde », qui correspond de l'idée que l'absurdité peut avoir une fondation réfléchie et raisonnable. Elle n'est pas l'absence de sens, mais son sens est contradictoire : deux idées incompatibles. L'absurde naît toujours d'une comparaison entre deux ou plusieurs termes contradictoires et l'absurdité sera d'autant plus grande que l'écart croîtra entre les termes de la comparaison. Autrement dit, l'absurde n'est ni dans l'homme ni dans le monde, mais dans leur présence commune. Il naît de leur antinomie. Il est ce divorce entre l'homme et sa vie. Le point de vue de celui-ci sur le monde atteste d'une confrontation. L'homme absurde doit être conscient en tout temps de ce conflit entre l'esprit et le monde. De cette manière il n'oublie pas que l'absurde est là et il est indépendant.

Le désir humain de rendre tout logique, est un souhait impossible, du fait que le monde est étrange et irrationnel. Ce contraste entre le souhait et la réalité donne l'absurdité pour les personnes, parce que l'absurde dépend autant de l'homme que du monde, mais c'est l'homme qui cherche la raison, donc l'homme est l'être par lequel l'absurde vient au monde. Ce souhait impossible de tout clarifier et de tout expliquer,

## CHAPITRE I : BIOGRAPHIES CROISÉES

---

fait que l'homme n'est pas libre. La seule manière de devenir libre est d'abandonner les habitudes et d'accepter l'absurde.

De plus, l'inhumanité de l'humain et l'écroulement de son image en face de lui-même provoquent *La nausée*<sup>1</sup>. Cela constitue aussi une partie de l'absurde. Le sentiment de l'absurde peut surgir de *La nausée* (référence à Sartre) qu'inspire le caractère machinal de l'existence sans but, de l'hostilité primitive du monde auquel on se sent tout à coup étranger. Un jour seulement, le pourquoi s'élève et tout commence dans cette lassitude teintée d'écœurements. A quoi bon vivre puisqu'au bout la seule certitude est la mort qui conduit à l'anéantissement de nos efforts et nous révèle donc l'absurdité de la vie.

*Le mythe de Sisyphe* est l'exemple même de la révolte. C'est cette révolte qui confère à la vie son prix et sa grandeur, exalte l'intelligence et l'orgueil de l'homme aux prises avec une réalité qui le dépasse, et l'invite à tout épuiser et à s'épuiser. Le défi est la forme extrême du courage. Delà, l'absurde va déboucher sur une notion positive. Mais si l'absurde nous révèle l'absurdité de la condition humaine, le revers de la notion est qu'elle permet à l'homme de voir le monde d'un regard neuf, l'homme est profondément libre à partir du moment où il connaît lucidement sa condition sans espoir. Mais l'absence totale d'espoir n'a rien à voir avec le désespoir ou la détresse. Être privé d'espoir ce n'est pas être désespéré. Vivre sans appel, c'est donc refuser la fuite dans le désespoir (suicide) ou dans l'espoir. Vivre sans appel, signifie que l'absurde est le contraire de l'espoir et qu'on doit vivre sans espoir.

L'homme absurde sait qu'il n'y a pas de lendemain et que l'indifférence à l'avenir est indissociable de la passion d'épuiser tout ce qui est donné. C'est ainsi que l'homme peut alors se sentir délivré des règles communes et apprendre à vivre sans appel. D'où le bonheur de vivre. Et la vie sera vécue d'autant plus pleinement qu'elle n'a pas de sens.

---

<sup>1</sup> Sartre, Jean-Paul. *La nausée*. Paris: Gallimard, 1972. 256 p. (Coll. Folio, n° 805). ISBN: 207036805X

Idéalement, face à l'absurde, la réponse pourrait être l'invitation à la mort, le suicide. Ce qui est absolument rejeté. De même qu'on refuse le suicide philosophique des existentialistes dont les doctrines se situent hors du monde, en ce qu'elles font appel à la transcendance et fondent leur liberté sur Dieu.

### - **Survols et contenus de : *Le mythe de Sisyphe***

Héros de la mythologie grecque, Sisyphe est puni pour avoir osé défier les dieux. Cette expiation s'avère en fait différer selon les versions : d'abord, Sisyphe découvre la liaison entre le maître de l'Olympe, Zeus, et Égine ; il s'en va monnayer l'information auprès du père, le fleuve Asopos. En échange de sa révélation il reçoit une fontaine pour sa citadelle. Selon une autre, Sisyphe séquestre le dieu des Enfers dans une prison de Corinthe. Selon une troisième version, Sisyphe prie sa femme de ne pas lui donner de sépulture, de ne surtout pas lui consacrer des honneurs quelques qu'ils soient et de jeter son corps au milieu de la place publique après sa mort. Descendu dans le royaume d'Hadès, il réussit à convaincre l'assemblée que sa femme ne l'avait pas enterré et ainsi demander une permission de trois jours pour retourner dans le monde des vivants, punir sa femme. Devant une telle insulte le dieu des morts accepte. Seulement une fois la vie reprise, il ne retourne plus aux Enfers.

Sisyphe a trahi les dieux et chaque fois que ceux-ci veulent le punir, ils se font berner par sa malice. Donc, les dieux attendent qu'il meure de vieillesse pour lui infliger la punition éternelle. Ainsi, ils le condamnent à faire rouler éternellement un énorme rocher jusqu'au sommet d'une montagne. La pierre, par son propre poids, redescend inéluctablement vers la vallée avant que le but du héros ne soit atteint, et Sisyphe doit recommencer sa harassante tâche.

Les dieux ont pensé qu'ils avaient trouvé une forme permanente de torture, fondé sur l'espoir sans cesser renouvelé de Sisyphe, qui attendrait l'impossible, que la pierre resterait au sommet de la montagne. Pour eux, il n'était pas de punition plus

## CHAPITRE I : BIOGRAPHIES CROISÉES

---

terrible que le travail inutile et sans espoir. Refusant la fatalité, Sisyphé décide alors d'accepter son sort, en toute conscience, devenant ainsi maître de son propre destin, y trouvant même un certain plaisir.

Dans cet essai, Camus a eu le souci de remettre à l'honneur la littérature mythique ou le mythe grec - dans l'optique d'une adaptation moderne - par l'imitation d'un récit antique et par l'aveu, au sein même du texte et du sens qu'il lui confère, d'une modernité qui bouleverse le fond et le dénouement de la trame légendaire. C'est essentiellement ce caractère novateur et audacieux qu'affiche la singularité de Camus.

En marge des grands courants de la pensée contemporaine, Camus rejette les préoccupations habituelles des philosophes, il poursuit une réflexion difficile sur la condition humaine. Il observe toutes les facettes de l'homme avec une surprenante impartialité, étant donné le sujet qu'il traite. Son obstination à s'attarder aux problèmes humains, notamment ceux relatifs à la conscience, à l'art, à la liberté, à la vérité et au bonheur, a le mérite de ramener sa pensée au niveau de la vie quotidienne et à celui de l'individu saisi singulièrement.

L'auteur du *mythe de Sisyphé* se sert d'un corpus antique afin de décrire l'attitude de l'homme confronté à l'absurde de la condition humaine. Ce mythe, riche en descriptions qui évoquent le personnage de Sisyphé et les épisodes relatifs à sa vie, manifeste l'existence d'une bipolarité touchant non seulement la trame événementielle mais encore les mœurs et le caractère du héros. Il va de soi que la présence de dichotomies telles que : innocence / culpabilité, vie / mort, révèle les traitements subis par le mythe de l'Antiquité et l'évolution surgie des différentes versions.

A travers cet essai philosophique, Albert Camus a cherché à donner une leçon de vie, a voulu mettre en lumière les conditions et les problèmes se posant à la conscience des gens. Il a tenté de décrire et de justifier le malheur de ses acteurs et a

## CHAPITRE I : BIOGRAPHIES CROISÉES

---

proposé un titre à la morale *du refus* développée dans son texte, *Le mythe de Sisyphe*. Il a abordé un thème fondamental : le sens de la vie, autour duquel il a posé plusieurs questions : dans une existence dont le quotidien se limite au lever, tramway, quatre heures de travail, repas, sommeil et lundi mardi mercredi jeudi vendredi et samedi sur le même rythme, cette route se suit aisément la plupart du temps, comment trouver la force de continuer jour après jour une existence dont la finalité semble inéluctable ? Comment peut-on créer du sens ? Comment peut-on exister sans utilité ou signification ? Pourquoi la vie, malgré l'absurdité du destin, vaut-elle la peine d'être vécue ? Et donc, pour celui qui constate l'absurde de l'existence, pourquoi ne pas y mettre fin par l'acte du suicide ? À quoi bon continuer dans le non-sens ?

Et il y répond en utilisant ce célèbre mythe, considérant le sort de Sisyphe, condamné à pousser une pierre au sommet d'une montagne, laquelle retombe à chaque fois. Pour lui, la vie vaut d'être vécue. Parce que l'homme peut dépasser l'absurdité de son destin par sa lucidité, sa révolte tenace contre sa condition. Il n'est en fait malheureux que lorsqu'il devient conscient de sa situation. Ainsi ce n'est pas le monde en soi qui est absurde, mais ce sentiment qui naît lorsque l'homme est confronté à l'irrationalité. Il y a une grandeur à vivre et à faire vivre l'absurdité.

L'œuvre de Camus recèle, en particulier cette réflexion sur l'absurde : devant l'absence de Dieu et la perspective de la mort, la vie humaine paraît n'avoir pas de sens. La religion et le nihilisme sont également irrationnels. L'homme doit prendre conscience de cette absurdité, non pour se désespérer, mais pour vivre lucidement, en trouvant en lui-même et dans la vie présente ses propres valeurs. Dans ce récit, on perçoit l'absurdité du personnage tant dans le désespoir de tenter d'échapper à une mort inévitable, que dans la tentative d'achever un travail interminable. Une absurdité à travers laquelle Camus entend montrer que la révolte est le seul moyen de vivre sa vie dans un monde absurde. Cette révolte est plus importante dans le fait de se révolter que dans les causes défendues en elles-mêmes. Camus propose donc une



## CHAPITRE I : BIOGRAPHIES CROISÉES

---

théorie de l'engagement passionné et conscient qui est compatible avec le climat politique de son temps.

Avec pour toile de fond un mythe antique, Camus a rapproché sa conception de l'homme d'un personnage légendaire qui illustre, selon lui, la destinée et le déroulement de la vie humaine. Tout en apportant un caractère novateur, il considère qu'*il faut imaginer Sisyphe heureux*. Contrairement à Sisyphe que l'on présente habituellement dans la mythologie. Il a eu recours à un récit imaginaire, à un héros mythique pour aborder un thème universel et crucial dans son œuvre : la quête du bonheur et de la raison.

En fait, *Le mythe de Sisyphe* est en quelque sorte *le discours de la méthode* de Camus : Camus y est à la recherche d'un point fixe et assuré qui lui permette de vivre. Il est nourri de ses expériences de la vie, de sa façon de vivre et de ses questions existentielles, mais il est aussi et d'abord une croyance en la vie et plus qu'un non-sens absolu contient une certaine dimension spirituelle. C'est une œuvre éclatant de lisibilité, de clarté, de vérité et finalement de sagesse.

### **I.3.2. La peste**

#### **- Résumé de l'œuvre**

À Oran, un jour d'avril des années 1940 le docteur Rieux découvre le cadavre d'un rat mort sur son palier. Très vite, le nombre de rats qui remontent à la surface se multiplie et les rues de la ville sont bientôt submergées de tas informes de rats morts. Quelques jours plus tard, une agence de presse annonce que plus de six mille rats ont été ramassés le jour même. L'angoisse s'accroît. Quelques personnes commencent à émettre quelques récriminations contre la municipalité. Face aux souffrances et aux maux certains fuient, d'autres restent pour lutter. Le concierge de l'immeuble du docteur Rieux, monsieur Michel, tombe malade. Le docteur Rieux essaye de le soigner mais sa maladie s'aggrave rapidement. Rieux ne peut rien faire pour le sauver. Le concierge succombe à un mal violent et mystérieux. Grand, un employé

## CHAPITRE I : BIOGRAPHIES CROISÉES

---

de mairie, vient voir le docteur Rieux car les rats meurent en très fortes quantités. Rieux consulte ses confrères. Le vieux Castel, l'un d'eux, confirme ses soupçons : il s'agit bien de la peste. Finalement, les autorités, après bien des réticences et des tracasseries, ne peuvent pas s'empêcher de reconnaître la gravité du problème ; et les portes de la ville sont fermées afin d'empêcher la maladie de se propager. Progressant lentement, la peste ne réclame pas un combat exaltant mais une lutte morne. Pour ceux à l'intérieur des murs d'Oran, la réalité change, la mort est omniprésente, la séparation et l'isolement deviennent le lot commun des citoyens.

Les habitants doivent composer avec l'isolement aussi bien à l'extérieur de la ville qu'à l'intérieur. Ils éprouvent des difficultés à communiquer avec leurs parents ou leurs amis qui sont à l'extérieur. Ils réagissent dans l'histoire de diverses façons à la même réalité ; des transformations individuelles et sociales sont causées par la maladie dévorante.

Rambert, un journaliste, fait tout pour quitter la ville et retourner à Paris où se trouve sa petite amie, qui avait en avril, pour des raisons inconnues tenté de se suicider : il semble éprouver une malsaine satisfaction dans le malheur de ses concitoyens, car il en profite pour se livrer à des activités de trafic lucratives. Les habitants d'Oran tentent de compenser les difficultés de la séquestration, en s'abandonnant à des plaisirs matériels. Le père Paneloux voit dans l'épidémie l'instrument du châtement divin et appelle ses fidèles à méditer sur cette punition adressée à des hommes privés de tout esprit de charité. Grand, fonctionnaire appliqué, dont la seule crainte est la stérilité de l'écrivain qui se découvre. Tarrou, étranger à la ville, est un homme torturé mais au cœur immense, il dresse sa propre chronique du fléau et devient l'assistant du docteur Rieux.

Chaque jour ébranlés par l'injustice de l'épidémie qui frappe la ville, le D<sup>r</sup> Rieux et ses amis puiseront leur force dans leur amitié et feront preuve d'un rare courage et d'une grande détermination pour combattre dans l'obscurité cet ennemi silencieux. Avec l'arrivée de l'été, les cadavres se multiplient mais les habitants

## CHAPITRE I : BIOGRAPHIES CROISÉES

---

s'habituent aux ravages de l'épidémie. Il y a tellement de victimes qu'il faut à la hâte les jeter dans la fosse commune. Les habitants semblent résignés. Ils n'ont plus d'illusion et se contentent d'attendre. À l'approche de l'automne, Rambert rejoint Rieux et Tarrou. Il a décidé à lutter jusqu'au bout à côtés d'eux dans leur lutte acharnée contre la peste. Plus tard, on assiste à l'agonie d'un jeune enfant, une mort et une souffrance atroce qui provoque chez l'abbé Paneloux une prise de conscience et de foi plus forte que jamais. L'abbé se retranche dans la solitude de sa foi, et meurt sans avoir sollicité de médecin, en serrant fiévreusement contre lui un crucifix. Tarrou et Rieux, qui luttent contre cet ennemi inconnu et puissant, décident de se reposer un peu.

En janvier, le fléau régresse, et le vaccin développé par Castel se met curieusement à gagner une efficacité qu'il n'avait pas jusqu'alors. La peste a pris aussi la vie de Tarrou, qui meurt serein au domicile de Rieux. Il confie ses carnets au docteur. De plus, Cottard devient fou et se met à tirer sur les passants depuis son appartement, il est arrêté puis incarcéré. Ce même jour, Rieux doit faire le deuil de sa femme, morte non pas par la peste, mais d'une maladie autre. Rieux, qui a combattu la maladie pendant presque une année, paraît avoir tout perdu et apparaît à la fin comme un personnage lucide, conscient de tout le mal que le fléau a fait.

### - **Survol et contenu de l'œuvre**

L'œuvre est présentée sous la forme d'une chronique qui, par définition, relate objectivement des événements historiques dans un ordre chronologique. Elle est rédigée par un mystérieux narrateur chargé de raconter la vie quotidienne des habitants pendant une épidémie qui frappe la ville d'Oran- ville qui est par excellence la ville sans soupçon, et, par là tout à fait moderne - et la coupe du reste du monde. La situation est de plus en plus invivable ce qui fait que tout le monde change de comportement. Dans cette œuvre, Camus retranscrit de façon vraisemblable la réalité, la vision se veut réaliste dès les premières pages : la description de la ville est soumise à un regard aiguisé, lequel parvient à la fois à

## CHAPITRE I : BIOGRAPHIES CROISÉES

---

retranscrire une atmosphère mais aussi et surtout à exposer progressivement les points de vue de tous ceux qui vont subir l'épidémie. Il a essayé d'étudier les réactions de l'individu et du groupe confrontés à un drame commun. Reste anonyme tout au long du récit, le narrateur est interne et se relève à la fin.

L'auteur traite ce sujet en évoquant la peste pour elle-même, rappelant les grandes épidémies et les horreurs qui les ont accompagnées ; tout en faisant vivre à ses personnages une vie faite de répétitions, de gestes automatiques et de l'étouffante monotonie. Les oranais n'avaient pas même conscience du bonheur de vivre : la peste va leur apprendre le malheur de mourir. L'œuvre rend donc plus conscient de la tristesse de la réalité réelle lorsqu'elle est imposée par une telle épidémie ; contre qui, des hommes vont adopter diverses attitudes et montrer que l'homme n'est pas entièrement impuissant en face du sort qui lui est fait.

En utilisant le principe d'une ville infectée par la peste et mis en quarantaine dans le reste du monde, Camus se veut une sorte d'hommage aux victimes oubliées du fléau ; et nous invite à réfléchir sur les valeurs de solidarité et d'engagement. Également, il nous impose la vision d'un univers sans avenir ni finalité, un monde de l'automatisme où le drame même cesse de paraître dramatique s'imprègne d'humour macabre, où les hommes se définissent moins par leur démarche, leur langage et leur poids de chair que par leurs silences, leurs secrètes blessures, leurs ombres portées et leurs réactions aux défis de l'existence. Elle est donc la chronique de la résistance ou un roman de la permanence.

En fait, *La peste* se double d'un sens historique : l'occupation constitue la toile de fond de l'histoire. L'expansion d'une maladie qui va modifier les comportements humains, provoquant la peur et l'enfermement, le repliement sur soi, l'entassement des malades dans les hôpitaux puis dans les écoles, l'oppression sous toutes ses formes et les crémations ; évoquent clairement la montée de la peste brune évidente allégorie du Nazisme qui s'est répandue dix ans avant la parution du roman et plus particulièrement à l'Occupation allemande en France. Ainsi, les

## CHAPITRE I : BIOGRAPHIES CROISÉES

---

différentes actions opérées par les personnages pour essayer d'éradiquer et de contenir la maladie correspondraient à des actes de Résistance. Camus écrit dans une lettre adressée à Roland Barthes :

*La peste, dont j'ai voulu qu'elle se lise sur plusieurs portées, a cependant comme contenu évident la lutte de la résistance européenne contre le nazisme. La preuve en est que cet ennemi qui n'est pas nommé, tout le monde l'a reconnu, et dans tous les pays d'Europe. [...] La peste, dans un sens, est plus qu'une chronique de la résistance. Mais assurément, elle n'est pas moins.*<sup>1</sup>

Le récit reflète aussi les propres expériences de Camus pendant la guerre. Il constitue un véritable engagement de l'auteur qui se livre à une satire bien plus large : Camus entend critiquer une administration dont l'action est inadaptée à la réalité, une justice inhumaine, une presse aveuglée et qui manipule l'information, mais il condamne également les emportements d'une religion fanatique. En fait, *La peste* représente non seulement la lutte de la résistance européenne contre le Nazisme mais le mal sous toutes ses formes, physique comme moral, la terreur, l'exil, la séparation et l'espérance, l'auteur l'écrit de lui-même en 1942 dans ses *carnets*<sup>\*</sup> : *Je veux exprimer au moyen de La peste l'étouffement dont nous avons tous souffert et l'atmosphère de menace et d'exil dans laquelle nous avons vécu.*<sup>2</sup>

A travers ce récit, il montre que l'homme n'est plus confronté à une épidémie, mais au Mal par excellence. L'épidémie apparaît en quelque sorte comme le corps physique, la forme concrète d'un mal abstrait, du Mal existentiel, et donc du malheur des hommes au demeurant. Ainsi, il estime que le mal est une chose qu'on peut ni comprendre ni expliquer. C'est, comme toute la vie, une chose qu'on ne peut pas

---

<sup>1</sup> Lettre d'Albert Camus à Roland Barthes sur *La peste* (janvier 1955) [en ligne]. Paris : etlettera, 2014. (Consulté le 14.02.2015). Disponible via l'URL < <https://etlettera.wordpress.com/.../1s-es-l-lettre-dalbert-camus-a-roland-barthes-sur-la-...>

<sup>\*</sup> *Carnets* : est un ensemble d'ouvrages autobiographiques de l'écrivain Albert Camus paru à titre posthume, en trois volumes qu'on trouve séparés la plupart du temps.

<sup>2</sup> CAMUS, Albert. *La peste*. [en ligne]. Paris : Gallimard, 1947, (Folio). Disponible via l'URL < : [A-lire.info.2013.www.a-lire.info/camus-peste.html](http://a-lire.info.2013.www.a-lire.info/camus-peste.html) (Consulté le 14.02.2014)

## CHAPITRE I : BIOGRAPHIES CROISÉES

---

changer. On doit seulement croire à l'existence et vivre dans un monde absurde. Car l'action de l'homme est limitée. Dans ce cas là l'homme est limité par la peste. Camus suppose une vie de non-sens dans une existence de hasard, et construit sa philosophie autour de cette présupposition.

De plus, l'auteur dévoile dans ce récit tous les sentiments humains totalement exacerbés par des protagonistes qui se sont engagés dans une résistance sans faille : le drame permet l'émergence d'une fraternité qui trouve à elle seule ses raisons d'agir, hors de tout bien absolu. Il estime également qu'ils sont agi pour un certain nombre de motifs différents ; pas nécessairement héroïque ou perfide. Les choix éthiques des habitants d'Oran construisent une représentation dramatique des différentes positions prises par les français. L'absurdité et les différents comportements et manières de la confronter sont les thèmes principaux et clés dans l'ouvrage rappelant de façon symbolique aux hommes de ce temps ce qu'il venait de vivre.

En outre, en évoquant l'invasion brutale de la maladie, Camus nous traduit cette idée d'une réclusion de l'homme dans la prison de sa propre condition humaine. Ce qui nous mène à saisir une image de l'assujettissement de l'homme : Camus dénonce finalement un homme captif du quotidien et incapable de réagir et de se mouvoir face à l'inconnu. La maladie l'amène donc à apercevoir une vérité profonde : *Elle montre que l'Homme ne parvient pas à s'adapter aux situations nouvelles, qu'il tente toujours de réagir selon ses anciens réflexes*<sup>1</sup>. La peste n'est donc qu'une *allégorie de la souffrance générale de notre condition humaine*.

Par ailleurs, on peut noter que la chronique est envahie par l'absurdité d'une administration dont l'action est inadaptée à la réalité, par l'absurdité de l'aveuglement humain. L'absurde, omniprésent, revêt tout d'abord des formes sociales : l'exclusion de la population, la privation de libertés et le transport des

---

<sup>1</sup>SULLYVAN, Albert Camus (1913-1960), *La peste* (1947), [en ligne]. (Consulté le 20.02.2014) Disponible via l'URL <<http://www.etudes-litteraires.com/camus-la-peste-etude.php>

## CHAPITRE I : BIOGRAPHIES CROISÉES

---

morts, qui pourraient évoquer les trains de déportés et les fours des camps d'extermination. Ainsi du manque d'imagination de l'homme qui refuse finalement de croire à ce qui se présente à lui, du système abstrait établi dans une société qui ôte à l'homme ses responsabilités vis-à-vis de lui-même, ou encore de la peste qui confronte l'homme à la fragilité de sa condition. Parallèlement, l'absurde s'inscrit dans une perspective culturelle car, outre qu'elle renvoie à l'histoire des fléaux et qu'elle soit liée à la guerre, la peste est finalement une allégorie, une forme concrète du Mal métaphysique. Il ne s'agit donc pas, nous l'avons bien compris, d'une simple maladie. Il ressort quoiqu'il en soit un certain humanisme de ce récit et une réelle combativité.

Au bout du compte, le récit est rédigé dans un style monotone, sobre et impersonnel. Il fait usage d'une langue sèche et objective -Camus attend jusqu'à la fin pour nous révéler qui est le narrateur afin de fortifier la tension de la langue utilisé est de l'objectivité-. Ainsi, l'auteur décrit le fléau sans user d'images ou de terme qui frapperaient trop l'imagination. Le style volontairement terne s'accorde au combat quotidien de ceux qui refusent l'inacceptable.

Découper en cinq parties de longueur inégale, tout comme les cinq actes traditionnels de la tragédie classique, la première et la dernière partie du drame correspondent respectivement à la naissance et au déclin de l'épidémie: tout le monde a radicalement changé de comportement lorsque l'épidémie a commencé et a commencé à partir. La deuxième décrit le comportement des principaux personnages, confrontés au fléau. Certains ne peuvent plus communiquer avec le reste de leur famille. La troisième partie ne comprend qu'un chapitre d'une vingtaine de pages, dans lequel le narrateur marque une pause dans le récit pour décrire les effets de la l'épidémie sur la vie quotidienne du fait qu'elle est encore plus présente que le reste de l'année, et les victimes sont si nombreuses qu'il n'y a presque plus de place dans la fosse commune et qu'on ne prend plus le temps de les enterrer.

## CHAPITRE I : BIOGRAPHIES CROISÉES

---

Ainsi, les habitants sont soumis à une attente insupportable, attendu que les pillages et les actes de vandalismes se multiplient. La quatrième partie à lieu de septembre à décembre, certains de ces personnages ont évolué sous la pression des événements (Rambert, le prêtre Paneloux, le juge...). Par ailleurs, la ville voit peu à peu réapparaître des rats mais vivants, cette fois-ci.

Ponctué de descriptions de la cité, présentée comme « une ville ordinaire», le récit traite plusieurs thèmes :

- La maladie et la souffrance : la maladie qui apparaît brutalement et se répand avec rapidité. Elle est décrite avec subtilité. On apprend que la ville est touchée par la peste. La ville est fermée pour éviter l'épidémie.
- La mort entant que résultat de la maladie : la maladie est généralement suivie de mort. Celle-ci est décrite en tableaux poignants. À l'épisode révoltant de la mort d'un enfant succède celle d'un prêtre puis celle de Jean Tarrou, l'un des principaux personnages.
- La séparation, l'exil et la solitude : la ville pestiférée est coupée du monde. Nul ne peut y entrer, nul ne peut en sortir. Le courrier n'est plus acheminé. Seuls les télégrammes permettent d'avoir de loin en loin des nouvelles des absents. Chacun est donc comme exilé de sa famille ou de ses proches, faisant, d'une façon ou d'une autre, l'expérience de la séparation. Tout homme susceptible d'être contaminé devient une menace pour autrui.
- La mise à l'épreuve : l'épidémie constitue une épreuve collective. La menace quotidienne de la mort et l'enfermement modifient les comportements. Ils font naître des révoltes mais aussi des actions de dévouement et de solidarité.

Succinctement, *La peste* d'Albert Camus revêt une signification beaucoup plus générale. Il se veut également témoignage sur la souffrance et la maladie, sur l'engagement de certains hommes, qui savent pourtant que ce combat est sans fin. Elle est une œuvre captivante d'horreur soulagée humaine, de la survie, de la résilience et de la façon dont l'humanité est confrontée la mort. Il est à la fois un roman conçu, avec éloquence sobre et épique portée, et une parabole de résonance



morale sans âge. Son écriture est très évocatrice, profondément pertinente à notre époque.

### ***1.3.3. L'attentat***

#### **– Résumé de l'œuvre**

Amine, chirurgien israélien d'origine palestinienne, a toujours refusé de prendre parti et s'est entièrement consacré à son métier et à sa femme, Sihem, qu'il adore. Jusqu'au jour où, au cœur de Tel Aviv, une kamikaze se fait sauter dans un fast-food ; toute la journée, Amine opère les survivants de l'attentat dans la nuit qui suit le carnage, quand il rentre enfin chez lui ; on le rappelle d'urgence pour examiner le corps déchiqueté de la kamikaze. Arrivé sur place, la police l'informe de son identité du kamikaze: c'est Sihem, sa douce épouse. Pour le docteur Amine, c'est la brutale descente aux enfers. L'arabe israélien ne peut tout d'abord admettre que sa Sihem, qui n'a jamais manifestée un attachement particulier à la cause palestinienne, ait pu commettre un acte aussi barbare. Pourtant, il doit se résoudre à accepter la douloureuse évidence quand il reçoit le mot qu'elle lui a laissé.

Amine voit dans le sacrifice de sa femme une atteinte incompréhensible à un idéal pacifique qu'il imaginait partagé. Détruit, il décide de partir à la rencontre de ceux qui ont encouragé le geste insensé de son épouse. Considéré d'emblée comme un renégat, il reçoit des avertissements de plus en plus sévères de la part des groupes clandestins de résistance palestinienne. On le soupçonne d'être un espion à la solde du Shin Beth. Après avoir été séquestré et interrogé brutalement, il reçoit la visite d'un chef de guerre qui lui explique les raisons de leur combat et l'admiration qu'il porte à sa femme martyre de la Cause. Le commandeur lui accorde sa liberté en le confiant à Adel, membre de l'organisation, complice de Sihem et cousin de Amine.

Si les sentiments d'Amine envers les groupes extrémistes et leurs leaders demeurent négatifs, un séjour dans son village natal auprès des membres de sa tribu

lui fait prendre conscience de la misère palestinienne, une misère à laquelle il avait tourné le dos en s'établissant à Tel-Aviv. Il revoit ses tantes, ses cousins, le doyen Omr, un vieux sage nommé Zeev l'Ermitte : les attitudes face à la situation sont diverses, les uns cultivant la révolte, les autres une résignation teintée de nostalgie, certains l'espoir d'une reconstruction. Pendant le séjour d'Amine, son petit cousin Wissam est convoqué par l'Organisation : on apprend le lendemain qu'il s'est fait sauter devant un poste de l'armée. L'armée israélienne se riposte, en guise de représailles contre ce nouvel attentat, ordre est donné de détruire la maison ancestrale où loge la tribu.

Amine proteste en vain et assiste, horrifié, aux sursauts israéliens, à Bethléem et à Janin. Une de ses cousines, avait peur de la mort, s'enfuit et quitte le pays. Craignant le pire, Amine part à sa poursuite et pense la retrouver à la mosquée où le cheikh Marwan livre son message. Pendant le sermon, l'alerte est déclarée et on entraîne le cheikh à l'extérieur. Alors qu'il pénètre dans une voiture, escorté de ses gardes, un drone s'abat sur la place : la scène initiale du roman est reprise presque mot par mot et Amine ne connaîtra pourtant jamais la vérité puisqu'il sera agonisant. Avant de mourir, il se rappelle les paroles de son père : *On peut tout te prendre ; tes biens, tes plus belles années, l'ensemble de tes joies, et l'ensemble de tes mérites, jusqu'à ta dernière chemise — il te restera toujours tes rêves pour réinventer le monde que l'on t'a confisqué.* (p. 245)

### – **Survol et contenu de l'œuvre**

En retraçant le cheminement cauchemardesque d'un homme confronté à l'intolérable qui le frappe au plus intime de son être. Yasmina Khadra réussit la gageure de mettre en scène, à travers le destin singulier d'un seul personnage, le déchirement tragique de deux peuples condamnés à vivre ensemble. Il fait passer, sérieusement, le message de plusieurs générations de palestiniens. Expliquant et explicitant, avec simplicité déconcertante, le réalisme dur et cruel, de tout un peuple qui ne trouve plus qu'à répondre par les bombes.

## CHAPITRE I : BIOGRAPHIES CROISÉES

---

*L'attentat*, deuxième roman d'une trilogie, porte prioritairement sur des questions sociales relatives aux rapports de classe, aux injustices et aux inégalités, mais aussi à l'humanité et au courage : *L'attentat est sans doute l'un des tout premiers romans à aborder, dans sa complexité tragique, la réalité du conflit israélo-palestinien, et à tenter d'explorer la folie kamikaze*<sup>1</sup>. Il s'agit de dénoncer des pouvoirs économiques ou politiques. Alors que ces problèmes étaient le plus souvent circonscrits dans un espace ou temps spécifiques. Le terrorisme s'impose aujourd'hui comme une question qui touche l'ensemble de l'humanité. L'œuvre de l'écrivain algérien Yasmina Khadra porte précisément sur ce grave problème et tente d'en comprendre les raisons.

Yasmina Khadra écrit une œuvre manifestement traversée par des préoccupations morales, sociales et idéologiques mais qui est aussi un témoignage : *C'est un tableau saisissant du conflit israélo-palestinien que dresse Yasmina Khadra. Sans jamais excuser, il tente d'expliquer cette spirale de violence sans fin*<sup>2</sup>. Entre l'illusoire clarté de ce roman, à thèse, et la faiblesse d'une position de, Khadra opte pour une perspective qui met au premier plan le sujet humain, ses contradictions, son impuissance devant des forces qui lui échappent. Là où un politologue aborderait le problème en confrontant les discours officiels et en analysant les intérêts en jeu, le romancier dirige sa lunette vers le sujet, qui avant d'être protagoniste, ou sujet de l'action, est d'abord sujet sur un dilemme tragique et sans fin, par lequel Yasmina Khadra cherche à montrer les voies et les voix qui le nourrissent, mais aussi, il vise à résonner une voix humaine et moralisatrice. Ainsi, le roman en arrive à montrer comment le discours politique se nourrit des passions individuelles :

---

<sup>1</sup> REGNIER, Thomas. Algérie des ténèbres. Entretien avec les auteurs Yasmina Khadra et Boualem Sansal, Le Nouvel Observateur. [en ligne]. Publié le 8.09. 2005. (Consulté le 09/06/2014). Disponible via l'URL < [tempsreel.nouvelobs.com/tag/boualem-sansal](http://tempsreel.nouvelobs.com/tag/boualem-sansal)

<sup>2</sup> LEMASSON, Alexandra. Yasmina Khadra, l'attentat : Thème époustoufflant et incompréhensible. [en ligne] (Consulté le 09.06.2014) Disponible via l'URL : <[http://www.guidelecture.com/critiquet.asp?titre=attentat%20\(L\)≥](http://www.guidelecture.com/critiquet.asp?titre=attentat%20(L)≥)

## CHAPITRE I : BIOGRAPHIES CROISÉES

---

*Le roman permet de penser la dimension tragique sous-jacente à politique et religieuse de manière à éviter que son personnage principal soit le représentant des valeurs d'un clan, Khadra le scinde en deux, expose sa faille mais voyons de plus près<sup>1</sup>.*

En outre, le roman maintient l'écriture *sous contrôle*, attachée à exposer des idées à travers des personnifications exemplaires. Sans remettre en question l'indéniable effort éthique fourni par Khadra, nous devons tout de même émettre un doute quant à la capacité qu'aurait *L'attentat* de fonder une écriture de la réconciliation. Entre drame intime et effroi politique sur la réalité du conflit israélo-palestinien et l'intégrisme islamiste, Khadra signe un roman puissant comme une bombe. Mené tambour battant, dans un suspens de dynamite, l'auteur embarque le lecteur dans une mystérieuse quête initiatique. C'est un récit hallucinant de vérité où se mêlent l'émotion et le tragique dans une langue sobre et belle.

Émouvant et terriblement douloureux, le destin d'Amine bascule tout à coup dans le chaos du pays. La frontière devient alors poreuse entre l'individu et la nation, entre les morts-vivants et les vivants prêts à mourir pour une Cause alimentée par la haine et l'humiliation. Avec perspicacité, Khadra pousse le lecteur au cœur du drame. Le livre construit sur une intrigue palpitante où la violence prend des allures inattendues, semble nous projeter dans les coulisses du terrorisme qui guettent des êtres fragiles et qui conditionnent les consciences de ceux qui les subissent.

Khadra devant ce gâchis ignoble. Il pose les bonnes questions et il n'y répond pas, laissant le lecteur en dialogue avec sa conscience, avec la barbarie ambiante et tous les sentiments de révolte, de colère et de désespoir qui l'habitent. Il ne cherche pas à inculquer une vérité, mais à amorcer, en bon artificier, une réflexion, une prise de conscience.

---

<sup>1</sup>GARAND, Dominique. « Que peut la fiction ? Yasmina Khadra, le terrorisme et le conflit israélo-palestinien ». *Études Françaises*. 44, 1, 2008, p. 37-56. [en ligne] :<<http://id.erudit.org/iderudit/01862ar> (Consulté le 09/06/2014)

## CHAPITRE I : BIOGRAPHIES CROISÉES

---

Écrire devient dans ces conditions synonyme du franchissement de la barrière de l'interdit. Le texte essaye de nous faire voir le terroriste, cet être diabolisé, sous un regard humain. Il n'est pas vraiment responsable de ses actes puisqu'il est la proie d'un destin implacable. C'est dans cette même perspective d'explication et de compréhension que l'auteur expose les discours extrémistes dans ses œuvres. Il est question bien évidemment d'un effet de contraste sonore : une parole est tuée pour mettre en valeur une autre.

Dans ce sens, la fiction joue un rôle capital. La situation enviable que décroche le couple amoureux, Amine et Sihem, dans le roman est tout simplement chimérique dans la réalité. L'auteur semble nous faire entendre l'impossibilité d'une résolution du dilemme du Proche-Orient, à cause de l'immensité, de l'atrocité des univers idéologiques, faux et fallacieux, et de l'absence franche d'une atmosphère où le dialogue serait possible.

L'écrivain transgresse donc les limites de l'expression et de l'écrit monotone, en abordant des thèmes condamnés et mystérieux, qui font un sujet du tapage médiatique noyé sous une quantité titanesque d'analyses superficielles et stéréotypées de la vérité des faits. Il participe à l'effort de mettre la lumière sur un cas-limite de l'humain, à savoir le terroriste. Il le montre sous un jour nouveau, au sein de l'absurdité, de la fatalité et de la cruauté de la réalité. Selon Georges Steiner : *Le roman est le digne héritier de la tragédie. Il exprime le tragique moderne mieux que toute autre forme*<sup>1</sup>. Pourtant, Yasmina Khadra ne limite pas ses emprunts au genre tragique, mais le dépasse pour émettre bien d'autres genres tel : le polar.

Le personnage principal s'improvise détective après l'acte de son épouse. Il cherche une explication à ce qu'il considère comme une grossière erreur au début, et une énigme à élucider par la suite. Tous les ingrédients du polar sont utilisés depuis

---

<sup>1</sup>ABOUALI, Youssef. « La trilogie de Yasmina Khadra : une œuvre-limite ». *Sciences Humaines Combinées*, 5, 2010, [en ligne] <http://revuesshs.u-bourgogne.fr/lisit491/document.php?id=586> ISSN 1961-9936 (Consulté le 18. 05. 2014)

## CHAPITRE I : BIOGRAPHIES CROISÉES

---

le suspens qui coupe le souffle jusqu'à la déception de la chute. On doit mentionner à ce propos que l'auteur a déjà pratiqué, et avec succès, ce genre considéré à tort comme mineur. Aussi, faut-il souligner le caractère avant-gardiste de ce genre d'écriture. Dans ce roman, on assiste à un véritable ennoblissement de l'intrigue à travers sa littérisation et sa mixtion avec la tragédie. Du point de vue de la réception, c'est le lecteur qui est appelé à mener l'enquête et à la résoudre.

Yasmina Khadra propose dans *L'attentat*, en abordant un dilemme honteux, dans la région du Proche Orient, un regard nouveau, plus posé, plus profond et plus humaniste. Dans cette perspective, Sartre a donné au sujet de la honte dans *l'être et le néant*<sup>1</sup> une certaine importance : la honte étant pour l'écrivain existentialiste une affaire de regards indirects où la victime de la honte se découvre vue quand elle croyait voir<sup>2</sup>.

L'écriture de l'urgence pratiquée par l'auteur ne veut aucunement dire qu'il entre dans une concurrence aveugle avec la pratique journalistique. Les destins des personnages et des nations dont ils font partie ne sont pas envisagés sous le signe de la superficialité, de la quête acharnée, de la systématisation ou, pis encore, de la consommation rapide. Au contraire, ils sont montrés comme éminemment singuliers et foncièrement humains. Ce qui justifie un autre choix esthétique, à savoir la surprise. L'auteur se plaît à déjouer les cartes ; et s'il sollicite la participation du lecteur, s'il suscite sa curiosité et le pousse à formuler en permanence des hypothèses de lecture, c'est pour le surprendre par la tournure des choses. Il lui lance un défi depuis le seuil du roman en lui annonçant, ou presque, la fin de l'histoire. Cette même fin est élaborée de telle sorte à l'étonner, en lui donnant une impression du

---

<sup>1</sup> SARTRE, Jean-Paul. *L'être et le néant*. Paris : Gallimard, 1976. 675 p. (Folio). ISBN : 2070293882

<sup>2</sup> BOISSERON, Bénédicte. Regard public, regard pudique : le (dé)voilement chez Yasmina Khadra, Conseil International d'Études Francophones, 2007. 21<sup>e</sup> Congrès mondial du Conseil International d'Études Francophones(CIEF), Cayenne, Guyane, 1-8 juillet 2007. Disponible via l'URL <<http://cief.org/congres/2007/resumes.html> (Consulté le 09/05/2014)

déjà vu ou lu comme dans *l'attentat*. On s'attend bien à une fin tragique depuis le commencement de l'histoire.

Le lecteur de *L'attentat* se sent décontenancer dans cette vision nouvelle, à travers laquelle l'auteur, pour l'inviter à sentir la dureté du réalisme, d'un peuple victime des idéologies méchantes et laides, et d'une terre si connue et si étrange, pose une empreinte très particulière. Yasmina Khadra insiste, à travers ce récit fictif, sur le fait que les réflexes d'antan sont mis à mal, et il était nécessaire à revoir sa vision des choses, du monde, de la vie et de la mort.

### ***1.3.4. Les hirondelles de Kaboul***

#### **– Résumé de l'œuvre**

Une ville doublement détruite, par la guerre avec la Russie, puis par la prise de pouvoir des Taliban qui font régner la terreur et la désolation ; parmi les ruines de l'après-guerre et l'abattement des esprits dominant, Kaboul. À cette ville, deux hommes et deux femmes cherchent comment retrouver goût et sens à la vie : Mohsen Ramat, issu d'une famille aisée, et ancien bourgeois ruiné par l'arrivée des talibans, vit dans des conditions humainement impossibles avec Zunaira, une avocate enlevée le droit de sortir de chez elle seule et de circuler librement dans les rues, et interdite d'exercer son métier, ainsi, le droit de joie, d'amour, de rire, de raison, de rêves et de vie. Tous ses droits disparaissent des yeux dans les tourments d'une nation livrée aux fous de Dieu.

Désormais, Zunaira se trouve incapable d'accéder à n'importe quelle reconnaissance sociale. Un geôlier, Atiq Shaukat, s'amenuisant à l'ombre des exécutions publiques et une épouse mourante. Cet homme a un ami d'enfance nommé Mirza Shah qui s'est engagé dans l'armée à dix-huit ans. Il est aussi marié à une femme, Mussarat. Il en souffre mais ne se résout pas à la répudier. Mussarat est aux prises avec un désespoir et une maladie incurable. Cette dernière sacrifiera sa vie

## CHAPITRE I : BIOGRAPHIES CROISÉES

---

pour en racheter une autre, signe indélébile d'un amour sans condition pour un mari dévoré par la passion.

Le destin de deux couples se croise dans les sévères circonstances du quotidien sous l'emprise et l'enfer des Taliban en Afghanistan. L'épisode de la lapidation leur rappelle que si le danger menace dehors, à l'intérieur la folie guette. Et pourtant, là où la raison semble perdue, l'amour refuse de céder et se réclame du miracle. Ils avaient réussi à survivre dans un pays où selon la loi des mollahs, des femmes-hirondelles sont chosifiées, et utilisées avec mépris pour servir les hommes ; où tout bonheur est proscrit et les seules attractions autorisées sont les exécutions publiques.

À travers leur quête de la dignité humaine, le martyr d'une nation brûlée par le soleil et traumatisée par les guerres et la folie, est livré aux sortilèges des gourous et à la tyrannie des Taliban. La population afghane vie terroriser et enfermer comme dans une cage et rêvent en silence de voir leur ville renaître et de s'envoler vers de beau jour où le malheur, la violence et la peur laisserons place au bonheur et a la joie. Or, Kaboul n'a plus d'autres histoires à offrir que des tragédies. Le printemps des hirondelles semble bien loin encore.

### – **Survol et contenu de l'œuvre**

Dans ce roman magnifique qui est aussi un hymne à la femme, et autour des mêmes thématiques, Yasmina Khadra met à jour avec lucidité la complexité des comportements dans les sociétés musulmanes déchirées entre l'intégrisme et la modernité. À travers ce récit, il explore l'histoire contemporaine et l'affrontement meurtrier et incompréhensible dans la société afghane. C'est à cette ville-fantôme de Kaboul que Khadra a choisi de relater une double histoire d'amour. Un amour qui s'est disloqué, broyé par les frustrations du règne des taliban, et un autre qui naît dans un dénouement merveilleusement inattendu. Pas question de se montrer au grand jour, l'amour est ici confiné à l'intérieur de quatre murs, que ce soit ceux de la



## CHAPITRE I : BIOGRAPHIES CROISÉES

---

maison familiale en ruines de Mohsen et Zunaira, ou ceux de la prison où veille Atiq, gardien des condamnés à mort. Ce qui revient au même : la liberté trouve un meilleur refuge dans la prison que hors de ses murs.

Les personnages de l'histoire sont Atiq Shaukat, un homme qui travaille dans une prison dans laquelle il doit surveiller et emmener au bourreau les condamnés à mort. Cet homme a un ami d'enfance nommé Mirza Shah qui s'est engagé dans l'armée à dix-huit ans. Il est aussi marié à Mussarat depuis vingt ans. Dans la capitale détruite par la guerre et où les taliban font régner la terreur et la désolation, les personnages sont désespérés, et la population afghane vit terroriser enfermer chez eux comme dans une cage et rêvent en silence de voir leur ville renaître et de s'envoler vers de beau jour où le malheur, la violence et la peur laisseront place au bonheur et à la joie. Cela fait le rapprochement avec les hirondelles qui représentent l'arrivée du printemps et donc de l'espoir et de la joie.

L'auteur, en abordant un thème sensible, montre et confronte les points de vue de chacun d'eux en les rendant compréhensibles. Il s'attache à l'humain en tant qu'être en devenir constant. Ils ont une véritable existence propre, ils ont de l'épaisseur : aucun des personnages n'est figé dans une image. La vie et ses péripéties fait évoluer chacun vers des destins inattendus, parfois aux limites de l'humanité.

Ce roman s'attache notamment à démontrer comment des individus peuvent être ainsi ballottés au bout de la violence, et explique le mécanisme qui les transforme en machine à tuer, en terroriste, en kamikaze. Il s'agit d'une réflexion sur la fragilité de notre humanité et un roman d'actualité brûlante. En décryptant la descente aux enfers de ses personnages, Yasmina Khadra décrit la chute vers le désespoir, la fragilisation de l'être privé de sa fierté, la tentation terroriste, son univers, ses pièges et ses attraits. Profondément humaniste, il montre, de façon particulièrement poignante, en des termes simples, aux accents authentiques, le sursaut vital de l'homme, qui au plus profond de la noirceur, trouve quand même la force de se propulser vers la lumière. Sans répit, l'auteur milite alors pour

## CHAPITRE I : BIOGRAPHIES CROISÉES

---

l'intelligence et le triomphe de l'humanisme. Ainsi, il rappelle que l'humanité ne peut surmonter l'horreur de sa misérable condition qu'à travers l'observation objective et lucide de la réalité.

Contrairement aux autres romans de Khadra, on a tendance à lire *Les hirondelles de Kaboul* comme un conte, de par sa structure en boucle, ses personnages semblent servir le message et son dénouement presque fantastique. Un conte sur la solitude profonde de l'être humain que seul l'amour saurait, peut-être, consoler. Par sa plume profonde, Khadra tisse cette œuvre qui nous fait passer du bonheur à l'incompréhension, de la reconstruction à la souffrance, de l'injustice à la mort, de l'amour à la haine. Il s'attarde sur ce naufrage humain, convoque des problèmes afin de les vulgariser, leur donne une visibilité plus large et plus instructive : nous découvrons clairement l'Afghanistan et ses habitants souvent confrontés à des situations dramatiques.

C'est un livre dur réaliste et reflétant au plus juste les paradoxes de l'Afghanistan et des méandres de sa société. Tout bascule dans l'indicible, dans l'insupportable et l'incompréhension. Ce roman s'inscrit, alors, dans le prolongement de la trilogie consacrée à notre époque défigurée par le choc des cultures et des mentalités : la trilogie du Grand Malentendu.

Au final, encore une fois un chef d'œuvre d'actualité mais aussi de littérature et le tout avec un style enlevé. C'est à la fois un tableau de maître, un roman et une œuvre de réflexion ; dont l'art est de montrer qu'au-delà du rejet qu'inspirent violences, précarité, misère et maladie, l'Afghanistan est riche d'un envoûtement et de valeurs qui peuvent fasciner.

**CHAPITRE II**

**RÉFLEXION THÉORIQUE**

**AUTOUR DE LA NOTION**

**ET DES ASPECTS**

**POLYPHONIQUES**

### II. Réflexion théorique autour de la notion et des aspects polyphoniques

*Indispensable de ne jamais perdre de vue le caractère polyphonique de beaucoup d'œuvres littéraires.<sup>1</sup>*

#### II.1. Dialogisme et essor de la polyphonie

Les notions de polyphonie et de dialogisme sont deux termes qui restent intimement liés aux essais du théoricien russe Mikhaïl Bakhtine sur le genre romanesque. Il est hors de doute que ce dernier a exercé une influence remarquable sur l'orientation de la critique textuelle contemporaine. Depuis la traduction française de ses ouvrages théoriques dans les années 1960, les deux notions ont été abondamment consommées par les critiques littéraires. Ainsi, T. Todorov intitule son livre de présentation du penseur russe Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique.

Le dialogisme désigne le fait, fondamental pour Bakhtine, que l'être ne peut s'appréhender de manière juste qu'en tant que sujet, c'est-à-dire résultant d'interrelations humaines. Contrairement aux choses, l'être humain ne peut donc être objectif, il ne peut être abordé que de manière dialogique<sup>2</sup>. Il n'y a donc pas d'énoncé possible sans relation aux autres énoncés. Les textes étant dans un engendrement perpétuel, doivent être reliés à leur contexte, à leur auteur et aux auteurs qui l'ont précédé. L'auteur comme sujet individuel, n'a plus de crédibilité : à travers sa voix ce sont des dizaines, des centaines d'autres voix qui s'expriment, surtout dans le roman, genre polyphonique par excellence. Le mot est toujours mot d'autrui, mot déjà utilisé ; il traduit un sujet divisé, multiple et interrelationnel. Cela étant, selon Bakhtine, le roman comme par excellence le genre dialogique : *le style*

---

<sup>1</sup>KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*. In : JOUVE, Vincent. *Poétique du roman*. 2<sup>ème</sup>. Paris : Armand Colin, 2007. p. 116. (Campus lettres). ISBN : 978-2200252540

<sup>2</sup> STOLZ, Claire. La notion de polyphonie[en ligne]. Paris : Fabula, 2007. (Consulté le 02. 11. 2015). Disponible via l'URL<[www.fabula.org/atelier.php?La\\_notion\\_de\\_polyphonie](http://www.fabula.org/atelier.php?La_notion_de_polyphonie)> - <http://www.fabula.org/atelier.php?Dialogisme>

## CHAPITRE II : REFLEXION THEORIQUE

---

*du roman, c'est un assemblage de styles ; le langage du roman, c'est un système de « langues »<sup>2</sup>.*

Sous une autre appellation, due à l'origine de la transformation de la dialogicité bakhtinienne, J. Kristeva fait forger ce terme d'intertextualité\*. *À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité*, affirme Kristeva<sup>1</sup>. Ce sont les textes qui dialoguent, non les sujets, lesquels sont totalement expulsés des œuvres. Elle met ainsi l'emphase sur la nécessité de voir le texte comme un lieu de dialogisme, avec le mot d'autrui, du fait qu'il se construit explicitement ou non, à travers les influences voire la reprise d'autres textes, d'autres discours ou types de discours. Le dialogisme exprime le fait que toute parole est habitée de voix et d'opinions au point qu'elle peut être appréhendée comme des reformulations de paroles antérieures. Cette conception du langage postule que toute énonciation ne constitue qu'un épisode au sein d'un courant de communication ininterrompu : *Tout le roman est entièrement dialogique*<sup>2</sup>.

Le terme de dialogisme est développé et réinterprété, dans la foulée, par toute une cohorte de théoriciens tels : M. Riffaterre, G. Genette, L. Jenny, M. Angenot, H.-G. Ruprecht, pour ne citer qu'eux, les sujets des énoncés dialogiques se sont transformés en relations pures et abstraites entre des textes. Gérard Genette a son tour redéfinie cette notion d'intertextualité comme une relation de coprésence effective entre deux ou plusieurs textes, c'est la présence d'un texte plus ou moins explicite : les pratiques de la citation, du plagiat et de l'allusion, dans un autre texte. De là, le lecteur est invité à un jeu de décodage qui nécessite une compétence culturelle pour identifier les éléments du texte pouvant donner lieu à une lecture

---

\* On date l'apparition du terme « intertextualité » de 1967. Julia Kristeva a, la première, fait connaître ses thèses personnelles inspirées des idées du penseur russe, et développé par des pionniers : Laurent Jenny, Michael Riffaterre et Gérard Genette, sont des théoriciens venus d'horizons très divers.

<sup>1</sup> KRISTEVA, Julia. *Semeiotikè, recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, 1969. p. 146. (Tel Quel). ISBN: 978202123241-7

<sup>2</sup> BAKHTINE, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*. Paris : Seuil, 1970. p. 77. (Points). ISBN : 978-2020353373

intertextuelle. Ce rapport entre les textes inspira aussi Roland Barthes quand il écrivit *S / Z*, même si on ne reconnaît pas nécessairement si facilement les traces de la pensée de Bakhtine dans ce livre. Il s'agit d'une espèce de réponse de Barthes à Bakhtine : par delà le chaînon intermédiaire de l'intertextualité, il fait un clin d'œil au dialogisme bakhtinien.

Le dialogisme proprement dit a été mis en évidence par F. Jacques. Il appelle dialogisme : *La distribution effective de l'énonciation sur deux instances énonciatives, lesquelles sont en relation communicative actuelle*<sup>1</sup>. C'est la forme de discours transphrastique dont chaque énoncé est effectivement déterminé dans sa structure sémantique. Dans son enchaînement par des règles pragmatiques qui assurent la propriété de convergence. Tout discours s'inscrit dans une interaction avec d'autres discours ; il est un discours dialogique, orienté vers celui qui est capable de le comprendre et d'y donner une réponse, réelle ou virtuelle, *tout énoncé est foncièrement dialogique*<sup>2</sup>. Le dialogisme constitue un facteur dynamique, accentuant la tension dramatique entre partenaire, il ne se limite pas au seul cadre du dialogue non plus une simple dualité mais il peut être multiple et parfaitement harmonieux.

### II.2. La polyphonie comme principe littéraire

Tout discours s'inscrit dans une interaction plus ou moins explicite avec d'autre discours, parmi lesquels la réponse prêtée par anticipation au destinataire. Il naît d'eux, il leur répond, les évoque ou les rapporte pour les confirmer, les retravailler ou les rendre énonciativement hétérogène. En ce sens, le terme de polyphonie focalise le regard sur une pluralité de voix appartenant à un ou plusieurs

---

<sup>1</sup>ANDRÉ, Reix. « Francis Jacques, dialogiques. Recherches logiques sur le dialogue ». *Revue Philosophique de Louvain*, 79, 43, 1981, p. 415-416. [en ligne] [www.persee.fr/doc/phlou\\_00353841\\_1981\\_num\\_79\\_43\\_6152\\_t1\\_0415\\_0000\\_3](http://www.persee.fr/doc/phlou_00353841_1981_num_79_43_6152_t1_0415_0000_3) (Consulté le 11.05.2016)

<sup>2</sup> MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris : Armand Colin, 2005. p.18. (Coll. DD.LP.EGL1L2). ISBN : 2200343221

## CHAPITRE II : REFLEXION THEORIQUE

---

personnages aux côtés de la voix du narrateur, *Avec laquelle elle s'entremêle d'une manière particulière, mais sans phénomène de hiérarchisation*<sup>1</sup>. Cet orchestre qui mêle plusieurs voix, s'est développé dans un concept central en recherche littéraire comme en recherche linguistique.

Or, tandis que l'approche littéraire s'inspire des travaux de Mikhaïl Bakhtine dans les années 1920, plus particulièrement, l'analyse des œuvres de Dostoïevski dans lesquelles les personnages s'expriment chacun dans un langage qui lui est propre et de façon autonome : *Nous affirmons la liberté du héros dans les limites de la conception créatrice*<sup>2</sup>, et le personnage n'est plus la pure projection de la conscience de l'auteur-narrateur. Il acquiert autant d'autorité que celui-ci.

Le roman ainsi conçu met en scène une multiplicité de consciences indépendantes, d'idéologies diverses et de langages différents. Selon Bakhtine, la polyphonie est une notion aux contours variables, correspondant tantôt à la caractéristique des romans dostoïevskiens, tantôt à la caractéristique du roman en général par opposition à la poésie, tantôt à la caractéristique du langage à un certain stade de son développement *stade du plurilinguisme*<sup>3</sup>. Ainsi, Bakhtine précise qu'il n'y a pas seulement une pluralité de voix mais aussi une pluralité de consciences. Bakhtine met en lumière une tendance particulière du roman moderne de faire exister des univers pluriels dans lesquels existent des conflits entre les points de vue des personnages, situation d'oppositions qui crient l'intrigue et sa structure :

*Bakhtine s'intéresse à la polyphonie comme circulation des discours, d'un point de vue qui relie l'observation sociolinguistique à l'étude*

---

<sup>1</sup>BRES, Jaques. *et al. Dialogisme et polyphonie : approches linguistique*. Bruxelles : De Boeck Supérieur, 2005.p. 23. (Champs Linguistiques). ISBN : 9782801113646

<sup>2</sup>BAKHTINE, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski. Op. cit.*, p. 104

<sup>3</sup>BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978. p. 182. (Tel Quel ; n° 120)Trad. du russe par Daria Olivier. ISBN : 9782070711048

## CHAPITRE II : REFLEXION THEORIQUE

---

*des différentes formes linguistiques (genre, style, constructions linguistiques particulières qu'emprunte cette polyphonie « orchestrale »*<sup>1</sup>.

A la suite de M. Bakhtine, O. Ducrot s'est intéressé à l'hétérogénéité du langage dans le cadre restreint de l'énoncé. A l'en croire, l'énoncé n'a pas une source unique indifféremment appelée *sujet parlant l'unicité du sujet parlant au niveau de l'énoncé linguistique*<sup>2</sup>. Ducrot réussit à établir la présence d'une pluralité de voix d'une polyphonie, au sein d'un même énoncé : *Le rôle de la polyphonie, chez Ducrot, relève d'avantage du dispositif théorique : la polyphonie est constitutive de l'énonciation en tant que celle-ci est inscrite dans la langue*<sup>3</sup>.

Bakhtine a été donc le premier à décrire cette *confrontation des langues*<sup>4</sup>. Il a ouvert la voie aux nombreux critiques qui se sont intéressés à la recherche de la polyphonie et qui ont réussi à la trouver un peu partout. Au point où on peut parfois se demander ce que le terme veut dire. En effet, le champ sémantique de la polyphonie est assez vaste grâce au développement éclatant qu'elle a connu ces dernières années, Bakhtine considère la polyphonie comme un phénomène nouveau qui caractérise le roman de Dostoïevski. Elle s'oppose au monologue qui caractériserait le roman traditionnel. Cette notion est définie aussi comme une: *Diversité d'êtres discursifs et de points de vue exprimés, ainsi que de nombreux types de relations entre les uns et les autres*<sup>5</sup>. En plus, elle peut signaler : *Un modèle figuratif de tout le courant littéraire actuel, caractérisé par la multiplicité, le*

---

<sup>1</sup>MOESCHLER, Jacques et Auchlin ANTOINE. *Introduction à la linguistique contemporaine*. 2<sup>ème</sup>. Paris : Armand Colin, 1997. p.144-145 (Cursus). ISBN : 2200017049

<sup>2</sup> DUCROT, Oswald. *Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation*. In *Le Dire et le Dit*. Paris : Minuit, 1985, p.171. (Propositions). ISBN : 9782707310033

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 145

<sup>4</sup> BELLEAU, André. *Notre Rabelais*. Montréal : Boréal, 1990.p. 93 (Papiers collés ; n° 0). ISBN-13 : 9782890523180

<sup>5</sup> SKINDER, Przemysl. « Le Je(u) des voix dans le discours d'après la Théorie Polyphonique ». *Synergies Espagne*. 1, 2008, Pologne, p. 59-68, [en ligne] <<http://www.hum.au.dk/romansk/polyfoni>> (Consulté le 16.10.2014)



*mélange des contraires, les ruptures de toutes sortes.*<sup>1</sup>En linguistique de l'énonciation, J. MOESCHLER et A. REBOULLA définissent comme : *Un discours où s'exprime une pluralité de voix*<sup>2</sup>. Par ailleurs, chez Bakhtine même, il y a une grande fluctuance de la notion de la polyphonie :

*La polyphonie, d'abord marque distinctive du roman dostoïevskien, par opposition au monologue du roman traditionnel, devient bientôt une caractéristique du roman en général, puis du langage à un certain stade de son développement (...) et enfin de tout langage*<sup>3</sup>.

Le roman a donc une forme protéiforme, il est structuré de façon complexe par des tensions entre son organisation spécifique, ses visées et diverses séquences qu'il intègre.

### **II.3. Aspects et modes de résonances de la polyphonie bakhtinienne**

Dans la productivité littéraire, la polyphonie bakhtinienne apparaît sous plusieurs modes, on distingue :

#### **II.3.1. Pluralité des voix (le plurivocalisme)**

Bakhtine (1978) reconnaît à la base de l'observation de l'œuvre romanesque de Dostoïevski, toute une gamme de voix coexistant simultanément sans que l'une soit supérieure aux autres. Toutes les voix ont leur importance dans le texte, elles sont toutes d'un statut égal et non hiérarchisé, attribués, chacune à son tour, à un autre personnage, un sujet parlant différent chaque fois et dont l'indépendance et l'autonomie semblent évidentes. C. Kerbrat-Orecchioni écrit :

---

<sup>1</sup>STOLZ, Claire. *Op. cit.*

<sup>2</sup>MOESCHLER, Jacques et Anne REBOULLA. *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*. Paris : Seuil, 1994.p. 326. ISBN : 2-02-013042-4

<sup>3</sup>BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. *Op. cit.*, p. 18

## CHAPITRE II : REFLEXION THEORIQUE

---

*Dans le roman doivent être représentées toutes les voix socio-idéologiques de l'époque, autrement dit, tous les langages tant soit peu importants de leur temps : le roman doit être le microcosme de l'hémérologie.*<sup>1</sup>

La polyphonie, selon Bakhtine, commence dès la coexistence de deux voix, même lorsque ces deux voix correspondent au même locuteur : *Une voix seule ne finit rien, ne résout rien. Deux voix sont un minimum de vie, d'existence*<sup>2</sup>. Ces voix ne sont ni fermées, ni sourdes les unes aux autres. Elles s'entendent et se répondent. Aucune action ni pensée essentielle ne se réalise en dehors de ce dialogue, où s'affrontent les vérités. Les voix, dans tout roman à vocation polyphonique, se répondent et se reflètent et aucune action, ni pensée, ni conscience essentielle des personnages principaux ne se réalise en dehors de ce dialogue vocal. Ainsi en est-il de la notion de dédoublement énonciatif permettant au même locuteur de se construire deux positions énonciatives distinctes.

Dans la polyphonie, les points de vue s'entrecroisent et s'entremêlent de sorte qu'il est difficile sinon impossible de les séparer ou de les identifier. La question de l'indépendance ou de la hiérarchisation entre les voix, et plus particulièrement entre l'opposition dialogique que créent les voix, se résout difficilement. Tandis que le roman dostoïevskien est structuré de façon à laisser l'opposition dialogique qui est plutôt une opposition entre plusieurs langages ou modes d'expression. Et *une telle opposition crée aussi un conflit à l'intérieur des répliques et des monologues intérieurs d'un même personnage*<sup>3</sup>.

Bakhtine signale la pluralité des voix incluses dans un même énoncé, la situation normale est que plusieurs voix se font entendre dans le même texte : les textes

---

<sup>1</sup>BAKHTINE, Mikhaïl. *Du discours romanesque*. In *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978. p. 223. (Tel ; n° 120) Traduit du russe par Daria Olivier. ISBN : 9782070711048

<sup>2</sup>BAKHTINE, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*. *Op. cit.*, p. 325.

<sup>3</sup>NØLKE, Henning et Kjersti FLØTTUM. La polyphonie : analyses littéraire et linguistique[en ligne]. (Consulté le 05.09.2016) Disponible via l'URL : <<http://www.hum.au.dk/romansk/polyfoni/.../NolkeTRIB.html>

## CHAPITRE II : REFLEXION THEORIQUE

---

sont polyphoniques<sup>1</sup>, sans même jamais employer le terme de polyphonie pour nommer les relations discursives. C'est surtout le concept de dialogisme accentuant des interactions communicationnelles parmi des voix exprimées, des locuteurs indépendants qui règne dans la réflexion sur la langue élaborée par Bakhtine.

Une véritable multiplication de différents sujets parlants se manifeste dans le domaine de l'analyse polyphonique, qui, consécutivement au rejet de l'unicité du sujet parlant, le Je(u) des voix dans le discours, d'après la théorie polyphonique encouragée par Ducrot, tend à en tirer et classifier toutes les nuances désignant des *êtres discursifs* comme responsables des points de vue séparés.

*Nous ne pouvons pas ignorer le fait que chaque voix, chaque être discursif repérable au niveau de l'analyse polyphonique de l'énoncé, est profondément déterminé par le prisme de son entourage, soit verbal (cotexte), soit extralinguistique (contexte)<sup>2</sup>.*

Tout individu trouve non pas des voix neutres, libres, des appréciations et des orientations d'autrui, mais des voix toujours accompagnées par des voix autres, ils sont emplies des voix d'autrui : *Tout mot de son propre contexte provient d'un autre contexte, déjà marqué par l'interprétation d'autrui<sup>3</sup>*. Sa pensée ne rencontre que des mots déjà occupés. Tout discours contient plusieurs voix, plusieurs personnages, plusieurs énoncés, qui lui donnent une dimension polyphonique. Cette plurivocalité peut se réaliser sous différentes formes dans le roman. L'auteur se réfère toujours au « dire » d'autrui ou comme le dit Bakhtine : *Dans la vie courante on se réfère surtout à ce que disent les autres<sup>4</sup>*. Ce mélange de discours crée une œuvre aux multiples voix, solidement architecturées.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Op. cit., p.263

<sup>4</sup> TODOROV, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique*. Suivi de : *Écrits du Cercle de Bakhtine*. Paris : Seuil, 1981. p.71. (Poétique). ISBN : 2020058308

## CHAPITRE II : REFLEXION THEORIQUE

---

Pour Bakhtine, toutes les voix ont leur importance dans le texte. Toutefois, il insiste sur un fait qui lui semble fondamental pour déterminer les instances narratives dans le roman. Pour lui, en effet, dès qu'un personnage commence à dialoguer avec lui-même, quels que soient les registres ou les niveaux de langue, il y a polyphonie. *Cette multiplication de voix narrative rendrait impossible toute hiérarchisation entre ces dites voix puisqu'elles émanent d'une seule et même instance*<sup>1</sup>.

Les voix multiples et fluctuantes dans le texte se mettent à exercer une influence sur le mot de l'auteur mais aussi pressent son lecteur ; et reflètent leurs points de vue et leurs appréciations. Elles entrent dans le champ de conscience et fournit la matière d'un auto-jugement et d'une auto-opération. Donc leur participation au dialogue intérieur est directe et apparente. Ainsi, il n'ya pas, dans tout roman à vocation polyphonique, de mot ni de voix final, achevant, déterminant une fois pour toute. Les voix peuvent se fondre totalement, oubliant leur appartenance première ; par d'autres. On renforce sa propre voix, on introduit son orientation personnelle. Mais, si nous considérons cette remarque de Bakhtine selon qui : *Tout roman dans sa totalité, du point de vue du langage et de la conscience linguistiques investis en lui, est un hybride*<sup>2</sup>. Les voix, selon Bakhtine, seront ambivalentes.

Une voix peut à la fois renvoyer à une parole de locuteur, mais aussi à un point de vue. Or, ce point de vue d'une part, ne correspond pas nécessairement à un locuteur, il peut référer à des énonciateurs intra diégétiques distincts du locuteur (par exemple un personnage, ou une opinion), d'autre part, il ne s'exprime pas nécessairement dans des paroles, mais peut correspondre à des modes de donation des actions, des perceptions des personnages – c'est ce que nous avons tenté de distinguer avec les différentes modalités des points de vue représentés, racontés, assertés. En d'autres termes, la voix dont il est question ici n'a pas nécessairement à

---

<sup>1</sup>*Ibid.*, p.71

<sup>2</sup>*Ibid.*

## CHAPITRE II : REFLEXION THEORIQUE

---

voir avec le concept linguistique de « voix référée à un locuteur », mais correspond plutôt à des valeurs de : *La multiplicité de voix et de consciences indépendantes et non confondues*<sup>1</sup>. Ou à des manières d'être, d'agir et de sentir, évoquées à travers les expressions : la multiplicité des styles et la diversité des mondes, coexistence de : *plusieurs perceptions complètes et également valables*<sup>2</sup>. Elles traduisent des points de vue émanant du groupe social. Cette voix collective transpose aussi au niveau du discours écrit ce qui s'exprime dans la tradition orale comme les mythes, les légendes, les épopées, etc. En même temps, cette voix éclatée peut rendre compte d'une identité elle aussi éclatée.

La voix de l'autre est toujours étrange, souvent avec une intonation railleuse, exagérée, ironique... Les voix et les mots d'autrui, introduits dans notre discours, s'accompagnent inmanquablement de notre attitude et de notre jugement de valeur, ils deviennent bivocaux. Bakhtine a mieux affirmé le droit à la liberté de pensée, d'opinion, d'expression, et le droit à un jugement artistique hors de tout préjugé idéologique. Le simple fait de reproduire l'affirmation d'autrui sous forme de question, amène l'affrontement entre deux compréhensions du même mot. L'auteur, à son tour, se sert des paroles et des voix même d'autrui pour exprimer ses propres desseins, le mot d'autrui reste en dehors du discours de l'auteur mais ce discours est adressé à lui ; il agit, il influence et détermine d'une façon ou d'une autre le mot de l'auteur, tout en lui restant extérieur.

Le plurilinguisme dans le texte se manifeste à travers plusieurs éléments, à savoir la parole des personnages, l'hybridation des genres, l'association de niveaux de langue entre autres. L'introduction d'autres discours dans le langage d'autrui sert à réfracter l'expression des intentions de l'auteur. Cependant, la structure du discours serait toute différente en l'absence de cette réaction au mot d'autrui ; même si la relation entre les voix est un peu spéciale. Le mot ne se satisfait jamais d'une seul

---

<sup>1</sup>BAKHTINE, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski. Op. cit.*, p.10

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 22-31-44

## CHAPITRE II : REFLEXION THEORIQUE

---

voix, d'une seule conscience car sa vie c'est son passage d'une personne à une autre mais aussi son passage entre les contextes, les collectivités sociales, les générations et le mot ne peut jamais s'isoler entièrement, il ne peut jamais oublier son emprise sur le contexte concret dont il fait partie. Notons avec Bakhtine que :

*[L]'Auteur n'est ni dans le langage du narrateur, ni dans le langage littéraire 'normal' auquel est corrélat le récit (...), mais il recourt aux deux langages pour ne pas remettre entièrement ses intentions à chacun des deux.*<sup>1</sup>

Il existe cependant d'autres modalités par lesquelles le plurilinguisme se manifeste dans un texte littéraire, à savoir la combinaison de manière visible d'une langue principale à des langues secondes (hétérolinguisme), ou la transposition qui se fait de façon dissimulée, permettant à tout texte de fiction de fonctionner sur une base plurilinguistique.

En outre, la plurivocalité peut être introduite par les 'langages' qu'apportent d'autres discours, comme c'est le cas des différents types de discours dans les œuvres que nous allons étudier dans notre présente thèse. La pluralité des langues est accompagnée à celle des sens et par la résonance d'autres voix idéologiques opposées, ainsi que par la confrontation des discours sans conclusion et sans synthèse. La plurivocalité et le polylinguisme peuvent prendre la forme du "discours d'autrui dans le langage d'autrui", c'est le discours bivocal qui exprime à la fois deux points de vue différents : celui de l'auteur-locuteur et celui du personnage qui parle. C'est là le phénomène d'hybridation du discours. Bakhtine en donne la définition suivante :

*Nous qualifions de construction hybride un énoncé qui, d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent, en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux "langues" (...)*<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Op. cit., p. 135

<sup>2</sup>TODOROV, Tzvetan. Op. cit., p. 125-126

Étudiant les multiples rapports entre les différentes instances narratives, Bakhtine a constaté avec justesse que le discours romanesque *Ne peut, ni naïvement, ni de manière convenue, oublier ou ignorer les langues multiples qui l'entourent*<sup>1</sup>. Certes, l'auteur a une importance capitale dans l'activité dialogique, mais la reconnaissance du lecteur comme instance de dialogue et le fait que les personnages peuvent constituer des consciences autres à part entière, sont des éléments qui confèrent au roman un caractère plurivocal. L'existence d'une pensée dialogique chez tout auteur, de manière consciente ou inconsciente, semble donc indéniable.

### II.3.2. Pluralité des consciences

Jeu de plusieurs voix, croisées, complémentaires, contradictoires, dont jamais l'une n'a vraiment le dernier mot, la polyphonie littéraire n'est pas seulement la pluralité des voix, elle est aussi *une pluralité de conscience et d'univers idéologiques*<sup>2</sup>. Bakhtine exprime ainsi l'idée que la conscience, partie intime du sujet, peut se ramener à n'être qu'une intériorisation de discours extérieurs. Chez Dostoïevski la polyphonie des consciences s'exprime aussi par une pluralité de styles et de tons. Dans tout roman à vocation polyphonique, l'interaction des consciences dans la sphère des idées est omniprésente. La conscience n'est pas donnée historiquement mais à côté d'autres consciences : *L'essentiel dans la polyphonie de Dostoïevski, est sa réalisation entre plusieurs consciences, autrement dit, l'interaction et l'interdépendance de ces dernières*<sup>3</sup>.

Elle ne peut se refermer sur elle-même et sur l'idée. Elle est entraînée vers une interaction avec d'autres consciences. À la voix narrative déjà composite s'ajoutent les styles de personnages, avec toutes leurs caractéristiques : *Dialectes*

---

<sup>1</sup>*Ibid*, p. 152

<sup>2</sup>BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. *Op. cit.*, p. 152

<sup>3</sup>BAKHTINE, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*. *Op. cit.*, p. 71

## CHAPITRE II : REFLEXION THEORIQUE

---

*sociaux, maniérismes de groupe, jargons professionnels, langages des genres, parler des générations, des âges, des autorités, cercles et modes passagères*<sup>1</sup>.

Bakhtine a relevé, dans les romans de Dostoïevski, une particularité remarquable : non seulement les personnages s'y expriment dans un langage qui leur est propre, mais ils sont dotés d'une autonomie inégalée jusque là dans le roman ; les pensées des personnages romanesques, se ressentent, elles-mêmes, dès le départ comme une réplique d'un dialogue inachevé l'essentiel est *sa réalisation entre plusieurs consciences, autrement dit, l'introduction et l'interdépendance de ces dernières*<sup>2</sup>.

*La conscience ne se suffit jamais à elle-même, mais se trouve toujours en rapport extrêmement attentif et tendu avec une autre conscience : [...] le fait même de la pluralité (de la dualité, en l'occurrence) de consciences distinctes est justement relevé*<sup>3</sup>.

*Chaque émotion, chaque pensée du personnage et intérieurement dialogique, teintée de polémique et de résistance ou au contraire ouverte à l'influence d'autrui, mais jamais concentrée exclusivement sur son propre objet la conscience d'autrui comme sujet équipollent, et non pas comme objet*<sup>4</sup>.

Toutes s'accompagnent d'un regard perpétuel sur autrui. Dans les romans de Dostoïevski, ce n'est pas un grand nombre de destinées et de vies qui se développent au sein d'un monde objectif unique, éclairé par l'unique conscience de l'auteur; c'est précisément une pluralité de consciences, ayant des droits égaux, possédant chacune son monde qui se combinent dans l'unité d'un événement, sans pour autant se confondre. [...] *La conscience du personnage est donnée comme*

---

<sup>1</sup>BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Op. cit., p.88

<sup>2</sup>BAKHTINE, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*. Op. cit., p.71

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 46

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 38



## CHAPITRE II : REFLEXION THEORIQUE

---

*une conscience autre, comme appartenant à autrui, sans être pour autant réifiée, refermée, sans devenir le simple objet de la conscience de l'auteur*<sup>1</sup>.

Mais Bakhtine fait remarquer que, dans le cas des personnages de Dostoïevski, nous sommes tentés d'entrer en discussion avec eux, parce qu'ils constituent des consciences *autres* à part entière, leur voix n'est pas une traduction de la philosophie de l'auteur, ni son repoussoir, elle résonne à côté de sa voix, avec la même indépendance que la sienne. Une tendance du roman moderne est donc là : l'univers unifié du roman tend à se désagréger au profit des univers pluriels des personnages. Il ne s'agit plus de boucler ou d'achever une intrigue, ni de parvenir à une conclusion morale ou idéologique d'un roman. Il s'agit plutôt de faire apparaître des tensions entre des points de vue. Le champ de vision de l'auteur et ceux des personnages ne se croisent jamais dialogiquement ni se heurtent leurs mots. Ils projettent sur le même sujet une lumière différente, personnelle ; ils ne peuvent se situer sur le même plan. *J'étais fasciné par les mots(...) ces assemblages de caractères morts qui, pris entre une majuscule et un point, ressuscite d'un coup, devenaient phrases, devenaient foules, devenaient force et esprit*<sup>2</sup>.

### II.3.3. Pluralité des univers idéologiques

Dans tout roman à vocation polyphonique, la production du sens résulte de l'interaction entre forme et contenu idéologiques, c'est pourquoi diverses idéologies se font entendre, assumées ou interrogées par les diverses instances discursives : personnages, auteur, narrateur.... *La conscience n'est conscience qu'une fois emplie*

---

<sup>1</sup>TODOROV, Tzevtan. *Op. cit.*, p. 161

<sup>2</sup> KHADRA, Yasmina. *L'écrivain*. Paris : Julliard, 2001. 101 p. (Pocket). ISBN 978-2260015796. In : CHEMLA, Yves. « Je portais la nuit sur ma figure ». *Études Francophones*. 2010, [en ligne] [http://www.ychemla.net/fic\\_doc/khadra01.html](http://www.ychemla.net/fic_doc/khadra01.html) (Consulté le 18.06.2014)

## CHAPITRE II : REFLEXION THEORIQUE

---

*de contenu idéologique*<sup>1</sup>. Mais qu'aucune idéologie ne s'institue ni ne se présente comme telle. Les idéologies sont modelées par l'instance du sujet divisé et la conscience individuelle elle-même est pleine de signes idéologiques : elles sont morcelées dans l'espace intertextuel et leur statut s'égalise à celui du mot dialogique.

Dostoïevski, mais aussi tout auteur polyphonique, *recueille des idéologies pour en faire des « prototypes » ou des instances de parole.*<sup>2</sup> Ce qui permettra à Bakhtine de dire que Dostoïevski ne pense pas avec des idées, mais confronte des points de vue, des consciences, des voix des textes. Il n'y a pas d'idéologie propre dans le texte polyphonique parce que le sujet idéologique est dépourvu. Il est un procédé où les idéologies s'exposent et s'épuisent dans leur confrontation ; c'est la discussion, la lutte entre des voix idéologiques qui sert de base à la forme artistique, à son style :

*L'idéologie ou plutôt les idéologies sont là, dans le texte romanesque, — contradictoires, mais non hiérarchisées, non réfléchies, non jugées, elles ne fonctionnent que comme matériel à former. C'est dans ce sens qu'un texte polyphonique n'a qu'une seule idéologie : l'idéologie formatrice, porteuse de forme*<sup>3</sup>.

Le texte polyphonique est travaillé non sur des discours objectifs pour des personnages ni cherche des mots expressifs et frappant, mais cherche une signification aussi riche que possible. Une signification qui est en quelque sorte indépendante de l'auteur et qui exprime sa position interprétative (idéologique), son point de vue sur le monde. Les différents éléments du déroulement thématique sont (eux aussi) en conflit parce que les discussions non pas lieu uniquement entre les personnages.

---

<sup>1</sup>BAKHTINE, Mikhaïl. *Marxisme et philosophie du langage : essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*. Paris : Minuit, 1977.p. 13. (Le Sens Commun) Traduit du russe et présenté par Marina Yaguello. ISBN : 9782707301512

<sup>2</sup>BAKHTINE, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*. *Op. cit.*, p. 19

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 19

## CHAPITRE II : REFLEXION THEORIQUE

---

C'est, delà que l'activité idéologique des héros prend tout son ampleur.

Les pensées, dans les romans polyphoniques, deviennent immédiatement des personnes car chaque pensée représente l'homme entier. La pensée est donc une attitude globale de la personne ; elle cherche son chemin dans le labyrinthe des voix et des demi-voix, des mots et des gestes d'autrui. La pensée de l'homme peut s'allier à une autre pensée sur un plan personnel, objectal. La pensée a toujours deux faces inséparable l'une de l'autre, même dans l'abstraction.

On constate par ailleurs que la définition de la polyphonie établie par M. Bakhtine, au même titre que sa méthode d'analyse translinguistique, est plurivoque et ne peut s'appliquer de façon constante et homogène à diverses études textuelles. Comme la polyphonie ne serait pas toujours montrée et ferait partie intrinsèque de la structure de certains romans, nous nous questionnons sur les possibilités d'arriver à déceler concrètement son inscription, en particulier l'inscription des aspects saillants à l'intérieur de textes constituant notre corpus, à savoir : l'ironie, le dialogisme et l'univers des idéologies.

**DEUXIÈME PARTIE**  
**MODÈLES DE**  
**POLYPHONIE :**  
**ALBERT CAMUS/**  
**YASMINA KHADRA**

# **CHAPITRE I**

## **IRONIE ET POLYPHONIE**

### I. Ironie et polyphonie

*L'ironie est lutte contre toute homogénéité fallacieuse, contre toute continuité factice. Dès lors, l'ironie s'impose comme destruction. Elle recèle une puissance dissolvante, contre le faux ciment des idéologies, le miel des paroles et d'embrigadement dans le « nous »<sup>1</sup>.*

#### **Introduction**

Du fait que l'œuvre littéraire est perçue sur plusieurs niveaux sémantiques, le discours est en effet extrêmement fort et cohérent sur deux thèmes qui méritent bel et bien d'être analysés : l'humour et l'ironie.

Pourtant, les multiples lectures-sociologiques, politiques, existentialistes, stylistiques et psychanalytiques qui ont été faites au sujet des œuvres de Camus, ont souvent négligé ces deux caractéristiques primordiales (l'ironisation et ses enjeux). Que peuvent être les techniques privilégiées d'un auteur qui s'amuse à tourner tout en dérision ?

---

<sup>1</sup>TRABELSI, Mustapha. *L'ironie aujourd'hui : lectures d'un discours oblique*. France : Presse Universitaire Blaise Pascal, 2006.p.165. (Littératures). ISBN : 2845163150

### I.1. L'ombre et la lumière ironique dans *Le mythe de Sisyphe*

Chez Camus, l'ironie intervient essentiellement à propos de trois sujets :

- Le tragique existentiel et la banalité du mal (rendre belle : la peur, la misère, la tristesse, le traumatisme ...)
- Le destin ambigu et l'absurdité de la vie (L'indifférence, l'errance, l'amour au cœur de la guerre)
- Les idéologies fallacieuses.

Des formes multiples marquent le sourire ironique qui plane sur *Le mythe de Sisyphe*; allant de la plus légère esquisse rieuse au profond et blessant rictus moqueur, de la compassion à l'attaque impitoyable. Camus utilise des antiphrases et des oxymores les plus provocants en passant par les paradoxes les plus absurdes jusqu'aux métaphores les plus dépréciatives afin de mettre en forme les grandes questions de la vie: la mort, l'amour, la liberté, la révolte, la conscience, le suicide, le destin, la vérité, l'espoir, la justification de l'existence, le pouvoir, l'autre, la vie en société ; Marie-Louise Audin note dans sa présentation de l'ouvrage dans la nouvelle édition de la Pléiade :

*Quelle que soit la rigueur philosophique de l'ouvrage, ou bien son manque de rigueur, Camus ne travaille pas les concepts fondamentaux d'absurde, d'espoir, de suicide sur le seul plan strictement philosophique, mais aussi sur celui de la langue et du régime de la métaphore Le mythe de Sisyphe gagne à être lu ou relu en considérant la dimension métaphorique de son essai comme une clé de lecture<sup>1</sup>.*

Autant de thèmes qui apparaissent sous une série de forme bivocale *cas ironique* explicites et bien d'autres implicites. Les registres ironiques sont à tel point multipliés que parfois même ceux-ci se confondent l'un dans l'autre, tour à tour l'ironie devient humoresque et l'humour devient ironique.

---

<sup>1</sup>AUDIN, Marie-Louise. *Le mythe de Sisyphe* ou « l'autre scène », *Albert Camus*, 14, Paris : Minard, 1991. p.11

## CHAPITRE I : IRONIE ET POLYPHONIE

---

L'œuvre de Camus, en cela écho de sa production critique, est indéfectiblement marquée par cette posture distanciée et cet œil exercé au jugement. L'ironie fonctionne tout d'abord sur le thème de l'essai, l'absurde ; qui exprime une existence infondée et une incohérence de la condition humaine ; à travers cette incohérence transparaît l'irrationalité du rapport de l'homme au monde. Multiples définitions à travers lesquelles nous retrouvons l'incapacité de la raison ou l'intelligence à comprendre et expliquer le monde. D'où le sens de l'ironie : *Il n'y a rien d'ironique à rapporter que quelqu'un a tenu un discours absurde*<sup>1</sup>. Aussi, *L'ironie, elle fonctionne sur la distraction, sur l'absurde et surtout sur le dysfonctionnement entre l'énoncé et l'énonciation au sens où le signifié est décalé de celui qu'on attendait*<sup>2</sup>. Camus éclaire à chaque fois le sentiment de *l'absurde* :

*L'absurde naît de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde. (p. 46)*

*L'homme est confronté au non-sens de l'existence et « dans un univers soudain privé d'illusions et de lumière, l'homme se sent un étranger [...] ». Ce divorce entre l'homme et sa vie, l'acteur et son décor, c'est proprement le sentiment de l'Absurdité. (p. 99-101)*

*Je disais que le monde est absurde et j'allais trop vite. Ce monde en lui-même n'est pas raisonnable, c'est tout ce qu'on en peut dire. Mais ce qui est absurde, c'est la confrontation de cet irrationnel et de ce désir éperdu de clarté dont l'appel résonne au plus profond de l'homme. L'absurde dépend autant de l'homme que du monde. Il est pour le moment leur seul lien. (p.113)*

Le nonsense est absolument aisée à repérer dans cet essai, l'exemple le plus frappant est celui du héros éponyme, Sisyphé. *Sisyphé est le héros absurde* (p. 302). Camus a choisi un personnage mythique qui se révolte contre les dieux, non pas un héros qui fait face à un univers vide et sans explication. Lui aussi se révolte contre les dieux. Il est condamné par eux à l'emprisonnement aux enfers. L'auteur résume,

---

<sup>1</sup>DUCROT, Oswald. *Le dire et le dit. Op. cit.*, p. 210

<sup>2</sup> SIMEDO, Kokou Vincent, 2008. L'humour et L'ironie en littérature francophone subsaharienne : Une poétique du rire. Canada : l'Université Queen's. Thèse de Doctorat. p. 58 Disponible via l'URL <[https://qspace.library.queensu.ca/bitstream/handle/1974/1080/Simedoh\\_Kokou\\_V\\_200803\\_PhD.pdf?sequence=1](https://qspace.library.queensu.ca/bitstream/handle/1974/1080/Simedoh_Kokou_V_200803_PhD.pdf?sequence=1)> (Consulté le 05.03.2016)



de façon mythique et dramatique, la situation globale de l'homme absurde dans son monde. Il est l'image par excellence du héros absurde. C'est une déclaration imaginative du drame humain de l'absurdité. Tout comme l'homme absurde moderne, son travail n'a pas de sens ; *il n'est pas de punition plus terrible que le travail inutile et sans espoir* (p. 301). Ces destins absurdes réapparaissent sous une verve encore plus ironique dans des intertextes présentant quelques grands personnages de la littérature, qui s'interrogent sans cesse sur le sens de leur existence. Des personnages auxquels Camus s'attache à décrypter et à démontrer à quel point la littérature a traité le thème de l'absurdité : Sisyphe, bien sûr, mais également Dom Juan, qui joue l'espoir d'une autre vie *contre le ciel lui-même*. Il ne craint pas l'enfer : *A la colère divine, il n'a qu'une réponse et c'est l'honneur humain* (p. 269).

Aussi, Kirilov, héros de : *les possédés* de Dostoïevski, cet homme qui désire se donner la mort parce que *c'est son idée*. Il croit en la nécessité de Dieu, cependant il a bien conscience qu'Il n'existe pas. Cette contradiction le conduit droit au suicide, un suicide parfaitement lucide, un suicide de révolte pour faire face à l'absurde. Et bien d'autres personnages sur lesquels Camus a mis l'accent : un traitement particulier étant accordé à Kafka avec ses deux récits : *le procès* et *le château*, semblent, d'après l'auteur, n'être que les expressions discrètes du sentiment de l'absurde et de la révolte face à ce sentiment implacable.

L'ironie est exprimée à travers le sentiment accordé par Camus à la liberté, aux murs, à la création, à la conquête, au suicide...

*Vivre naturellement n'est jamais facile. On continue à faire les gestes que l'existence commande, pour beaucoup de raisons dont la première est l'habitude. Mourir volontairement suppose qu'on a reconnu, même instinctivement, le caractère dérisoire de cette habitude, l'absence de toute raison profonde de vivre, le caractère insensé de cette agitation quotidienne et l'inutilité de la souffrance.* (p. 20)

Camus préconise notamment de se révolter face à l'absurdité de l'existence et de vivre pleinement le moment sans chercher à atteindre un but, d'accepter que les choses ne s'achèvent pas. Ce qui fait l'intérêt de la vie est son côté absurde car si tout était clair, la vie n'aurait aucun intérêt. Camus considère que le personnage de Sisyphe est heureux.

L'absurde est alors le terme retenu par Camus pour désigner ce qui a pu se nommer ironie. C'est dans la vie de cette dernière, l'ironie, que Camus estime réaliser le sommet de son art. Dans ce sens, le plan du texte, du fait qu'il est constitué d'une succession de courts paragraphes sans aucun mot de liaison, dans son désordre apparent. Les arguments semblent nous être livrés pêle-mêle, comme si, submergé par l'abondance des idées qui venaient à l'esprit de l'auteur, mais aussi des citations d'autant de philosophes tels : Nietzsche, Rousseau, Kierkegaard... qui lui servent à illustrer et à défendre son idée primordiale : l'absurdité de la vie. Camus n'avait pas pris la peine de les ordonner et de les enchaîner comme si, d'ailleurs, il n'en avait pas vu la nécessité, considérant que chaque argument se suffisait à lui-même et pouvait prétendre à lui tout seul justifier la cause de Sisyphe.

On distingue dans cet essai bien d'autres formes d'ironie telles :

### **I.1.1. L'ironie du sort**

Constatée comme forme privilégiée de l'ironie romanesque, l'ironie du sort (dite situationnelle ou immanente) renvoie aux situations et aux états du monde, qui sont perçus comme étant ironiques : *L'ironie situationnelle, [...] n'implique pas l'existence d'une personne qui ironise, mais l'existence d'un observateur se trouvant à l'extérieur d'une situation ou d'un événement perçu comme ironique*<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>JOAN, Lucariello. «*Situational irony : a concept of events gone awry* ». *Journal of Experimental Psychology : General*, 02, 123, 1994. P. 129-145. [en ligne] <http://dx.doi.org/10.1037/0096-3445.123.2.129> (Consulté le 13 .10. 2016)

## CHAPITRE I : IRONIE ET POLYPHONIE

---

Elle est fortement liée aux scepticismes, à une perte de confiance en l'univers. C'est un événement malheureux qui semble être une moquerie du destin. Selon les termes d'Andrés Breton : *c'est là un sarcasme du désespoir.*

L'expression ironie du sort pour décrire la situation du malheureux Sisyphe est évidente. Camus avait bien joué avec les effets de retournement propres à l'ironie immanente en mettant en évidence la duplicité foncière de la nature humaine. Il évoque des actions ironiques c'est bien le cas de la fameuse légende d'Œdipe : l'assassin recherché pour le meurtre de son père. Dans ce sens, Camus met aussi l'accent sur le mythe tragique de Sisyphe : un mythe qui traduisait les interrogations de l'homme, ses angoisses, mais aussi les angoisses de la collectivité. A propos de ce dernier, l'auteur insiste sur le destin de Sisyphe qui est également le symbole de la condition de l'homme :

*Je vois cet homme redescendre d'un pas lourd mais égal vers le tourment dont il ne connaîtra pas la fin. Cette heure qui est comme une respiration et qui revient aussi sûrement que son malheur, cette heure est celle de la conscience. À chacun de ces instants, où il quitte les sommets et s'enfonce peu à peu vers les tanières des dieux, il est supérieur à son destin. Il est plus fort que son rocher. (p. 165)*

Ce passage montre l'état de Sisyphe qui se voit dans un rapport donné à une situation, ruse et astucieux, il est passionné par sa vie ; pour découvrir qu'il se trouve en fait dans un rapport inverse. Il découvre après une évasion de l'enfer et du châtement des dieux qu'il est lui-même la victime d'un châtement éternel : le travail pénible, stérile, en vain et sans fin. Il tombe dans le piège que lui a préparé son destin, sans le savoir. L'énonciateur y est remplacé par cette instance plus générale qu'est le hasard et qu'évoque l'ironie du sort. De plus, ce type d'ironie se voit dans la situation des dieux eux même qui croient tourmenter Sisyphe en lui chargeant de rouler le rocher. En revanche, ce dernier, conscient par ses actions inutiles, décide de vivre son châtement et de dépasser sa peine et sa misérable condition. C'est à elle qu'il pense pendant sa descente mais à chaque pas, l'espoir de réussir le soutenait :

## CHAPITRE I : IRONIE ET POLYPHONIE

---

*Sisyphé, prolétaire des dieux, impuissant et révolté, connaît toute l'étendue de sa misérable condition : c'est à elle qu'il pense pendant sa descente. La clairvoyance qui devait faire son tourment consomme du même coup sa victoire. Il n'est pas de destin qui ne se surmonte par le mépris. (p.165-166)*

D'après ce passage, Sisyphé, au lieu de maudire les dieux, donne un sens à sa vie. Par ce choix, il s'affranchit des dieux et devient libre de vivre la destinée qu'il s'est choisie. Chaque instant de cette vie difficile lui appartient. Il n'est plus condamné à monter le rocher, il choisit de le faire ; et il se conçoit heureux du fait qu'il est conscient de son destin. D'ailleurs, il le surmonte par le mépris. Autrement dit, la clairvoyance qui devait faire son supplice consomme du même coup sa victoire.

De fait, le portrait de Sisyphé est frappant, il nous montre sa force, sa noblesse et sa supériorité : *Sisyphé était le plus sage et le plus prudent des mortels (p.164)*. Camus utilise son imagination pour décrire les émotions de Sisyphé quand il regarde le rocher dévaler à nouveau la pente en l'obligeant à sans cesse recommencer ce pénible travail. Même aux enfers, il est libre et conscient : *A chacun de ces instants, où il quitte les sommets et s'enfonce peu à peu vers les tanières des dieux, il est supérieur à son destin. Il est plus fort que son rocher (p.165)*. Sa clairvoyance est sa victoire. Il en est de même pour Œdipe qui, en dépit de sa situation tragique, juge que tout est bien. Son mépris des dieux, sa haine de la mort et sa passion pour la vie, lui ont valu ce supplice indicible où tout l'être s'emploie à ne rien achever. C'est le prix qu'il faut payer pour les passions de cette terre :

*Je laisse Sisyphé au bas de, la montagne ! On retrouve toujours son fardeau. Mais Sisyphé enseigne la fidélité supérieure qui nie les dieux et soulève les rochers. Lui aussi juge que tout est bien. Cet univers désormais sans maître ne lui paraît ni stérile ni futile. Chacun des grains de cette pierre, chaque éclat minéral de cette montagne pleine de nuit, à lui seul, forme un monde. La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme. Il faut imaginer Sisyphé heureux. (p.168)*

La clé de sa joie est qu'il est insoumis ; il a choisi sa destinée librement ; il est maître de ses jours pénibles, il a créé sa propre destinée, il ne va pas abandonner son

## CHAPITRE I : IRONIE ET POLYPHONIE

---

fardeau. *Il se sent l'arroseur arrosé*\*. Il va maintenir une confrontation perpétuelle avec la défaite, mais il ne va pas renoncer, parce qu'il aime la vie :

*Toute la joie silencieuse de Sisyphe est là. Son destin lui appartient. Son rocher est sa chose. De même, l'homme absurde, quand il contemple son tourment, fait taire toutes les idoles. [...] S'il y a un destin personnel, il n'y a point de destinée supérieure ou du moins il n'en est qu'une dont il juge qu'elle est fatale et méprisable. Pour le reste, il se sait le maître de ses jours.*  
(p.167)

C'est dans cette perspective que Sisyphe peut mieux chérir la vie. L'ironie du sort se remarque clairement dans le destin d'Albert Camus lui-même, le philosophe qui n'avait pas fait le pari sur le sens de la vie. Camus avait imprudemment écrit : *Ce qui vient après la mort est futile*. Or voici que sa mort même pose, avec bien plus de force que son œuvre, le problème même du sens de la vie qu'il niait. Albert Camus ne pouvait pas échapper au déterminisme du destin qu'il niait et qui a pourtant conduit à la mort, sur la route de Sens à Paris, celui qui n'avait pas fait le pari sur le sens de la vie. La preuve en est macabre du billet de chemin de fer retrouvé dans la poche de l'imperméable. Camus aurait pu échapper au destin, s'il avait cru aux signes que le destin manifeste à l'intention de la conscience.

Tant d'actions dont le résultat final est l'inverse de celui qui était prévu tel ce mari qui, croyant punir sa femme en se suicidant, lui rend en fait sa liberté.

---

\* On attribue généralement à André Breton l'origine moderne de l'expression, avec son *Anthologie de l'Humour Noir*.

### I.1.2. L'humour noir et (est) la politesse du désespoir

L'humour noir\* ou l'ironie tragique représente une autre forme supérieure de l'ironie. Il exploite des sujets dramatiques et tire ses effets comiques de la froideur et du cynisme. Dans cet essai, Camus tache à renoncer au tragique au profit du rire, afin de mieux dénoncer voire dépasser la misère de l'homme et la noirceur de la vie. La face triste se dévoile, le plus souvent, sous la face comique de l'œuvre, et l'ironie a toujours incliné vers la mélancolie ; c'est dans ce mélange des deux sensations qu'elle trouve ses teintes troubles. A ce propos, il évoque à escient le rocher de Sisyphe qui n'est qu'une métaphore qui désigne une tâche interminable, stérile et inutile. Le mythe de Sisyphe illustré bel et bien ce type d'ironie.

Camus imaginait l'homme heureux, malgré l'ironie de sa condition et l'absurdité de sa vie : *Il faut imaginer Sisyphe heureux*. Cette phrase constitue évidemment une conclusion au plaidoyer proprement dit, conclusion destinée à révéler au lecteur une autre intention ironique de l'auteur. Il s'agit précisément d'accorder le bonheur aux hommes qui vivent dans la répétition mécanique des gestes quotidiens, et donc à ceux qui ne trouvent aucun accord avec leur monde. Cette transition du tragique au comique et ce décalage entre l'événement et son interprétation illustrent bel et bien le fait ironique : *L'ironie est une façon de se moquer de quelqu'un ou de quelque chose en créant un décalage entre l'expression et le fond de sa pensée, tout en créant une complicité, une connivence avec son lecteur*<sup>1</sup>.

---

\* André Breton reprend la formule de l'humour noir dans le titre de son Anthologie, et l'érige en pierre de touche de toute l'entreprise surréaliste.

**L'humour noir** : se manifeste à propos d'une situation, d'une manifestation grave, désespérée, souvent macabre. L'humour noir est une forme d'esprit qui souligne avec cruauté, avec un ressentiment presque désespéré, l'absurdité du monde, face à laquelle il constitue un mécanisme de défense. L'humour noir consiste fréquemment à évoquer avec froideur des faits tragiques. Il s'amuse avec un détachement simulé des situations les plus horribles, notamment de la mort. Il se gausse, se rit des malheurs des autres... Dans l'humour noir, il y a toujours un décalage qui fait contraste entre une **situation pathétique** et bouleversante, et puis la façon dont cela est raconté, rapporté (le ton assez détaché du locuteur ou du narrateur). Le but est de faire rire ou sourire, même des choses les plus horribles.

<sup>1</sup> L'ironie dans *Candide* [en ligne]. Mémoires - Moltobelo – Etudier, 2012. p. 03 (Consulté le 17.12.2015). Disponible via l'URL < [www.etudier.com/dissertations/l'Ironie-Dans-Candide/424960.html](http://www.etudier.com/dissertations/l'Ironie-Dans-Candide/424960.html)

Sisyphé est, sans doute, désespéré, mais *il faut imaginer Sisyphe heureux* : une contradiction éclatante entre le travail absurde et le bonheur. Ici, l'ironie apparaît comme naissant d'un écart : écart entre l'univers idéal désiré par l'esprit et la réalité à laquelle cet esprit se trouve confronté. Cette contradiction de sens est affirmée à travers les passages suivants : *Où serait en effet sa peine, si à chaque pas l'espoir de réussir le soutenait ?* (p.166)

*Si la descente ainsi se fait certains jours dans la douleur, elle peut se faire aussi dans la joie. Ce mot n'est pas de trop. J'imagine encore Sisyphe revenant vers son rocher, et la douleur était au début. Quand les images de la terre tiennent trop fort au souvenir, quand l'appel du bonheur se fait trop pressant, il arrive que la tristesse se lève au cœur de l'homme : c'est la victoire du rocher, c'est le rocher lui-même.* (p.166)

Autrement dit, l'ironie consiste bel et bien à décliner les aventures de Sisyphe à qui rien ne réussit, obtient toujours le contraire de ce qu'il espère obtenir, et dont la carrière est une suite interminable de bévues, de maladresses et de contreperformances ou l'on reconnaît la figure romancée, mais aussi sur-ironisée pour ainsi dire, de l'ironie tragique.

De fait, ce qui provoque le malaise et la nausée dans *Le mythe de Sisyphe* c'est que le protagoniste de Camus, loin de s'emporter contre l'ironie qui domine le monde, il l'acceptera.

*Si ce mythe est tragique, c'est que son héros est conscient. [...] L'ouvrier d'aujourd'hui travaille, tous les jours de sa vie, aux mêmes tâches et ce destin n'est pas moins absurde. Mais il n'est tragique qu'aux rares moments où il devient conscient.* (p. 165)

Il continue avec persévérance et entêtement son travail sans fin ; ayant, à chaque fois, la nostalgie des paradis perdus : *L'ampleur de cet entêtement fait le tragique de l'œuvre.* (p. 179) Cet entêtement est pour lui un remède subtil qui lui fait aimer ce qui l'écrase et fait naître l'espoir dans un monde sans issue. Ainsi s'explique l'aspect tragique et le malaise souvent exprimé par les critiques de cette œuvre, surtout au début ; ce qui rappelle le jugement d'Alain Robbe-Grillet en ce qui

## CHAPITRE I : IRONIE ET POLYPHONIE

---

concerne *l'étranger* : *L'absurde est donc bien une forme d'humanisme tragique*<sup>1</sup>. D'ailleurs, Sisyphé rit jaune une fois il prend conscience de sa situation et découvre qu'il a été piégé par des actes inutiles et donc par des faux espoirs ; auxquels il avait lui-même tendance à acquiescer d'emblée. Son état est bien ressemblant à celui de l'arpenteur\*, le protagoniste de Kafka : [...] *quel plus grand espoir que celui qui permet d'échapper à cette condition ?* (p. 184) *Le mot d'espoir ici n'est pas ridicule. Plus tragique au contraire est la condition rapportée par Kafka, plus rigide et provocant devient cet espoir.* (p. 182)

Le comique se révèle donc dans le contraste entre la réalité évoquée et son caractère machinal qui donne le sentiment de la nausée et de l'idéale fiction. Autrement dit, Camus donne cette image ironique d'un être jugé heureux malgré la nature de son travail inutile, absurde et non raisonnable. Le décalage et le divorce est donc entre l'événement et son interprétation, le non-sens, qui est un défi à la raison. Il est contraire à la logique et au bon sens, et l'une des nuances, important, au comique, à travers lequel on cherche à évoquer bel et bien le rire. Un rire non pas du plaisir mais du malaise.

De fait, camus fait ce contresens volontaire non pas pour tromper le récepteur mais afin que, le récepteur le déchiffre et le comprenne. D'ailleurs, une surenchère sur des arguments jugés déjà absurdes [...] *suffit à remplir un cœur d'homme* (p.168), on peut donc voir ici un écho déformé du système de valeur de l'énonciateur. Autrement dit, cette phrase *Il faut imaginer Sisyphe heureux* serait l'écho de propos optimistes tenus sur Sisyphé : mais rien n'oblige à l'envisager de la sorte et cela semble un peu artificiel. Cet énoncé est en effet un cliché et c'est sans doute ainsi qu'il doit d'abord être compris. En outre, il exprime bien un dépit par rapport à une attente : on pourrait donc y voir un commentaire auto-ironique des

---

<sup>1</sup> SCHOENTJES, Pierre. *Poétique de l'ironie*. Paris : Points, 2001. p. 347. (Points Essais). ISBN: 202041483X

\* Protagoniste de Kafka dans son œuvre *Le château*



## CHAPITRE I : IRONIE ET POLYPHONIE

---

propres désirs du locuteur. Cette phrase *Il faut imaginer Sisyphe heureux* a d'abord pour vocation de sauver la face de Albert Camus qui se trouverait confronté au ridicule de la lapalissade. Dire *Il faut imaginer Sisyphe heureux*, c'est encore parler pour ne rien dire, certes, mais c'est pour montrer sa maîtrise discursive, c'est donc prendre une distance, non tant par rapport à la réalité désagréable : Sisyphe souffre, il est tourmenté et donc malheureux, que par rapport au langage. C'est se montrer impertinent. L'énonciation y détruit l'énoncé qu'elle profère. *L'instance qui énonce se détache et vient s'opposer au « je » déprécié. Le ressort de tels paradoxes est que le dire contredise le dit, que ce que montre l'énonciation contredise son contenu*<sup>1</sup>.

L'ironie tragique s'étale dans *Le mythe de Sisyphe* à travers tant de pensées : de Voltaire , Starobinski, Nietzsche... et de chefs d'œuvre tels : *Le château* de Kafka<sup>2</sup>, *Les possédés* de Dostoïevski<sup>3</sup>, *La nausée* de Sartre, *Don Juan* de Molière<sup>4</sup>... Camus fait recours à ce dernier, *Don Juan*, pour montrer qu'il n'est pas triste pourtant, il court de femme en femme parce qu'il les aime d'un même violent amour. La souffrance de ce protagoniste dans son enquête pour trouver son âme-sœur évoque le fait de rire : *Ce n'est point par manque d'amour que Don Juan va de femme en femme. Il est ridicule de le représenter comme un illuminé en quête de l'amour total.* (p. 99)

Le comportement de Don Juan ne provient plus de la logique, mais de l'esprit de suite car chaque femme lui fait sentir le besoin de répéter cette course. Dans l'impossibilité de changer la situation par les supplications ou la révolte, Don Juan contrôle ses comportements, est heureux et n'est plus triste car le triste ignore ou

---

<sup>1</sup> MAINGUENEAU, Dominique. 1990, In MERCIER - LECA, Florence. *L'ironie*. Paris : Hachette Supérieur, 2003. p. 36. (Ancrages). ISBN : 2011455553

<sup>2</sup> KAFKA, Franz. *Le château*. Paris : Livre de Poche, 2001. 391 p. ISBN: 978-2253150169 (Trad. Brigitte Vergne-Cain)

<sup>3</sup> DOSTOÏEVSK, Fedor Mikhaïlovitch. *Les Possédés*. Paris : Livre de Poche, 1977. 571 p. ISBN: 978-2253018254 (Trad. Georges Philippenko)

<sup>4</sup> MOLIERE, Pierre. *Don Juan ou le Festin de de Molière*. Paris.1682.

espère alors que lui sait et n'espère pas. Il refuse le regret qui est une forme de l'espoir.

*Il n'y a d'amour généreux que celui qui se sait en même temps passager et singulier. Ce sont toutes ces morts et toutes ces renaissances qui font pour Don Juan la gerbe de sa vie. C'est la façon qu'il a de donner et de faire vivre. (p. 155)*

*Chaque fois, elles se trompent profondément et réussissent seulement à lui faire sentir le besoin de cette répétition. « Enfin, s'écrie l'une d'elles, je t'ai donné l'amour. » S'étonnera-t-on que Don Juan en rie : « Enfin ? non, dit-il, mais une fois de plus. » Pourquoi faudrait-il aimer rarement pour aimer beaucoup ? (p.99)*

Sisyphé joue l'indifférence impassible pour nier l'atroce, en le traitant par l'humour noir. *Non, Dom Juan n'est pas mort ! Il nous regarde un sourire ironique aux coins des lèvres, les yeux remplis de malice...*<sup>1</sup>

Pour conclure, Camus a pu, à travers cette forme d'ironie, présenter des solutions qui contribuent à alléger les douleurs de l'humanité, il croit que la clé du bonheur humain est entre les mains de son personnage, du fait qu'il essaie de débarrasser tout souci qui peut gêner autrui. Le destin de Sisyphé est celui même d'un homme qui reprend chaque jour le même travail : le professeur, le menuisier... en pensant à cette contradiction éclatante entre le travail absurde et le bonheur.

### I.1.3. L'ironie socratique

Le concept d'ironie fait avec Socrate son apparition dans le monde, il est constamment rapporté à lui *[L]a tradition a rattaché le terme d'ironie à l'existence*

---

<sup>1</sup>LEUTENNEGER, Dan. Un livre que j'aime, Le mythe de Sisyphé d'Albert Camus [en ligne]. Gallimard. (Consulté le 13 .09. 2015). Disponible via l'URL <[https://ecritsvains.com/critique/lire\\_en\\_fete2003/lire\\_en\\_fete10.html](https://ecritsvains.com/critique/lire_en_fete2003/lire_en_fete10.html)

## CHAPITRE I : IRONIE ET POLYPHONIE

---

de Socrate<sup>1</sup>, *Socrate est totalement ironique*<sup>2</sup>, comme le note si bien, Kierkegaard. L'ironie socratique consiste précisément à feindre l'ignorance et à remettre en cause les évidences en procédant par des interrogations volontairement naïves, on vide les concepts de leurs contenus, on les utilise comme posture alors qu'on possède souvent les bonnes réponses : lorsque Socrate interroge son interlocuteur, c'est pour réduire à néant ses opinions en en faisant ressortir toutes les contradictions ; et donc le mener à reconnaître sa propre ignorance. Tout comme le montre Kierkegaard : *Par l'ironie, [...], il parvient à toucher, à atteindre ses interlocuteurs afin de pouvoir scruter à fond leur âme. Socrate est déroutant, inquiétant, obsédant même. Son comportement, sans choquer, dérange*<sup>3</sup>.

De cette manière, Socrate permettrait à l'autre de découvrir de lui-même ses erreurs ou contradictions comme résultat de sa propre réflexion. Il le pousse à admettre qu'il ne saisit pas aussi bien qu'il le croyait ce que ces concepts désignent dans la réalité. C'est une forme de réfutation qui prend l'interlocuteur au piège de ses affirmations. Généralement, elle provoque chez lui un sentiment d'embarras et de honte, voire d'agressivité et d'hostilité.

Cette forme d'ironie est bien présente dans l'essai qui a, par sa définition, pour but de trouver des réponses aux problèmes existentiels que se pose tout un chacun. En fait, *Le mythe de Sisyphe* est perçu comme lieu de réponses alors qu'il n'est qu'un moment de questionnement. Nombreuses sont les interrogations qui, tout comme celles de Socrate, avaient toujours un tour moqueur sans en avoir l'air, d'où le sens qu'a pris le mot ironique. Camus posait ces questions, comme quelqu'un qui

---

<sup>1</sup> KIERKEGAARD, Søren. *Le Concept d'Ironie Constamment Rapporté à Socrate*. Œuvres complètes. Tome II. Paris : l'Orante, 1975. p. 09. Traduit P.-H. Tisseau & E.-M. Jacquet-Tisseau

<sup>2</sup> LAROUCHE-TANGUAY, Camillia et Lionel PONTON. « Hegel et Kierkegaard : l'ironie comme thème philosophique ». *Laval théologique et philosophique*. 39, 3, 1983, p. 269-282. [en ligne] : <http://id.erudit.org/iderudit/400047ar> (Consulté le 11.10.2015)

<sup>3</sup> BOUCHARD, Denis. « L'ironie socratique ». *Laval théologique et philosophique*. 57, 02, 2001, p. 277-289

## CHAPITRE I : IRONIE ET POLYPHONIE

---

aurait envie simplement de s'instruire : *Parallèlement, je dois me demander : une œuvre absurde est-elle possible ?* (p. 132)

*Dans la création où la tentation d'expliquer est la plus forte, peut-on alors surmonter cette tentation ? Dans le monde fictif où la conscience du monde réel est la plus forte, puis-je rester fidèle à l'absurde sans sacrifier au désir de conclure ?* (p. 139)

Plus profondément, le discours ironique de Camus prend la forme d'un non-savoir et se traduisait, entre autres, par la feinte de l'ignorance. Le fait d'accepter les représentations courantes, de les provoquer, se manifestait dans son attitude d'ignorance feinte : *Mais je sais que je ne connais pas ce sens et qu'il m'est impossible pour le moment de le connaître.* (p. 136) Elle se concrétise dans l'attitude qu'il adopte avec les autres en posant à chaque fois des questions, il ne savait pas ce dont il s'agissait ; il demandait alors avec une apparence de naïveté à ses interlocuteurs de le lui dire, pour qu'ils l'instruisissent dans *sa naïveté, le dessein de conduire au véritable bien*<sup>1\*</sup>. Il leur pose les bonnes questions pour les conduire à la réponse :

*Mais si ce crime métaphysique suffit à l'accomplissement de l'homme, pourquoi y ajouter le suicide ? Pourquoi se tuer, quitter ce monde après avoir conquis la liberté ?* (p. 146)

*Que signifie pour moi une signification hors de ma condition ? [...] Quelle autre vérité puis-je reconnaître sans faire intervenir un espoir que je n'ai pas et qui ne signifie rien dans les limites de ma condition ?* (p. 136)

Chez Camus, ces interrogations ironiques restent au service de l'idée. Son ironie n'est, en conséquence, ni ricanement, ni hypocrisie, mais pour qui l'idée n'est que plaisanterie. Si on lui répondait par l'affirmation d'une erreur, il ne protestait pas ; il faisait même semblant de partager les idées et les sentiments de son interlocuteur, puis, par des questions argumentées, il l'amenait malicieusement à des conséquences

---

<sup>1</sup>HEGEL, G.W.Franklin. *Leçons sur l'histoire de la philosophie*. II : la philosophie grecque. De Thalès à Anaxagore. Paris : Librairie Philosophique Vrin, 2018. p. 281 (Bibliothèque des Textes Philosophiques).ISBN : 978-2711621750

\* On pourra lire à ce propos la déclaration de Merleau-Ponty sur l'ironie socratique dans *Éloge de philosophie*. Gallimard : 1953, p. 63

## CHAPITRE I : IRONIE ET POLYPHONIE

---

si absurdes, si contradictoires, que l'interlocuteur finissait par perdre contenance, par s'embrouiller dans ses conclusions et par confesser son erreur. *Ai-je besoin de développer l'idée qu'un exemple n'est pas forcément un exemple à suivre (moins encore s'il se peut dans le monde absurde), et que ces illustrations ne sont pas pour autant des modèles ?* (p. 97)

À cet égard, l'ironie consiste à confondre l'interlocuteur en le menant sur une fausse piste. Par ce renversement dialectique des positions de départ, Camus réussissait à créer chez l'ironisé les conditions d'un nouvel ordre cognitif en leur faisant découvrir par eux-mêmes que celle-ci pour eux n'est qu'une donnée qui s'intègre à une tradition culturelle. Alias, feindre l'ignorance provoque une certaine ambiguïté pour le lecteur car [...] *tout est limité par un océan de connaissance illusoire*<sup>1</sup>; ce qui déstabilise ses connaissances actuelles et l'amène à nier sa propre position. Cela est très important, puisqu'elle incitait les autres à parler. Camus, bien sûr, simulait l'ignorance des grandes énigmes de la vie :

*Juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'être vécue, c'est répondre à la question fondamentale de la philosophie.* (p.99)

*Va-t-on mourir, échapper par le saut, reconstruire une maison d'idées et de formes à sa mesure? Va-t-on au contraire soutenir le pari déchirant et merveilleux de l'absurde ?* (p.77)

*[...] Pourquoi faudrait-il aimer rarement pour aimer beaucoup ?* (p. 152)

*[...] Dans le monde fictif où la conscience du monde réel est la plus forte, puis-je rester fidèle à l'absurde sans sacrifier au désir de conclure ?*

Afin de ne pas embêter les lecteurs, Camus donne parfois des réponses aux questions posées : *Il s'agissait précédemment de savoir si la vie devait avoir un sens pour être vécue. Il apparaît ici au contraire qu'elle sera d'autant mieux vécue qu'elle n'aura pas de sens.* (p. 78) De là, bien entendu, la richesse et l'importance de l'ironie socratique, car Camus a su imposer un contenu au concept. Elle est pour lui un chemin et une étape conduisant l'esprit vers son intériorité, l'ironie de Camus est une

---

<sup>1</sup> KIERKEGAARD, Søren. *Le concept d'ironie constamment rapporté à Socrate.* Op. cit., p. 37

## CHAPITRE I : IRONIE ET POLYPHONIE

---

source inépuisable de réflexion, parce qu'il a touché un point sensible de notre condition humaine\* : [...] *Si ce mythe est tragique, c'est que son héros est conscient. Où serait en effet sa peine si à chaque pas l'espoir de réussir le soutenait ?*

Lorsque Camus pose cette masse de questions, c'est pour montrer que son lecteur soit connaît la réponse à sa question, soit il fait semblant de ne pas savoir. Les lecteurs se sont souvent posé la question si l'ignorance de Camus était réelle ou feinte. Ils découvrent par la suite après avoir répondu qu'elle est feinte ; une dualité est donc engendrée par l'ironie qui dissèque l'homogénéité du discours et la fait éclater, on assiste donc à un dédoublement de Camus:

- a) Il y a d'une part le Camus qui sait à l'avance comment va finir la discussion.
- b) D'autre part, il y a le Camus qui va faire le chemin dialectique avec son interlocuteur. Car l'interlocuteur lui ne sait pas où Camus le mène.

Cette idée d'accompagnement est centrale dans la démarche socratique. C'est pour cela que Camus adopte au départ la position de son interlocuteur, afin de s'identifier à lui et d'entrer totalement dans son discours. Mais au terme du cheminement on assiste à un retournement, l'interlocuteur troublé découvre qu'il ne sait pas et s'identifie alors à Camus. Tel est le sens de la maïeutique\* de Socrate. Socrate n'engendre rien, il se contente "d'accoucher" les esprits, de les assister dans leur naissance.

Nous retrouvons ici une des raisons profondes de l'ironie socratique. Le langage direct est impuissant à communiquer l'expérience de l'exister, la conscience authentique de l'être, le sérieux du vécu, la solitude de la décision. Dans un second

---

\* Par contre, Socrate considère l'ironie comme une opération de sauvetage consistant à rattraper les âmes n'ayant pas vraiment le souci d'elles mêmes.

\* « Dialectique de Socrate visant à « accoucher les esprits » de la vérité à l'aide de questions. Il s'agit de partir de cas concrets — de quelque chose qui a le consentement de l'interlocuteur — et d'amener progressivement celui-ci à extraire de ces cas concrets l'universel et ainsi de faire naître en lui, par un acte de pensée personnel, la conscience de l'universel: «Il en séparait le concret (contingent), montrait la pensée universelle qui y était contenue, et faisait ensuite prendre conscience d'une proposition universelle, d'une détermination universelle ». *Leçons sur l'histoire de la philosophie*. II. p. 292

## CHAPITRE I : IRONIE ET POLYPHONIE

---

lieu, en évoquant le *connais-toi toi-même* (p. 35) de Socrate, Camus donne à son essai un autre fait ironique parce qu'il savait très bien que la raison n'est pas quelque chose qui peut être un principe d'action et qui ne donne donc pas de fin. Il ne prône jamais le retour à la raison car ce dernier ne peut pas, donner des fins. Pour lui il n'y a que l'absurde qui peut donner des fins. Et quand Camus en appellerait à l'absurde, ce serait pour montrer les limites de la raison :

*Je comprends que, si je puis par la science saisir les phénomènes et les énumérer, je ne puis pour autant appréhender le monde. [...] Étranger à moi-même et à ce monde, armé pour tout secours d'une pensée qui se nie elle-même dès qu'elle affirme, quelle est cette condition où je ne puis avoir la paix qu'en refusant de savoir et de vivre, où l'appétit de conquête se heurte à des murs qui défient ses assauts ? Vouloir, c'est susciter des paradoxes. Tout est ordonné pour que prenne naissance cette paix empoisonnée que donnent l'insouciance, le sommeil du cœur ou les renoncements mortels. (p. 112)*

*L'absurde dépend autant de l'homme que du monde. Il est pour le moment leur seul lien. (p.113)*

Camus voit que le retour à soi est toujours un retour vers soi, comme rien, comme néant, il n'y a rien De dans. Et pour lui, *le connais-toi toi-même*, ne veut surtout pas dire, ni connais-toi comme pensée, ni connais-toi comme conscience. Mais pour lui cela veut dire *connais* les limites de la raison, et face à la raison, il y a l'absurde. Et c'est là que cela ne va plus, il en appelle à l'absurde contre la raison, mais seulement il voit l'absurde de façon positive, et cela c'est le symptôme de la rénovation de Camus.

### I.2. De l'ironie dans *La peste*

Si la littérature, l'œuvre romanesque, en particulier, est d'essence polyphonique, l'ironie en constitue le champ d'attraction et le phénomène privilégié. Loin d'être simplement une dissimulation ou l'art de dérober sa pensée, l'ironie met en jeu un théâtre de la parole, ainsi que l'a notée Philippe Hamon :

*L'ironie est [...] un discours double, émis par un énonciateur lui-même dédoublé, pour un public également dédoublé, partagé qu'il est entre ceux qui interprètent correctement le message et ceux qui l'interprètent littéralement.*<sup>1</sup>

C'est une allusion qui demande à être interpréter, décrypter ; et elle oblige la cible à comprendre le contraire de ce qui est dit. Néanmoins, l'ironie littéraire ne saurait se limiter au jeu de phrases particulières. C'est que, comme le remarque Herchberg-Pierrot (1993),

*La plupart du temps, [elle] ne concerne pas le niveau de l'histoire, mais celui de la narration. La cible est alors constituée par ce que disent les personnages, ce que décrit le narrateur, à l'adresse du narrataire.*<sup>2</sup>

Une réflexion sur la dimension fondamentalement ambiguë de l'ironie est en fait étroitement liée à une prise en compte du fonctionnement pragmatique d'un éventail de figures et d'une série de signaux qui aident à mettre en place les conditions d'une réception ironique ; mais qu'il faut surtout les chercher dans le cotexte littéraire plutôt que dans la situation de l'énonciation\*.

---

<sup>1</sup> HAMON, Philippe. L'ironie. In *Encyclopaedia Universalis*. Paris, [DVD-Rom], 1990. p. 56

<sup>2</sup> HERSCHBERG-PIERROT, Anne. *Stylistique de la prose*. Paris : Belin, 1993. p.24. (Lettres Belin Sup.)

\* Philippe Hamon (1996), relève trois grands « moyens signalétiques de l'ironie » :

1. La distanciation d'une énonciation envers son propre énoncé.
2. La distanciation entre des contenus « éloignés » co-présents dans l'énoncé lui-même.
3. La distanciation avec des énoncés extérieurs cités.



Au sujet de l'œuvre camusienne, l'ironisation et ses enjeux en constituent les deux caractéristiques primordiales que les chercheurs ont souvent négligées dans leurs multiples lectures stylistiques, sociologiques, politiques, existentialistes et psychanalytiques. Une technique privilégiée d'un auteur qui aime bien tourner tout en dérision. La polyphonie de la dépréciation culmine alors dans une écriture multiforme.

Dans cette perception, la lecture de *La peste*, dès les premières lignes, ne peut qu'être remarquée par l'abondance et la qualité des expressions ironiques. Une panoplie des railleries apparaît dans son écriture : des antiphrases et des oxymores les plus provoquant en passant par les paradoxes les plus absurdes jusqu'aux métaphores les plus dépréciatives. Multiples figures qui rendent compte à merveille d'un langage à double détente. Elles servent notamment soit à exprimer l'ambiguïté d'une révolte qui s'oppose à l'absurdité de la vie, soit à regretter les diverses réponses humaines face au mal et face à la situation tragique vécue ; soit à orchestrer la ridiculisation des personnages et des lieux et de leur créer la condition d'un jugement négatif. Le passage suivant est un parangon de l'intention ironique qui recouvre la chronique :

*Ils [les morts] étaient les intrus qu'on veut oublier. Voilà pourquoi la Fête des Morts, cette année-là, fut en quelque sorte escamotée. Selon Cottard, à qui Tarrou reconnaissait un langage de plus en plus ironique, c'était tous les jours la Fête des Morts.*

*Et réellement, les feux de joie de la peste brûlaient avec une allégresse toujours plus grande dans le four crématoire. D'un jour à l'autre, le nombre de morts, il est vrai, n'augmentait pas. Mais il semblait que la peste se fût confortablement installée dans son paroxysme et qu'elle apportât à ses meurtres quotidiens la précision et la régularité d'un bon fonctionnaire. (p. 284)*

Dans cet extrait, le véhicule de l'ironie est l'antiphrase. Au départ, Cottard en combinant deux termes contradictoires fête et morts, impose au lecteur de construire deux univers sémantiques incompatibles ; entre lesquels il n'est de conciliation possible qu'au prix d'une intention ironique attribuée à l'énonciateur : il ne dit pas sérieusement, il se moque. L'écart et le désaccord entre le contexte de la

## CHAPITRE I : IRONIE ET POLYPHONIE

---

Fête et celui des morts font pencher le lecteur à une interprétation antiphrastique (les funérailles des Morts). De plus l'outrance cynique des propos de Cottard : c'était tous les jours, le rend suspect.

Un autre indice est constitué par les hyperboles et les superlatifs : les feux de joie, toujours plus grand, par lesquelles Cottard, connu par un langage de plus en plus ironique, dépeint et désapprouve la situation tragique vécue lors du bûcher ; en feignant de croire que la condition est idéale. Il exprime le contraire de ce que l'on veut faire entendre sous forme d'une antiphrase ironique, il ne s'agit donc plus d'une satisfaction. Sa visée est en effet de faire ressortir le scandale de cet état et de créer une plus grande impression de la gravité de la situation tout en préservant sa face et tout en gardant sa bienséance.

Dans un troisième lieu, l'ironie repose sur l'inversion sémantique, la raillerie. En annonçant : le nombre de morts, il est vrai, n'augmentait pas. La peste se fût confortablement installée dans son paroxysme (...) bon fonctionnaire ; Cottard prétend louer une situation lamentable causée par l'épidémie (n'augmentait pas) : laisse croire que la condition est améliorée, alors qu'il présente un fond irréductible de gravité *installée dans son paroxysme* ; sous une forme policée et tout en adoucissant la critique (confortablement, bon fonctionnaire), ce qui le rend plus conforme aux lois de la bienséance.

D'autre part, l'interrogation oratoire constitue l'un des champs où s'étend l'ironie et où culmine la polyphonie de la dépréciation. Son intention primordiale dans cette chronique est de dénigrer les arguments qu'elle réfute :

*C'est le monde à l'envers, plus de médecins que de malades. C'est que ça va vite, hein ?* (p.148)

*Qu'est-ce que ça veut dire, disparaître ?* (p.55)

« *c'est la peste, on a eu la peste.* » *Pour un peu, ils demanderaient à être décorés. Mais qu'est ce que ça veut dire, la peste ? C'est la vie, et voilà tout.* » (p.369)

- *Pauvre juge, murmura Tarrou en franchissant les portes. Il faudrait faire quelque chose pour lui. Mais comment aider un juge ?* (p.294)

Dans ce dernier énoncé, l'ironie repose sur une fausse question, par laquelle Tarrou, considéré comme le délégué de l'auteur, prend sa distance avec son assertion et en rejette la responsabilité *forme de mention échoïque* sur ses confrères laissant se vérifier de toute proposition : en réalité il en doute qu'on doit aider un juge et il ne cherche plus comment l'aider. Ainsi, l'énoncé suivant, sous forme d'interrogation ironique, orchestre des voix doublées et illustre son recours à l'art oratoire : *Non, il n'y avait pas de milieu. Il fallait admettre le scandale parce qu'il nous fallait choisir de haïr Dieu ou de l'aimer. Et qui oserait choisir la haine de Dieu ?* (p. 276)

Ici, il faudrait d'abord évoquer l'intonation si particulière du locuteur. Il fait porter un accent d'insistance sur le verbe *oser*. Aussi, à travers l'interrogation le locuteur (Paneloux) est censé avoir fait un choix parmi des arguments contradictoires (aimer ou haïr Dieu). Mais comme l'énonciation s'exhibe comme un argument et une preuve allant en sens contraire, un doute subsiste sur la fermeté du choix (personne n'oserait choisir de haïr Dieu). L'ironie, de là, restreint explicitement les possibilités de continuation, elle lui anéanti le choix apparent et lui permet en réalité de ne se fermer aucune issue. Son recours à ce moyen ne peut se justifier que par son désir d'échapper à la règle de cohérence tout en l'assumant.

Un autre excellent *auxiliaire de l'ironie* à travers lequel l'auteur, sous le nom de Dr. Rieux, rit encore une fois des diverses réponses des gens au temps du mal : l'oxymore. Par sa construction nettement dialogique, il oppose généralement la voix de l'apparence à celle de la réalité. En signalant sans équivoque que le texte ne peut pas être pris au pied de la lettre, cette forme de caractérisation non pertinente entretient chez le lecteur un doute constant sur le sens qu'il faut attribuer à ses propos et le plonge d'emblée dans la tonalité qui imprègne toute la chronique. Parmi les innombrables exemples, on cite :

## CHAPITRE I : IRONIE ET POLYPHONIE

---

*J'essaie d'être un meurtrier innocent. Vous voyez que ce n'est pas une grande ambition. (p. 308)*

*[...] même les victimes se trouvaient être parfois des bourreaux, (p. 350)*

*Il fallut édicter des peines très sévères contre ces incendiaires innocents. (p.187)*

Dans ces trois exemples, l'alliance des mots meurtriers/innocent, victimes/bourreaux, incendiaires/innocents...constitue une forme d'ironie immanente, sur laquelle le narrateur attire l'attention du lecteur. Il se place dans la posture du bourreau puis de l'innocent. Il s'agit là d'une feinte basée sur l'attribution d'un caractérisant innocent non pertinent au nom meurtriers. Cette contradiction n'est qu'apparente car ces deux caractéristiques sont, en réalité, compatibles à ce personnage. Son je communique alors une dualité, comme étant la proie d'un clivage qui le rend prisonnier d'une postulation simultanée. L'ironie vient ici du jugement implicite porté sur un personnage vécu dans le déchirement et la contradiction et dépourvu de tout sens de clairvoyance. La dissociation énonciative se poursuit encore une fois sur le mode d'inversion sémantique : *Vous voyez que ce n'est pas une grande ambition* ; du fait que l'ironiste sait que cette ambition est irréalisable.

Porteur de la voix camouflée de Camus, Bernard Rieux prend aussi une distance ironique avec les grandes idées de liberté et d'humanisme qu'il a développées jusqu'ici : *[...] une liberté maladroite qui enfièvre tout un peuple (p. 138)*. Aussi, *Mais il s'agit d'une chronique très particulière qui semble obéir à un parti pris d'insignifiance (p. 35)*. De plus, en exprimant :

*Dites-moi, docteur, cette sacrée peste, hein ! ça commence à devenir sérieux. (p.95)*

*Je voulais seulement vous demander si vous ne pouvez pas me faire un certificat où il serait affirmé que je n'ai pas cette sacrée maladie. (p. 100)*

L'ironie naît notamment de l'exclamation et du repérage d'éléments antiphrastiques. Un décalage est constaté entre le teneur de l'énoncé, et la situation

## CHAPITRE I : IRONIE ET POLYPHONIE

---

de l'énonciation qui donne à comprendre la valeur négative de l'épidémie *la peste est maudite*, et qu'il appartient à l'ironiser d'en instancier les termes inverses correspondants. Également, en disant : *Le soleil de la peste éteignait toutes les couleurs et faisait fuir toute joie* (p.129). Le narrateur se plaît encore à rapprocher des expressions contraires. Même si elle ne joue pas nécessairement sur leur incompatibilité. Ici, l'alliance des mots *peste* qui est porteur du malheur, du deuil et de la mélancolie, et *soleil* qui évoque la joie, la vie et la lumière, constitue un écart remarquable. Tout le fonctionnement de l'ironie repose sur cet écart par lequel l'ironiste recherche *l'idéal absent*. Souvent, l'oxymore se développe en mettant en opposition les signifiés de termes qui ne sont pas forcément contigus. Nous tombons alors dans la figure voisine qui est le paradoxe. Prenant comme exemples les énoncés suivants :

*[...] ce délire calculé, cet emprisonnement qui apportait avec lui une affreuse liberté à l'égard de tout ce qui n'était pas le présent, [...]* (p. 320)

*Autant que cela est possible, il est à l'aise dans la terreur.* (p.217)

*Tant que nous nous sommes aimés, nous nous sommes compris sans paroles.* (p. 97- 98)

*La seule façon de mettre les gens ensemble, c'est encore de leur envoyer la peste.* (p.214)

Dans ce dernier énoncé, l'ironie fonctionne sur *la requête de bienveillance*. Au début de son discours, l'ironiste capte l'attention des auditeurs : *la seule façon*, puis il présente une suite inattendue, *une chute* : *leur envoyer la peste*. La figure du zeugme, en forçant la combinaison d'idées disparates, contribue aussi à rendre le lecteur sensible à l'incongruité des univers sémantiques présentés :- *Vous posez mal le problème. Ce n'est pas une question de vocabulaire, c'est une question de temps.* (p. 63)

Un autre procédés repose sur l'ironie *délicate*\* est aussi présenté dans ce récit. À travers lequel Tarrou déguise ses sensations envers son père, sous le voile de dépréciation : [...] *exclusivement, j'eus avec ce malheureux une intimité bien plus vertigineuse que ne l'eut jamais mon père* (p. 269). Ici, on évoque un fait négatif pour mieux en affirmer le contraire et laisser envisager le substrat positif de la pensée. La dimension dépressive n'est donc plus critique, mais plutôt, elle semble consubstantielle à l'ironie. D'ailleurs, l'auteur/narrateur étend l'ironie dans cette chronique afin de croquer de façon très ridicule certains personnages tels : l'employé Joseph Grand, le vieil asthmatique, le petit vieux, le père de Tarrou ...L'exemple suivant montre cette intention sarcastique :

*À première vue, en effet, Joseph Grand n'était rien de plus que le petit employé de mairie dont il avait l'allure. Long et maigre, il flottait au milieu de vêtements qu'il choisissait toujours trop grands, dans l'illusion qu'ils lui feraient plus d'usage. S'il gardait encore la plupart de ses dents sur les gencives inférieures, il avait perdu en revanche celles de la mâchoire supérieure. Son sourire, qui relevait surtout la lèvre du haut, lui donnait ainsi une bouche d'ombre. Si l'on ajoute à ce portrait une démarche de séminariste, l'art de raser les murs et de se glisser dans les portes, un parfum de cave et de fumée, toutes les mines de l'insignifiance, on reconnaîtra que l'on ne pouvait pas l'imaginer ailleurs que devant un bureau, appliqué à réviser les tarifs des bains-douches de la ville ou à réunir pour un jeune rédacteur les éléments d'un rapport concernant la nouvelle taxe sur l'enlèvement des ordures ménagères. Même pour un esprit non prévenu, il semblait avoir été mis au monde pour exercer les fonctions discrètes mais indispensables d'auxiliaire municipal temporaire à soixante-deux francs trente par jour.* (p. 56-57)

Dans ce passage, la voix ironique conçue par le narrateur D<sup>r</sup>. Bernard Rieux sur son personnage Josef Grand est bien présente. Tout d'abord, à travers une description globale où domine le style caricatural, moqueur et dévalorisant. Ensuite, à travers une antithèse établie l'appellation de ce personnage *Grand* et sa qualification *petit employé de mairie*. De plus, l'indication de son salaire (soixante-

---

\* Pierre Fontanier définit ainsi l'astéisme : « un badinage délicat et ingénieux par lequel on loue ou l'on flatte avec l'apparence même du reproche ». (FONTANIER, Pierre. *Les figures du discours*. 22<sup>ème</sup>. Paris : Flammarion, 1996. (Champs Classiques).ISBN : 978-2-08-122310-3. Cité par DUPRIEZ, Bernard. *Gradus, Les procédés littéraires* (Dictionnaire et encyclopédie). Paris : 10/18, 2003. p. 83. (10/18 ; n° 1370). ISBN : 2264037091

## CHAPITRE I : IRONIE ET POLYPHONIE

---

deux francs) a un caractère dérisoire. Son activité est également dérisoire grâce aux verbes d'action et au lexique du dérisoire. Tous ces éléments font de lui un personnage médiocre, loin de toute représentation héroïque. Plusieurs fois déjà, on également constaté le manque de capacité de Grand dans l'art de s'exprimer :

*- Je l'ai décroché à temps, disait Grand qui semblait toujours chercher ses mots, bien qu'il parlât le langage le plus simple. (p. 29)*

*Enfin, et surtout, Joseph Grand ne trouvait pas ses mots. (p. 58)*

*C'est ainsi que, faute de trouver le mot juste, notre concitoyen continua d'exercer ses obscures fonctions jusqu'à un âge assez avancé. (p. 58)*

*Dans tous les cas, la vie quasi ascétique que menait Joseph Grand l'avait finalement, en effet, délivré de tout souci de cet ordre. Il continuait de chercher ses mots. (p. 58)*

*Bien qu'il cherchât encore ses mots, il réussissait presque toujours à les trouver comme si, depuis longtemps, il avait pensé à ce qu'il était en train de dire. (p. 96)*

La répétition et l'insistance de l'auteur sur ce fait montrent que Grand est bien tourné en dérision. Par ce personnage dépourvu de l'art oratoire, l'auteur met en accusation le langage de convention dans la mesure où cet outil de communication est en fait une création sociale. Le langage devient, dans le cas de Grand, outil efficace de la comédie sociale. Par ailleurs, un ton anecdotique flagrant est perceptible à travers des bribes d'histoires que Tarrou rapporte et développe dans ces carnets tout au long du récit, à propos du *petit vieux* qui, tous les jours après déjeuner apparaît sur un balcon où il appelait les chats d'un *Minet, minet*, à la fois disant et doux puis leur lançait des petits bouts de papier terminaient de les attirer :

*Le petit vieux crachait alors sur les chats avec force et précision. Si l'un des crachats atteignait son but, il riait. (p.37)*

*En notant que le petit vieux avait retrouvé enfin ses chats avec la disparition des rats, et rectifiait patiemment ses tirs, [...] (p.40)*

*Tarrou observait le petit vieux et le petit vieux crachait sur les chats. (p. 76)*

## CHAPITRE I : IRONIE ET POLYPHONIE

---

*Un matin, en effet, des coups de feu avaient claqué et, comme l'écrivait Tarrou, quelques crachats de plomb avaient tué la plupart des chats et terrorisé les autres, qui avaient quitté la rue. (p. 130)*

L'ironie dans ces énoncés est engendrée par les effets de l'écho et de la récurrence des descriptions qui pourtant paraissaient triviales, elles procurent un sens humoristique et déclenchent le rire chez le lecteur. En outre, une dimension critique perceptible dans cette chronique se porte sur le mode de vie routinier des oranais. La répétition du *même boulevard* laisse entendre une vie monotone, accompagnée de l'angoisse et du désarroi présentés par les concitoyens. Le narrateur ironiste cherche en fait à montrer l'absurdité de la condition humaine. Aussi, ayant recours à l'antiphrase, il se moque des comportements des concitoyens qui recherchent la richesse lors du temps de la peste. Ils ne croient plus au fléau, voire même, ils le profitent du fait qu'ils s'intéressent au marché noir pour faire de grosses affaires :

*Nos concitoyens à cet égard étaient comme tout le monde, ils pensaient à eux-mêmes, autrement dit ils étaient humanistes : ils ne croyaient pas aux fléaux. (p.49)*

*Les magasins en avaient profité pour écouler un stock de vêtements démodés grâce auxquels chacun espérait une immunité. (p. 255)*

La rhétorique de l'ironie chez Camus sait finalement jouer avec les mots, les situations, les personnages, l'auteur lui-même, les textes antérieurs et le sens des mots. Camus est donc un virtuose dans l'art de la théâtralisation.



### I.3. Cristallisation de l'ironie dans le système narratif des *hirondelles de Kaboul*

*Dans l'ironie c'est la liberté subjective qui se manifeste, une liberté qui possède à chaque moment la possibilité de recommencer. Tout commencement est séducteur car le sujet est encore libre ; l'ironique est justement attiré par ce plaisir.*<sup>1</sup>

Dans le cas de cette œuvre complexe et profondément polysémique que sont *Les hirondelles de Kaboul*, la voix de l'ironie s'organise comme un dialogue rigoureux et subtil, et implique de ce fait un contexte culturel et idéologique précis. Ainsi, il serait intéressant de lever l'ambiguïté sur l'utilisation de cette stratégie et d'analyser les différents traits évocateurs dont l'auteur se sert pour manifester son esprit ironique dans le roman, d'en dégager les caractéristiques, les buts et les effets.

Par le biais d'un discours souvent ésotérique, mystérieux, complexe, disparate, puissant et foisonnant, voire d'un véritable tourbillon, l'auteur joue à chaque instant un rôle militant en mettant, explicitement ou implicitement, tout discernement et toute perspicacité en relation avec une distanciation marquée. Ici, le thème de l'ironie reste un moyen qui permet à l'auteur de créer un espace particulier propre à dire l'indicible du monde.

Yasmina Khadra fait en effet preuve à deux sortes omniprésentes d'ironie qui se trouvent parfois fondues dans la narration même : l'ironie du sort et l'ironie tragique.

#### I.3.1. L'ironie de situation

Le langage courant appelle aussi ironie des choses ou ironie de l'histoire, l'ironie est relative au jeu du destin des hommes ou des situations, qui repose sur un retournement de situation. Une ironie qui n'est pas absente des *hirondelles de Kaboul*. C'est bien le cas du personnage de Atiq Shauket qui, victime de son

---

<sup>1</sup> KIERKEGAARD, Søren. *Sur la notion de l'ironie*. Paris : L'Orante, 1975. p. 257

ignorance, prononce des paroles qui se retournent contre lui ou contre celui qui veut défendre. Il avait conduit sa fatalité, le trouva bien débonnaire pour un homme dans sa situation comique et même un peu vil. Ainsi dans les passages qui suivent :

*Zunaira, je sais que tu es là. Sors de ta cachette. Tu n'as rien à craindre. Personne ne te fera de mal. J'ai tout arrangé. Je ne laisserai personne t'importuner... Des cris indignés s'élèvent. Il ne les perçoit pas. Ses mains raflent les voiles, les arrachent avec hargne, renversant parfois les femmes piégées. Lorsque certaines lui résistent, il les projette sur le sol, les traîne dans la poussière et ne les relâche qu'après s'être assuré qu'il ne s'agit pas de celle qu'il réclame. Un premier coup de gourdin l'atteint à la nuque. (p. 148)*

Dans cet exemple, l'énoncé *Ses mains raflent les voiles, les arrachent avec hargne, renversant parfois les femmes piégées*, révèle le faux dévot et les fanatistes religieux, qui sont masqués par le conformisme aux lois de la Charia pour lesquelles le voilement et la protection de la femme est une obligation. Ici, Atiq, sous l'effet de la folie religieuse, commence à rafler et à arracher avec exaspération le symbole de piété de la femme afghane, ce qui va dans le sens contraire de sa croyance, en mettant à nu ces monstres souvent piégés et ensevelis sous leurs tchadri.

Écrit en italique, le passage signale une fois de plus l'ironie de l'auteur sur le personnage d'Atiq Shauket qui se voit désespéré et déçu d'avoir avoué son amour à sa fausse bien-aimée. Afin de s'enfuir de la prison, Zunaira a trahi la confiance d'Atiq. L'ironie de situation est présente ici à travers les pensées tristes d'Atiq qui a perdu sa bien-aimée, combinés aux pensées heureuses de cette dernière une fois elle a eu sa liberté conquise. Atiq s'est assez voilé la face et n'a pas voulu voir la réalité, ce qui l'emmène à un sort tragique à la fin du récit par effet d'inversion. Ici, Khadra a pu à la fois faire rire et attendrir, il attendrit même à proportion de sa capacité à faire rire. Le rire de l'ironiste est ici dévastateur pour l'émotion.

La condition d'Atiq Shaukat pourrait finalement bien être une métaphore de la condition humaine. Pour clore cette partie, l'étude analytique de ces extraits a montré que l'ironie est toujours malaisée à saisir. Elle joue *stricto sensu* sur et de

l'ambiguïté. L'ironie est envisagée, dans cet amas énumératif que nous avons signalé plus haut, tantôt du point de vue de l'effet, du moyen ou de la cause, tantôt du point de vue de la fonction, de l'attitude, ou de la pratique.

Afin de saisir le sens essentiel et spécifique de l'ironie - généralement pour exprimer un sarcasme, un mépris et une critique acerbe du régime taliban, et le pessimisme à l'endroit du monde et de la société -, Yasmina Khadra se sert du sourire et du rire mélancolique, du comique et de l'enjouement. Nonobstant, l'ironie ne relève pas du comique franc, elle ne provoque pas de rire spontané et, si elle est ressentie comme évidente dans bien des cas, ce n'est que de manière intuitive.

L'effet décapant de l'attitude ironique dans *Les hirondelles de Kaboul*, d'une signification essentielle et très profonde, celle de l'inversion ; s'enrichit effectivement au niveau de l'énoncé. Nous croyons que le sens le plus profond de l'œuvre pourrait se construire exactement sur le contraste ainsi produit, qui dérange l'ordre établi, non pas pour instituer un chaos définitif, mais pour annoncer quelque chose d'aussi différent et d'aussi nouveau, à savoir dévoiler les plaies de la société afghane et en retrouver la vérité perdue.

### **I.3.2. L'ironie dramatique et/ou tragique**

*Les hirondelles de Kaboul* n'est pas une tragédie au sens strict du terme, dans la mesure où le *fatum* a, chez Yasmina Khadra, les traits de la condition humaine. Or, l'aspect tragique commande toute la structure de l'œuvre. Pour l'exprimer, l'auteur a recours à l'ironie et se sert des divers moyens qui la caractérisent : les questions ironiques, le contrepoint et l'incompatibilité entre le sens littéral et le contexte ... Ces procédés contribuent à embarrasser, déconsidérer, ridiculiser, du moins, à mettre en position de faiblesse la personne, la situation et/ou la condition visée, mais aussi et surtout d'en rire-pleurer. Ils se conjuguent souvent pour rendre plus claire et plus lisible l'intention ironique. La densité d'un effet se mesure en effet au nombre de procédés mis en œuvre.

Avant tout, l'auteur par le biais de ses personnages se moque, d'une façon assez subtile, du fanatisme et du caractère religieux, accentué et exagéré par les intégristes islamistes. L'extrait suivant est oblitéré d'un tempérament personnel marqué par l'ironie, et par un penchant pour la dérision :

*Qassim n'est qu'une brute. (...). Il y crèvera. Ils y crèveront tous, sans exception. Les qâzi tapis dans leur vénérable monstruosité. Les énergumènes braillardes, aux fébrilités obscènes, qui se préparent déjà à envahir le stade vendredi. Les prestigieux convives qui vont se délecter au gré des exécutions publiques, saluant l'application de la charia avec la même main qui chasse les mouches et balayant les dépouilles avec le même geste qui bénit le zèle grotesque des bourreaux. Tous. Y compris Kaboul la maudite qui apprend tous les jours à tuer et à dévivre, les liesses sur cette terre étant devenues aussi atroces que les lynchages. (p. 122)*

On voit que, l'ironie se manifeste dans ce passage à travers des outils nécessaires tels : les répétitions, l'italique, l'hyperbole, l'oxymore et l'antiphrase ironique.

D'abord, une tension s'établit grâce à un rythme expressif où domine un système de répétition *Il y crèvera. Ils y crèveront tous, sans exception, Tous*, ces hyperboles sont des marques qui indiquent la présence d'une ironie récurrente.

Ensuite, le paradoxe se trouve concentré dans l'association et l'attribution d'un caractérisant (l'adjectif vénérable) non pertinent avec le nom (monstruosité) ce qui donne l'oxymore ironique « vénérable monstruosité ». Ici, l'oxymore présente des affinités avec l'ironie dans la mesure où il repose sur une feinte : on fait semblant d'opposer des éléments qui, en réalité, sont compatibles. La contradiction n'est qu'apparente. Parler de *vénérable monstruosité* suppose deux énonciateurs, l'un qui valorise les actes des *qâzi*, l'autre qui les disqualifie ; l'oxymore qui est une construction nettement dialogique, oppose la voix de l'apparence : la vénération, et celle de la réalité : l'indignation, l'anomalie.

## CHAPITRE I : IRONIE ET POLYPHONIE

---

L'ironie se poursuit dans ce passage par des procédés rhétoriques. Le narrateur fait alterner les hyperboles : *envahir*, *prestigieux* et les antiphrases ironiques *qui vont se délecter au gré des exécutions publiques* du point de vue de l'*éthos*, on peut interpréter cet énoncé comme feint vu le décalage produit entre *se délecter* et *exécutions publiques*. Le détour passe aussi par des rapprochements incongrus qui induisent une comparaison dévalorisante : saluant l'application de la *charia avec la même main qui chasse les mouches et balayant les dépouilles avec le même geste qui bénit le zèle grotesque des bourreaux* ; les deux expressions soulignées indiquent la concomitance entre des scènes opposées. Une concomitance qui les ravale tous au rang de saleté et de vilénie. Ici, on retrouve donc l'effet de l'adjectif *voisinage humiliant* dont parle Jankélévitch<sup>1</sup>.

D'ailleurs, l'ironie est perçue dans l'opposition *bénit le zèle grotesque des bourreaux* c'est par : *grotesque* que le fait ironique est déclenché.

Enfin, la présence dans les propos du narrateur, des pensées hétérogènes : Une incompatibilité du mot *les liesses* avec les autres mots de l'énoncé, tels : *atroces*, *les lynchages* renforce encore une fois le décalage et donc l'ironie.

Exploiter de telles stratégies et de tels effets de l'ironie ne rend qu'imparfaitement compte de la force de ces énoncés. Cette force réside aussi bien dans le contenu sémantico-rhétorique que dans l'acte que constituent ses mots, acte doué sans doute d'efficacité pratique : traitant du thème principal du fanatisme religieux, Khadra a pu dénoncer les abus d'une société qui accepte d'être déstabilisée. Il a également pu préserver la liberté du penseur, alors que la pratique de ce procédé de « l'ironie tragique » n'est pas un exercice gratuit, ni dépourvu de risque.

De plus, l'ironie tragique se canalise dans le passage qui va suivre, à travers les mêmes indices et d'autres plus compliqués. On confirme en fait l'idée négative

---

<sup>1</sup> JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *L'ironie*. Paris : Flammarion, 1964. p. 37. (Champs)

## CHAPITRE I : IRONIE ET POLYPHONIE

---

que porte l'auteur/narrateur sur le régime des taliban, ses actes inhumains et leurs effets néfastes et dévastateurs sur les conditions de vie des afghans. Khadra écrit :

*Des sbires bousculent un « maudit » vers son destin où un homme l'attend, couteau au poing. La séance ne dure que le temps de quelques gestes. L'homme ligoté est mis à genoux. Le couteau étincelle avant de lui trancher la gorge. Dans les gradins, des applaudissements sporadiques saluent la dextérité du bourreau. Le corps ensanglanté est balancé sur une civière ; au suivant ! (...) Les brancardiers finissent d'entasser leurs cadavres sur la remorque d'un tracteur. Un prêche particulièrement percutant clôt les « festivités ». (p. 139)*

Ici, l'auteur a recours aux procédés typographiques tels : les guillemets et les points d'exclamation et de suspension : les guillemets encadrant les mots *maudit* et *festivités* portent une connotation autonymique. Il s'agit d'indiquer par ce signe typographique que le narrateur prend ses distances par rapport à la dénomination commune, à laquelle il va, lui, préférer des caractérisations porteuses de connotations plus péjoratives. Sa visée est également d'alerter le lecteur et d'éveiller sa méfiance.

Ainsi, la contrariété est perçue dans l'expression *dextérité du bourreau* : ici, on remarque l'incompatibilité du sens littéral du mot *dextérité* (qui signifie droiture) avec son contexte. C'est-à-dire *de la non-coïncidence entre la dimension événementielle et sa couverture verbale*<sup>1</sup>, du fait que l'auteur veut en réalité qualifier les actes du bourreau comme *bêtes et inhumains*. Il s'agit donc d'une antiphrase hyperbolique, là où l'ironie épouse la stratégie de la feinte approbation avec surenchère (hyperbole faussement louangeuse).

Un autre indice plus retors réside dans l'exclamation *au suivant !* : Le locuteur laisse peser un doute sur le contexte, un contexte autre que ce que son interlocuteur et son lecteur ont compris (effet d'hallucination). L'écart se joue au

---

<sup>1</sup> HAIDU, Peter. « Au début du roman, l'ironie ». *Poétique*. 36, 1978, p. 466. In ROBERT, Guiette. « Haidu (Peter), *esthetic distance* in chrétien de troyes : irony and comedy in cligès and perceval ». *Revue belge de philologie et d'histoire*, 48, 3, 1970. p. 898-899. [en ligne] [www.persee.fr/doc/rbph\\_0035-0818\\_1970\\_num\\_48\\_3\\_2841\\_t1\\_0898\\_0000\\_1](http://www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_1970_num_48_3_2841_t1_0898_0000_1) (Consulté le 26.04.2017)

## CHAPITRE I : IRONIE ET POLYPHONIE

---

niveau du type de communication mis en jeu qui donne l'impression d'un plaisir établi dans ce contexte : le bourreau s'amuse à mettre fin à la vie des gens qui subissent l'exécution en plein public avec une rapidité, une habilité et pourrait-on dire une efficacité hallucinante !!

Dans la dernière phrase de ce passage, la stratégie de l'ironie repose sur une *vision idéaliste du monde*\*. Le mode de décalage est celui de l'antiphrase ironique, enrichie par la prise en compte de la mention : *festivités*. L'écart est constaté entre la teneur de l'énoncé et la situation d'énonciation. La lecture de la description de ce passage dévoile qu'il s'agit de *tragédies* (et non de festivités) explicitées bel et bien en contexte, et renforcées par des expressions telles que : *corps ensanglanté, trancher la gorge, brancardiers, entasser leurs cadavres, couteau au poing ....* C'est là une raison d'être de l'ironie qui n'existe que dans et par cet écart. C'est, en fait, un jugement critique porté par un esprit idéaliste à l'encontre d'un monde fallacieux et frustrant, puisque le lecteur sait que cette assertion est fautive et que sa confrontation au réel rend ce réel plus cruel. Le mot *festivités* est précisément employé pour faire surgir l'idéal absent. L'auteur dépeint froidement, en feignant de croire que c'est une situation idéale, afin de faire ressortir le scandale de cet état de chose. A partir de là, la cible de cette ironie apparaît comme double.

L'ironie dans cet extrait a pour but suprême de dénoncer les masques des talibans et de se protéger ainsi contre l'imposture toujours menaçante de leurs fausses apparences. L'auteur exploite ainsi l'ironie comme principe critique qui relève de l'effet de miroir - de l'observation du réel de la société afghane aussi bien que de sa situation économique et politique-.

En réalité, Khadra a moins recours au jugement qu'à l'invitation à reprendre un jugement tout fait : surprendre et ébranler les convictions par l'emploi de ces

---

\* Cette stratégie constitue la pierre de touche de l'ironie chez Henri Bergson, dans son ouvrage fameux : *Le rire* (BERGSON, Henri. *Le rire : essai sur la signification du comique*. 401<sup>e</sup> édition. Paris : PUF, 1940. 157 p. (Quadrige ; n°11). ISBN : 9782130439714

procédés et ne pas hésiter à le faire durement, n'a pour but que la recherche d'un effet à la fois profond et durable.

L'ironie tragique se poursuit dans ce récit mais cette fois-ci dans le sens d'une attaque acerbe de l'Occident et de son pseudo-progrès. Elle apparaît toujours à travers des voies et des techniques variées, tout comme l'indique ce passage :

*L'Occident a péri, il n'existe plus. Le modèle qu'il proposait aux nigauds a failli. C'est quoi, ce modèle ? C'est quoi au juste ce qu'il considère comme une émancipation, une modernité ? Les sociétés amORAles qu'il a mises sur pied, où le profit prime, où les scrupules, la piété, la charité comptent pour des prunes, où les valeurs sont exclusivement financières, où les riches deviennent tyrans et les salariés forçats, (...) où des générations entières sont parquées dans des existences rudimentaires faites d'exclusion et d'appauvrissement ? C'est ça, le modèle qui fait sa fierté et sa réussite ? Non, braves croyants, on ne bâtit pas les monuments sur du sable mouvant. L'Occident est foutu, il est bel et bien crevé, sa puanteur asphyxie la couche d'ozone. C'est un univers mensonger. (...) C'est une supercherie, l'Occident, une énorme farce en train de se disloquer. Son pseudo-progrès est une fuite en avant. Son gigantisme de façade, une mascarade. (p. 73-74).*

L'analyse de l'appareil narratif complexe de cet extrait révèle des équivoques et des contradictions entre ses énoncés, tensions dont Yasmina Khadra a su se dégager. En fait, il faut distinguer plusieurs *slaves* d'ironie :

La première est basée sur un retournement de situation : *où les valeurs sont exclusivement financières, où les riches deviennent tyrans et les salariés forçats*. Ici, trouver un principe de cohérence relève de la gageure. Le narrateur prend en fait son masque et exprime *le monde à l'envers*, il le crée par le biais de contradictions déconcertantes, de l'inversion et du retournement de situation *valeurs → financières, riches → tyrans, salariés → forçats*. Cette présentation du monde ébranle les assises sécurisantes du monde familier. Les détails du monde réel sont agencés selon des perspectives insolites, violentes ou même ludiques\*. Dans leur extravagance, ces perspectives multiples, mènent et bousculent le lecteur, le dérangent, l'arrachent à sa

---

\* Il peut apparaître comme un simple jeu de la réalité.



## CHAPITRE I : IRONIE ET POLYPHONIE

---

passivité et provoquent sa réflexion. En réveillant chez lui *ce désir éperdu de clarté*, l'écriture exprimant *le monde à l'envers* et ses stylisations caricaturales contribuent à l'expression artistique d'un rapport douloureux à la réalité.

La deuxième repose sur le foisonnement des questions ironiques à modalité assertive telles : *C'est quoi, ce modèle ? C'est quoi au juste ce qu'il considère comme une émancipation, une modernité ?* Une autre question ironique ainsi perçue : *C'est ça, le modèle qui fait sa fierté et sa réussite ?* L'ironie, accompagnée d'une connotation de mépris, se comprend ici si l'on se place sur le terrain de la pragmatique\*. Ces questions que le locuteur pose, jouent précisément sur la trahison d'une règle du jeu : la loi de sincérité, si on pose une question, veut que ce soit une vraie question, faite pour vérifier ses connaissances et donner une réponse. Or, l'interrogation ici est faussement apparente ; du fait qu'elle souligne un des points forts de l'argumentation sans informer l'ensemble du discours. Tenter de répondre à ces questions c'est justement s'enfoncer dans le ridicule, devant l'évidence de la réponse fournie par les faits eux-mêmes.

Dans cette conception et à travers ces interrogations, le locuteur donne, au départ, l'impression qu'il adhère pleinement au modèle occidental *C'est ça, le modèle qui fait sa fierté et sa réussite ?* Une forme assertive de la phrase qui repose sur la profusion des termes mélioratifs *modèle, fierté, réussite* accompagnée d'un signe interrogatif (?). Ceci accentue la position du locuteur vis-à-vis au modèle occidental, afin de le nier et le détruire par la suite, le narrateur a recours à la négativité qui constitue *un matériau privilégié de l'ironie*<sup>1</sup> en l'associant à une antiphrase hyperbolique *Non, braves croyants, on ne bâtit pas les monuments sur du*

---

\* Pour cette approche linguistico-pragmatique de l'ironie, voir en particulier : BERENDONNER, Alain. *Éléments de pragmatique linguistique*. Paris : Minuit, 1981 *L'ironie*, Centre de recherches linguistiques et sémiologiques de Lyon (dir.). Lyon : Presses Universitaires de Lyon. 1978, 115 p. (Linguistique et sémiologie ; n° 2). ISBN : 2-7297-0027-4; PERRIN, Laurent. *L'ironie : mise en trope. Du sens des énoncés hyperboliques et ironiques*. Paris : Kimé, 1996 ; SPERBER, Dan et Deirdre WILSON. « Les ironies comme mentions ». *Poétique*. 36. 1978, p. 399-412

<sup>1</sup> HAMON, Philippe. In MERCIER-LECA, Florence. *Op.cit.*, p. 44

*sable mouvant*. Dans ce dernier exemple, la négativité n'est plus définie seulement par son point d'application, sémantiquement localisable, mais par des modulations qui sont étroitement mêlées à ce qui n'est pas de l'ordre du négatif (l'opposition au modèle occidental et sa destruction à travers la force du *Non* !).

D'ailleurs, l'ironie est patente, elle s'impose de manière constante dans le texte, au moyen de l'antiphrase hyperbolique -quand par le contraire le contraire est entendu-. Celle-ci exprime une moquerie dévalorisante, une moquerie sarcastique, qui vise une cible. L'ironie se ressent à nouveau dans cette partie par ces procédés : l'hyperbole et la faute de raisonnement. Le locuteur se moque de son adversaire et laisse entendre au lecteur que ses actes *bâtir les monuments sur du sable mouvant* ne sont pas les siens, au contraire, ils dépendent du monde occidental. Ici, il s'agit d'une critique politique, géopolitique autant que philosophique et donc civilisationnelle. Le locuteur prend ici position dans le malentendu entre l'Orient et l'Occident. Sa visée est de décrédibiliser sa cible (l'Occident) et de caricaturer sa pensée. En somme, on retrouve ici l'image de l'ironie agressive, voire méchante, au point de convergence de l'ironie des origines, celle socratique ou voltairienne : Socrate interroge, et ses questions ne sont pas innocentes. Ainsi, Khadra procède le plus souvent par des interrogations exclamatives. Telles que :

*C'est quoi au juste ce qu'il considère comme une émancipation, une modernité ?* (p. 74)

— *Et qui oserait se mesurer à la colère de Dieu ?* (p. 74)

*Pourquoi a-t-elle (Zunaira) accepté de suivre son époux ? Qu'espérait-elle trouver, dans les rues de Kaboul, hormis la misère et les affronts ?* (p. 76)

En outre, ce passage propose une autre forme d'hyperbole antiphrastique résidant dans l'expression modalisante *bel et bien* qui repose sur un décrochage énonciatif. Elle indique de fait que le locuteur se désolidarise des propos qu'il tient, et que le lecteur doit en imputer la responsabilité à une tierce personne, laquelle est justement la cible de l'ironie (l'Occident). Cet outil entre dans la stratégie qui

consiste à feindre d'abonder dans le sens de la cible. C'est précisément l'excès dans le consensus qui rend suspecte la sincérité de l'énoncé.

Dans le même passage, une sorte d'emblème ironique est rendu possible par l'hyperbole *asphyxie la couche d'ozone* : dans ce segment d'énoncé, le locuteur dénonce avec humour tous les caprices de certaines valeurs occidentales, de leur progrès et de leur modèle. A travers cette expression *asphyxie la couche d'ozone* l'auteur montre que l'impact de l'Occident, sur la pensée, la culture et le mode de vie des habitants est très fort, ou même dévastateur. Cet effet destructeur, catastrophique et mortel est accentué par l'emploi du mot *asphyxie*. Bref, Khadra nous propose ici une critique acerbe, sans concession, voire une caricature du *progrès* de l'Occident par le biais de l'exagération, de l'ironie.

Pour finir, dans l'insertion de l'expression *une fuite en avant*, l'écart repose sur l'oxymore opposant *fuite* et *avant*. Ces deux notions sont en effet de nature radicalement différentes voire antinomique. Ce qui entraîne la construction d'un paradoxe et établit des *relations logiques qui s'opposent à la logique* de la doxa. L'ironie est perçue à travers un sarcasme dicté par le désespoir, une surenchère sur un argument jugé déjà *absurde*. La notion de mention échoïque intervient ici pour faire entendre un *écho* déformé du système de valeur du locuteur.

Un nombre non négligeable de traits ironiques est relevé ; ceux-ci n'en demeurent pas moins dispersés, ponctuant les moments forts du texte. Souvent associés à d'autres procédés, ils s'attachent tantôt aux mots, tantôt aux personnes et aux situations. Dans la plupart des cas, ambigus et fondus dans le propos, ils sont quelquefois difficiles à déterminer avec précision. À l'instar du passage précédent, les interrogations ironiques sont reprises dans d'autres extraits. Elles servent généralement d'arguments pour conforter et renforcer le propos. Devant une situation alarmante et qui n'a de cesse de se compliquer, Atiq préfère avoir une vie naturelle et loin des soucis :

## CHAPITRE I : IRONIE ET POLYPHONIE

---

*Si le médecin a jeté l'éponge, que reste-t-il en dehors d'un miracle ? Mais les miracles ont-ils encore cours, à Kaboul ? (...)Après tout, pourquoi continuer de souffrir quand chaque bouffée d'air que l'on respire vous dénature et horrifie vos proches ? (p. 20)*

Ainsi, Mussarat, de plus en plus exaspérée en tentant de se ressaisir devant l'aggravation du mal (maladie, guerre et misère) qui la tient aux tripes, s'adresse à son époux : *Deux jours après, tu (Atiq) flanches et je (Mussarat) suis obligée de te ramasser à la petite cuillère. Ça va durer combien de temps, cette comédie ? (p. 45)* De même que Mussarat, Zunaira, irritée, réclame :

*Pourquoi restes-tu là à me houspiller, gros bras, au lieu d'aller leur tirer les oreilles jusqu'à ce qu'ils perçoivent nettement la voix du Seigneur ? Puisque tu es mon époux à moi, va trouver le misérable bâtard qui a osé porter la main sur ta femme et tranche-lui le poignet. Tu veux voir mon visage, l'ultime soleil qui te reste ? Prouve-moi d'abord que le jour s'est levé, que la nuit infamante n'est qu'un mauvais rêve qui relève d'un lointain souvenir. (p. 102)*

Souvent, sous forme de fausses interrogations, elles suscitent un sentiment d'incongruité thématique qui suffit à attirer l'attention. Dans ce cas, l'ironie se manifeste par l'emploi d'une plaisanterie cruelle ou même de l'ironie sous forme d'un éventail fermé de *sens* cachés, qui s'agit de déployer.

En général, il y a bien d'ironie reposant sur une typologie riche, ce qui laisse à penser que l'auteur / narrateur s'adonne à un jeu par le biais de l'écart. De surcroît, dans le passage qui va suivre, Yasmina Khadra ironise sur la banalité de la mort, ce qui confirme une fois de plus la diversité et le dynamisme des procédés de l'ironie :

*Mohsen a cessé de rêver. (...). La mort, pour lui et pour les autres, n'est qu'une banalité. D'ailleurs, tout est banalité. Hormis les exécutions qui réconfortent les survivants chaque fois que les mollahs balaient devant leur porte, il n'y a rien. Kaboul est devenue l'antichambre de l'au-delà. Une antichambre obscure où les repères sont falsifiés ; un calvaire pudibond ; une insoutenable latence observée dans la plus stricte intimité. (p.12)*

L'ironie est évidente dans le passage susdit, elle est notamment évoquée à propos de la dureté et de la cruauté de la vie.

La première image ironique que nous pouvons remarquer est l'emploi d'une forme de négativité (négation restrictive, exceptive) dans *n'est qu'une banalité*. Cet énoncé peut être compris comme une forme de surenchère dans le sens : ce n'est qu'une banalité, c'est-à-dire : certainement, franchement c'est une banalité. Elle constitue aussi une forme d'exagération : le fait d'employer une assertion restrictive accompagnée d'adverbe à portée restrictive *n'est que* entraîne automatiquement la confirmation ou même le renforcement du sens. Le détour n'est, en fait, possible ici que parce qu'il repose sur un savoir partagé.

En deuxième lieu, l'écart au sein de l'énoncé lui-même s'explique par le recours une fois de plus à l'effet de surenchère (hyperbole), obtenu par l'adverbe *d'ailleurs* et par les expressions *Kaboul est devenue l'antichambre de l'au-delà, tout est banalité*. Ici, l'effet d'excès est exprimé par l'emploi du mot *au-delà* et celui de généralisation et d'exagération par l'emploi de l'adverbe *tout*. Aussi, faudrait-il évoquer, comme un autre indice, l'intonation qui suffit à déclencher le rire tragique, en portant l'accent d'insistance sur les adverbes. En outre, le fait que *tout devient une banalité* paraît tellement disproportionnée que l'image prête à l'étonnement puis au léger sourire ironique.

Dans un autre lieu, l'auteur se moque des comportements de son personnage Atiq qui ne sait pas comment résister à son amour fou pour Zunaira, ainsi qu'à l'embrigadement du fanatisme religieux que les taliban ont sur lui :

*Les enfants s'écartent sur son chemin, effrayés par cet homme échevelé, (...). Le tchadri jaune s'arrête à hauteur d'une maison. Atiq fonce sur lui, l'atteint juste au moment où une porte s'ouvre... Où étais-tu passée ? Je t'ai attendue à la sortie du stade, comme il était convenu, et tu n'es pas venue vers moi... Le tchadri jaune essaye de se soustraire aux serres qui le lacèrent... Vous êtes fou. Lâchez-moi ou je vais crier... –*

*Cette fois, je ne te laisserai plus seule, Zunaira. Si tu es incapable de me retrouver, je ne t'obligerai plus à me chercher... – Je ne suis pas Zunaira. Allez-vous-en, malheureux, sinon mes frères vont vous tuer... – Enlève ta cagoule. Je veux voir ton visage, ton beau visage de houri... (p. 147).*

L'exemple précédent théorise et met en équation le processus de des-humanisation propre à Atiq d'une part et à Zunaira de l'autre.

D'abord, l'action de deshumanisation qui consiste à *faire perdre son caractère humain à un individu, à un groupe, de lui enlever toute générosité, toute sensibilité*<sup>1</sup> atteint la personne de Atiq Shaukat. Par l'accumulation de mots péjoratifs qu'on lui associe et qui se rapportent habituellement aux animaux tels que : *effrayés, échevelé, serres, lacèrent*, le locuteur attribue des propriétés inhumaines à un être humain, et lui donne des traits normalement attribuables à un animal. Par ce moyen, il évoque les faits d'effroi, de déstabilisation, de sauvagerie et de désordre (tête en désordre), qui renforcent l'effet d'animalisation. Ainsi, il perçoit et traite sa cible comme inférieure au genre humain, il la transforme, en quelques sortes, en animal. L'animalisation représente ici *un des procédés dépréciatifs les plus démonstratifs et les plus récurrents*<sup>2</sup>. D'ailleurs, la comparaison par métaphore d'Atiq à un animal sauvage *serres, lacèrent* est à l'origine de la deshumanisation. L'action de ce procédé est installée et fortifiée par l'énoncé *Le tchadri jaune essaye de se soustraire aux serres qui le lacèrent*, notamment en l'accompagnant d'un écho phonique entendu par métaphore. Ici, l'effet est substantiellement et essentiellement de décrire l'apparence, le caractère et le comportement d'Atiq, pour le dévaloriser et fournir de lui aussi bien que de sa croyance une vision caricaturale fondue dans le fanatisme ou même dans la folie religieuse.

Ce comportement déshumanisant nécessite forcément une idéologie autre que celle du fanatisme religieux. La dépersonnalisation peut ici donc être, de la part du locuteur, péjorative et ludique.

---

<sup>1</sup>LAROUSSE. *Grand Larousse Universel*. 3. Paris : Larousse, 1991. 2208 p. (Collectif). ISBN : 9782031023333

<sup>2</sup>Les Animaux pour le dire. *Ridiculusa*, 10, 2003

Plus ou moins explicite, ensuite, la dépersonnalisation atteint également la personne constituant l'autre face d'Atiq : *Zunaira*; par son assimilation et sa réduction à un simple objet *Le tchadri jaune*. De plus, l'emploi de la négation dans *Je ne suis pas Zunaira* sert à exprimer l'effet d'une sensation et d'un sentiment de perte de sens de soi-même, de séparation du corps pour se sentir à la fois détachés du monde et de leur identité propre. Bien plus, le mot *hour* caractérisant *Zunaira* évoque une abstraction, et fait ainsi sortir cette dernière du réel par l'effet de déréalisation. En l'employant, le locuteur vise à ôter les éléments caractérisant la personnalité de *Zunaira* à qui il s'adresse et de lui attribuer d'autres qualités qui lui donnent un caractère extrahumain en la considérant comme une *hour*; il aboutit en réalité à la dépersonnalisation.

Deux autres indices sautent aux yeux, et signalent les variétés recensées de l'ironie : l'emploi de l'italique et des points de suspension.

De prime abord, les italiques sont, en effet, des *signes d'assise*, c'est-à-dire qu'ils indiquent la situation *assise* du segment considéré par rapport au cotexte ou au contexte extralinguistique. Ils sont le signal du caractère hétérogène du segment, aussi signalent-ils et renforcent-ils la connotation autonymique de l'extrait, laquelle est une mention échoïque ironique. Dans ce cas, l'ironie permet au narrateur de railler et de critiquer le personnage et le langage d'Atiq Shaukat qui a subi un destin malheureux. Ici, Khadra se moque en fait de l'errance de Atiq et de sa bien-aimée *Zunaira*; le jeune homme ne peut s'empêcher de penser à l'amour comme un ouragan des cieux qui tombe sur la vie et la bouleverse, et détruit le cœur entier (coté inhumain).

En fait, Atiq a trop peur pour se déclarer et *Zunaira* devient irritable à négliger l'amour qu'elle éprouve pour le jeune homme. Le narrateur dévoile ici la réalité des sentiments et la fausseté des aspirations romantiques qui ne résistent pas face au poids des conventions et du réel. Dans ce jeu d'inversion des rôles, l'amour

## CHAPITRE I : IRONIE ET POLYPHONIE

---

en se transformant en errance, en haine et en souffrance (humanité/ inhumanité), crée ici un monde à l'envers propre à l'ironie.

Les points de suspension créent le meilleur vecteur de l'ironie qui permet d'évoquer des vérités dérangeantes.

Les derniers énoncés de ce passage ont d'avantage partie liée avec l'implicite. Ils servent à signaler un paradoxe *sinon mes frères vont vous tuer...* et un sous-entendu *Je veux voir ton visage, ton beau visage de houri...* ou une inversion des codes sociaux *et tu n'es pas venue vers moi...*: un comportement opposé au soit disant préceptes religieux de la Charia. Ici, ces énoncés prouvent que la femme est de toutes façons condamnée et victime du fanatisme et d'une idéologie obscurantiste insoutenable. Ce phénomène concrétise le cœur du problème en Afghanistan sous le régime des taliban.

Dans *Les hirondelles de Kaboul*, l'auteur se moque de certains personnages en employant des modes qui confirment l'ironie foncière du roman : des métaphores, des comparaisons animales, des hyperboles, des attributions de caractérisant....(...) *mais ce renégat de Massoud est fait comme un rat.* (p. 104)

Dans l'exemple ci-dessus, le locuteur a recours au rat en tant que emblème animalier ambivalent : vecteur de peste et de mort. Le locuteur compare Massoud à une créature répugnante et impure, du fait qu'il renie sa condition d'humain *renégat*, et donc, porteur de mal et de mort à soi-même et à la société. Ainsi, ses arrière-pensées, ce qui se joue derrière *le masque humain* de Massoud, la bête qu'il cache avec plus ou moins de soin et d'hypocrisie ontologique ... sont tous des caractéristiques qui vont dans le même sens symbolique du rat, symbole de la maladie.— *Des êtres ont choisi de patauger dans la fange comme des porcs.* (p. 15)

Parmi un large bestiaire, le locuteur choisit le porc qui semble avoir la primauté du fait qu'il est particulièrement caricatural. Ici, on retrouve la métaphore



porcine recèle bien des aspects : le porc fonctionne en premier lieu comme une référence à l'impureté et à la saleté. Il se nourrit de tout, même de ses propres excréments, est considéré par le sens commun comme un animal fort sale. C'est d'ailleurs l'un des axes (la saleté) que le satiriste a choisi pour décrire son adversaire (les islamistes et leur faux zèle de *religion*) qui a *choisi de patauger dans la fange*. Selon lui, les intégristes sont, de même que les porcs, sales, mais surtout ils salissent, souillent, par l'effet de leur volonté nocive. À un moment où à un autre, l'auteur les compare au porc rebutant, souvent nauséabond, vivant dans la soue, noyant dans la fange, mare de boue pestilentielle.

Pour autant, la symbolique au cochon associe aux intégristes l'ignorance et la bêtise, vu que le porc est un animal particulièrement bête (porc-bêtise, une tête de cochon). Cette proximité lui permet de jouer le rôle de miroir capable de refléter les travers d'intégristes : bêtise et perversion sociale vont alors de pair. Le but ici est de les fustiger aussi bien que leur foi, leur loi et leur choix, dénoncés comme nauséabonds. De surcroît, la figure du porc, dont les yeux cachés par les oreilles ; pourrait être interprété par la cécité religieuse et politique des extrémistes (l'aveuglement). Cette représentation permet donc de charger le locuteur, qui se retrouve abondamment dans la caricature anti-intégriste, à dénigrer le caractère inhumain distillé par la doctrine extrémiste. L'argument de la saleté, l'ignorance et la gourmandise, la bêtise et la mort...constituent une richesse symbolique qu'on ne retrouve pas alors chez d'autres espèces animales.

Le locuteur exacerbe sa critique des intégristes islamistes en insistant : *Le Goliath est revenu ; assis près d'un manchot, (...) (p. 50)*. En citant le *Goliath* pour désigner l'un des blessés de la guerre et l'un des représentants des islamistes intégristes, l'auteur fait allusion à l'histoire au personnage géant et terrible connu pour sa force et son combat contre le roi David. Le but est de montrer l'arrogance et l'injustice de certains intégristes. Ces traits sont confirmés par l'emploi des mots : *goitre, doigt d'ogre* :

— *Il n'y a aucun doute, dit le mollah Bashir du haut de son goitre.  
Son doigt d'ogre brasse l'air comme un sabre.  
Il tire sur son coussin pour s'asseoir convenablement, se trémousse  
dans le craquement de l'estrade qui lui sert de tribune, éléphanterque et  
vampirisant, le visage massif jaillissant au milieu d'une barbe filandreuse.*  
(p.72)

Ce dernier exemple évoque une sorte de géant que les contes proposent : l'ogre. Souvent barbu, velu, à tignasse rousse, mâchoire impressionnante, mains massives, stature gigantesque et trapue ce qui donne l'image d'un extrémiste tel que Y. Khadra le décrit dans le récit, et tuant et dévorant les petits enfants, il symbolise la sauvagerie et la violence affective contenue dans les rapports sociaux. Il est perçu comme une puissance destructrice qu'il faut, tout comme les intégristes, réussir à surmonter. Également, le statut et *le visage* des intégristes sont intégralement animalisés en les caractérisant d'*éléphanterque*. La symbolique de cet animal va, sans contredit, dans le sens de robustesse et de la puissance. Puis, afin de rendre plus affreuse et effrayante l'image des islamistes, le locuteur dessine une figure symbolique universelle par l'emploi du mot vampirisant. Ce dernier évoque une créature imaginaire inhumaine et maléfique assoiffée de sang.

Du fait que les islamistes entretiennent des relations avec autrui qui sont plus qu'une simple relation d'effroi, ils sont ici comparés par métaphore à ce monstre et à ce personnage surnaturel opaque *le vampire* qui se nourrit du sang des vivants afin d'en tirer sa force de vie. Le locuteur les comparant au vampire afin de souligner en quelque sorte leur nature mortelle : d'abord par leur association au sang, et puis évidemment leur statut de mort-vivant, de non-mort. Le vampire serait ainsi une expression précise qui concerne tout étranger à l'origine du mal qui gangrène la société. En recourant à la symbolique du vampire, le satiriste évoque la mort et les questions qui découlent de cet état effrayant sont sans concession le fruit d'une fausse dévotion.

## CHAPITRE I : IRONIE ET POLYPHONIE

---

Le locuteur ayant abondamment recourt dans les exemples ci-dessus à cette image satirique et à ces comparaisons infamantes et ironiques qui réduisent l'homme à l'état de bête, le plus souvent vile, rabaisé et méprisable ; il vise à caricaturer et à dénigrer ses adversaires. Ce procédé de l'animalisation traduit l'impossibilité d'accéder à l'humanité, mais également à l'harmonie sociale qu'elle induit. La référence animale vaut ici pour métaphore de ses idées, de sa politique anti-intégriste.

En conclusion, l'ironie tragique est présente dans toutes les parties du roman, par une manière d'écrire et de décrire, un ton distancié et moqueur qui tend à diminuer le tragique de certaines scènes, telles que la terrible agonie de Mohsen et Atiq; c'est un moyen de faire comprendre au lecteur que le romancier ne prend pas fait et cause pour ses personnages, mais qu'il se sert d'eux afin de dévoiler ce qui se joue en profondeur, sous les apparences et les faux-semblants. L'écriture en tant qu'entreprise est au service de la vérité mais d'une vérité intime qui n'est pas toujours bonne à dire ; c'est aussi une entreprise de destruction qui révèle l'envers du décor et les petitesses des hommes. Parfois le lecteur hésite entre une lecture ironique et une lecture au premier degré qui appelle la compassion et il ne sait pas s'il faut se moquer des personnages ou les plaindre. Difficile de réunir les deux en même temps, et c'est pourtant ce que réussit à obtenir Yasmina Khadra.

### I.4. L'ironie tragique dans *l'attentat*

*Quand on observe la nature y découvre les plaisanteries d'une ironie supérieure : elle a, par exemple, placé les crapauds près des fleurs, comme était ce duc près de cette rose d'amour<sup>1</sup>.*

Dans *l'attentat*, Yasmina Khadra opte pour l'ironie tragique portée par un sens aigu du jeu verbal, comme meilleurs procédés pour dévoiler le tragique existentiel dans la région du Proche Orient tout en le couvrant d'une beauté mensongère, comme le souligne l'exemple suivant :

*C'était un regard intense et lointain à la fois, chargé de d'espoir et de peur, toujours le même, immense et profond comme le silence qui l'assistait. À cet instant précis, je perdais confiance en moi. J'avais peur de mes propos ; du choc qu'il allait provoquer. Je me demandais comment les parents allaient accuser le coup, à quoi ils allaient penser en premier lorsqu'ils auraient compris que le miracle n'avait pas eu lieu.*

*Aujourd'hui, c'est mon tour d'accuser le coup. J'ai cru que le ciel me tombait dessus quand on a retiré le drap sur se qu'il restait de sihem. Pourtant, paradoxalement, je n'ai pensé à rien. (p. 35)*

Dans ce passage, l'ironie est marquée à travers l'usage des expressions en italique : *d'accuser le coup, je n'ai pensé à rien*. Philippe Hamon rappelle que l'ironie peut s'exprimer par l'italique : *Cette écriture penchée qui est dans tous les discours ironiques le signal d'un désengagement critique de l'auteur vis-à-vis de ce qu'il rapporte<sup>2</sup>*. L'auteur note aussi une contradiction dans *j'ai cru que le ciel me tombait dessus quand on a retiré le drap*, puis dans *je n'ai pensé à rien*. Mais aussi, il en rend compte par l'hyperbole à travers l'emploi de l'adverbe *paradoxalement* et du jeu de mots : *Comment les parents allaient accuser le coup/c'est mon tour d'accuser le coup, le miracle n'avait pas eu lieu/ J'ai cru que le ciel me tombait ... (p. 35)*

À travers ces outils, Yasmina Khadra s'est mis en tête de parcourir toutes les voies de l'enfer auxquelles mènent le destin du juif, Khadra se moque dans ce

---

<sup>1</sup>BALZAC, Honoré. *Honoré de Balzac : œuvres complètes*. 115 titres *La comédie humaine*. Paris : Arvensa, 1855.9654 p. In <https://books.google.dz/books?isbn=2368410007>

<sup>2</sup>HAMON, Philippe. *Op. cit.*, p. 20-21

## CHAPITRE I : IRONIE ET POLYPHONIE

---

passage du juif, de sa démission et son incompréhension du dilemme qui le déchire doublement. D'ailleurs, L'extrait fonctionne comme une mention échoïque ; en employant une langue gorgée d'un lyrisme unique, lui aussi à visage double, un lyrisme de l'horreur. Il est passé maître dans l'art de rendre belle l'horreur, le méfait, la haine à coups d'images aussi fortes que séduisantes. Yasmina Khadra, en s'exprimant ironiquement dans son œuvre, n'a pas pour but de tromper son interlocuteur, mais de mieux lui faire comprendre la nature du réalisme. Le passage suivant est un autre exemple de l'effet ironique :

*Monsieur le docteur nous en veut. Sa femme est morte à cause de nous. Elle était si bien dans sa cage dorée, n'est-ce pas ? Elle mangeait bien, dormait bien, s'amusait bien. Elle ne manquait de rien. Et voilà qu'une bande de tarés la détourne de son bonheur pour l'envoyer-comment tu disais déjà ?-au charbon.*

*Monsieur le docteur vit à proximité d'une guerre, sauf qu'il ne veut pas en entendre parler. Il pense que sa femme, non plus, ne doit pas s'en préoccuper...Eh bien, il a tort, monsieur le docteur [...] Est-ce qu'il te faut un tableau pour comprendre ou est-ce que c'est toi qui refuses de regarder la réalité en face ? (p.206)*

Dans ce passage, on distingue plusieurs *slaves* d'ironie (antiphrase, hyperboles- expressions en italique, interrogation, des points de suspension...) :

D'abord, les formules en italique *à cause de nous* et *au charbon* sont la marque de discours indirect libre par laquelle l'intégriste (l'ironiste) reprend en échos les propos antérieur qu'Amine avait l'habitude de rétorquer depuis la mort de son épouse. Dans cet exemple, l'ironie sous forme d'antiphrase est marquée par la présence d'un présupposé lié à une relation de causalité *sa femme est morte à cause de nous*, elle est exprimée avant même que Amine émette ses arguments, implicitement opposés parce que l'extrémiste présuppose une justification, pourtant, elle exprime le contraire de ce qu'il ressent.

Dans ce sens, Philippe Hamon considère le procédé ironique comme : *Le contresens volontaire d'un énonciateur parlant 'contre' un sens appartenant à l'autrui, soit comme un acte de réécriture, réécriture qu'opère le lecteur à partir du*

## CHAPITRE I : IRONIE ET POLYPHONIE

---

*texte de l'auteur*<sup>1</sup>. Ce qui fait entendre la voix ironique de l'auteur c'est le doublement de la conduite sérieuse qui, décalée, vise à prendre distance vis-à-vis de l'attitude du juif (démissionnaire, indifférent...). Tout en le frappant avec ses propres mots, avec son propre arme. Selon F. Mercier-Leca, l'ironie est définie comme : *Un décalage, un écart [...] au sein de l'énoncé lui-même, ambigu, polysémique, pouvant exprimer quelque chose que l'intention consciente de son auteur...*<sup>2</sup> Il lui ôte ainsi toute possibilité de contre-argument.

La deuxième *slave* de l'ironie dans ce passage est basée sur une antiphrase hyperbolique et épouse la stratégie de la feinte approbation avec surenchère : *Elle était si bien dans sa cage dorée, n'est ce pas... Elle mangeait bien, dormait bien, S'amusait bien*. Ici, la conduite sérieuse est doublée d'une autre qui organise la moquerie et le sarcasme. En jouant sur la redondance, l'ironiste présuppose que le couple amoureux (Amine et Sihem) a vécu en plein bonheur et en plein paix, fermant les yeux sur la vraie vie. Ce qui souligne l'aveuglement de Amine et le met en accusation

Par ailleurs, l'usage de la locution adverbiale *n'est-ce pas ?* Verrouille d'emblée toute possibilité de dialogue des extrémistes avec Amine (qui est aussi l'écho de la voix de l'auteur qui veut se désolidariser des propos qu'il tient envers la démission du juif), il présuppose un accord des partenaires sur ce qui va suivre. Le juif ne peut pas nier dans ces conditions parce qu'il va rompre le dialogue. L'autre n'a donc plus que la feinte approbation à son service.

En outre, l'ironie est marquée par la présence d'un terme suspect *il pense suggérer ...* sert à dévaloriser les jugements naïfs de *Amine* et de critiquer ses comportements vis-à-vis du geste de sa femme. L'auteur, citant cet exemple, se moque du juif, de sa démission et de son insouciance envers les conditions réelles de

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> MERCIER-LECA, Florence. *Op. cit.*, p. 20

la vie. Cela est confirmé, à la fin du passage, par le *système de l'écho* dans l'interrogation : *Est-ce qu'il te faut un tableau pour comprendre ? Ou est-ce que c'est toi qui refuses de regarder la réalité en face ?* En fait, cette autre voix ironique se repose sur un retournement de la situation, il s'agit de la mise en scène de l'auteur qu'il faut soigneusement distinguer du narrateur cible. Yasmina Khadra, en réalité, impose sa voix ironique pour se moquer du fanatisme spécifiquement religieux des intégristes qu'il dénonce dans ce passage pour les réinscrire dans leur contexte idéologique.

Amine lancé dans une enquête visant à élucider le pourquoi et le comment de cet acte incompréhensible, commis par sa bien-aimée. Le passage suivant sous forme de dialogue référentiel ne compromet pas la neutralité du projet, mais seulement la crédibilité de l'intrigue :

*C'est cette vérité que tu cherche ou est-ce que c'est celle-là même que tu fuis ?...Non, mais sur quelle planète vis-tu, monsieur ? ...Ta femme est morte pour ta rédemption, monsieur Jaafari.*

*Tu me parle d'une rédemption ! Le tutoie-je à mon tour. C'est toi qui en a besoin... Tu ose me parler d'égoïsme, à moi dont on a ravi l'être que j'ai chérie le plus au monde, tu ose me souler avec tes histoires de bravoure et de dignité lorsque tu reste dans ton coin en envoyant des femmes et des gamins au charbon ?*

*Détrompe-toi : nous vivons bien sûr la même planète, mon frère sauf que nous ne logeons pas à la même enseigne. Tu as choisi de tuer, j'ai choisi de sauver. Ce qui est l'ennemi pour toi, pour moi est un patient. (p. 158)*

Pour analyser l'ironie dans ce passage, on distingue deux parties.

La première marque l'effet ironique à travers l'énoncé : *C'est cette vérité que tu cherches ou est-ce c'est celle-là même que tu fuis ?... Non, mais sur quelle planète vis-tu, monsieur ?* Dans cet exemple, plusieurs outils reflète l'effet de l'ironie tels : la prise en compte de la répétition, l'interrogation, la contradiction, l'hyperbole, la locution adverbiale...

D'abord, la forme même de l'énoncé : interrogative, par lequel l'auteur, feignant l'ignorance, veut prendre une distance tant par rapport à la réalité

désagréable que par rapport au langage. Ainsi, L'ironiste dans ce passage, joue la stratégie de quiproquo : il feint d'ignorer la vérité de ce qu'Amine cherche ; l'écart se voit au niveau de la contradiction explicité dans le même énoncé : *C'est cette vérité que tu cherches ou est-ce c'est celle-là même que tu fuis ?* Puis, la voix ironique choisit de battre l'adversaire par la supériorité intellectuelle et langagière ; feignant de se tromper sur le lieu dans lequel vit Amine, il pose une deuxième question pour se moquer de sa désolation. Pensant que cette question sera moins difficile pour quelqu'un qui a tout lâché, tout abandonné, trop éloigné qu'il est de son vécu réel. En fait, l'interrogation dans ce passage combine à la fois une interrogation et une argumentation contre le juif.

La deuxième voix ironique résonne clairement dans la partie suivante du même passage : *Ta femme est morte [...] pour moi est un patient.* Dans cet exemple, l'ironie est bien présente par le rappel des propos de l'adversaire sous forme d'exclamation dévalorisante « tu parles de rédemption ! » qui ne saurait à elle seule rendre compte de l'ironie. Elle réside plutôt dans le contenu attribué à cette « rédemption » par laquelle le juif veut dénoncer les malédictions et les malversations de l'ensemble des résistants extrémistes. L'énoncé exclamatif dans l'exemple cité combine à la fois, une interrogation et une argumentation. Il s'agit autant d'argumentation que d'exclamation *je sais comment se fait la rédemption, j'ai l'argument.* Ce type de question véhicule aussi une dimension de doute par lequel l'auteur veut crier sa réprobation envers la légitimité des actes inhumains des intégristes.

Ensuite, le locuteur abonde dans le sens de son interlocuteur et apporte un argument supplémentaire, en disant : *c'est toi qui en a besoin*, l'ironiste veut juger l'énoncé de son interlocuteur parce qu'il feint de trouver légitime son indignation et sa disqualification. De plus, en termes d'antiphrase qui ne se situe pas au niveau de l'énoncé qui exprime strictement l'opinion du locuteur *nous vivons bien sur la même planète*, mais au niveau du jugement *mon frère* alors que l'ironiste, sait que son adversaire est lui-même la cause de son déchirement.



La stratégie est ensuite celle de quiproquo. Le locuteur feint de comprendre que son interlocuteur ne peut pas répondre à la première question parce qu'il n'est pas conscient du dilemme qui déchire sa patrie d'origine au jour le jour. La feinte est patente puis que l'autre explicite par litote le contexte *non ne répond pas à la première question mais plutôt répond à la deuxième* qu'il considère plus facile pour quelqu'un qui, avec un passeport israélien, pense *se sortir de l'auberge* de son pays natal. L'expression *Monsieur...* est une marque explicite de respect, mais elle double l'effet ironique ou peut être même une ironie seconde ayant pour cible la carrière d'Amine, *la médecine*.

Cependant, l'ironie la plus mordante est à chercher dans le contraste entre le lyrisme sentimental auquel adhère le juif-palestinien (qui rêve de serment éternel) et le réalisme cruel dans le quel vit son peuple. D'ailleurs, l'opposition franche entre les points de vue *tu as choisi de tuer, j'ai choisi de sauver* propose une coordination de perspectives par confrontation entre le point de vue de Amine et celui des extrémistes. En fait, les personnages sont eux-mêmes distanciés par le narrateur. Cet extrait permet donc, à la fois, l'investigation imaginaire (on croit au personnage) et le jeu de l'intelligence sensible de l'ironie de l'auteur.

La diversité des outils que Yasmina Khadra a constamment employé pour prendre une distance par rapport à ce qu'il est en train de dire ; tant en lien avec la réalité désagréable que par rapport au langage.

Une autre figure de l'ironie s'est marqué à travers des expressions moqueuses de certains personnages tels : le capitaine israélien Moshé qui, affreux et l'humiliant, décrit Amine comme une *proie isolée*. Ce Moshé, sûr de sa tactique, n'a pas cessé de dévalorisé Amine aussi bien avec les mots qu'avec les gestes comme le montre les passages suivants : *Moshé rejette la fumée de sa cigarette dans la direction du suspect avant de demander si cela dérange qu'il fume.* (p. 40)

## CHAPITRE I : IRONIE ET POLYPHONIE

---

*Quelqu'un a collé une affiche sur la grille de ma maison. Ce n'est pas exactement une affiche mais la d'un quotidien à grand tirage. Par-dessus une large photo décrivant le chaos sanglant autour du restaurant ciblé par les terroristes, on peut lire en gros caractères : LA BÊTE IMMONDE EST PARMI NOUS ... (p. 59)*

Les affronts et les injures sont plus durs de la part des amis de Amine, de ses voisins et même les patients à l'hôpital où il exerce sa carrière, le passage suivant est illustratif :

*Deux barbus nattés me crachent au dessus. Des bras me Bousculent. « C'est comme ça qu'ont dit merci chez vous, sale arabe ? En mordant la main qui vous tire de la merde ?... » (p. 63)*

Dans ces deux passages, et bien d'autres, l'effet ironique est évident étant donné que les juifs (militants et voisins) font durer le plaisir de se moquer et de bafouer l'arabe israélien, *un peu comme le chat jouant avec la souris* (p.40). À travers ces deux passages Yasmina Khadra dévoile la rancune et la férocité des juifs envers l'arabe. Face à cette humiliation, Yasmina Khadra se moque des milliardaires juifs par métaphores animales. On trouve des expressions dans divers contextes tels : *Horde de loups* (p. 54), *carrure d'ours* (p. 89), *rappelant un fauve en cage* (p. 133). Quant au héros il est assimilé aux animaux plus petits ou moins violents (p. 153). Enfant, il n'arrêtait pas de *trotter* derrière son père (p. 234) et adulte il se laisse tellement faire *qu'un agneau se serait mieux défendu*. (p. 207). L'œuvre explique également cette croyance hallucinante du bien fait de la guerre à fin de berner des gens en général qui viennent bénir les tueurs par son sacrifice et son carnage, et promettre le paradis aux kamikaze. En somme, l'auteur utilise fréquemment ces figures métaphoriques, dans *L'attentat* pour marquer un fait qui accentue le caractère ironique du milieu militaire juif. Considérant que les personnages sont avec les nouvelles images, faciles à catégoriser et à visualiser.

L'ironie résonne, en outre, à travers le titre lui-même qui est exprimé très brièvement alors que c'est une expression surabondamment employée dans l'actualité à cause du réalisme dur et cruel. De surcroît, l'expression même de

## CHAPITRE I : IRONIE ET POLYPHONIE

---

l'attentat semble silencieuse alors que le roman est plein de vacarme et des voix assourdissantes.

L'ironie reste pour Yasmina Khadra une arme efficace dans le combat humaniste. Cependant, l'emploi de l'ironie tragique : *N'est pas sans risque, il convient d'être prudent lorsqu'on la manipule, car elle peut très bien se retourner contre l'ironiste. Si l'ironie fait rire, c'est toujours d'un rire plus ou moins méprisant*<sup>1</sup>.

Elle a exigé sans doute de l'utiliser avec une grande prudence et de patience a fin d'être autant un mode d'argumentation qu'une forme de dévoilement de la bêtise de l'humanité qui est la cause d'un réalisme difficile à vivre. L'ironie dans *L'attentat* est, certes, avant d'être une arme, une manière d'affirmer calmement et par la dérision un rapport tragique au monde.

Caractéristique spécifique de ce récit, la prolifération des styles et des tons qui s'y mêlent : son style est saisissant alliant lyrisme, métaphores inattendues, dépouillement, mais surtout ironie tragique. Une prolifération qui réaffirme encore une fois que *L'attentat* présente une trame et un contenu discursif polyphoniques.

---

<sup>1</sup> MICHEL, Balmont. Dissertation sur l'ironie [en ligne]. (Consulté le 15.04.2015). Disponible via l'URL : <[http://michel.balmont.free.fr/pedago/lumieres/dissert\\_ironie.html](http://michel.balmont.free.fr/pedago/lumieres/dissert_ironie.html)>

### — Comparaisons et contrastes polyphoniques entre Khadra et Camus

L'idée directrice de notre travail est d'étudier et de s'intéresser aux rapports polyphoniques, singuliers, fins et contrastés, qui mettent en accord ou en désaccord les deux auteurs Albert Camus et Yasmina Khadra, l'un avec l'autre, lors de leur construction des œuvres.

Afin de répondre à notre questionnement de départ, nous allons présenter et articuler les principaux points de convergence et ceux de divergence issus de notre étude comparée entre les deux auteurs francophones. Notre hypothèse générale stipule que des représentations, à valeur, ironiques, intertextuelles et idéologiques caractérisent les œuvres polyphoniques de notre corpus, et face à un climat véhiculant ces trois aspects, qui peuvent être analogues ou assez conflictuels et contradictoires, les uns aux autres, plusieurs sont les effets effectués de l'un des scripteurs sur l'autre.

#### **I.5. L'ironie, points de rencontre, points d'opposition entre Khadra et Camus**

L'art d'écrire peut produire des similitudes atypiques et faire rejoindre des personnes qui, en apparence, ne sont pas joignables les uns avec les autres. Ici, nous établissons une sorte de parallélisme entre les œuvres des deux écrivains, l'un représente la littérature française et l'autre la littérature algérienne d'expression française. De fait, ils se retrouvent sur des terrains communs, la littérature française, pour dire cependant des choses aux antipodes les unes des autres du fait que trop de facteurs culturels, géographiques, civilisationnels ou plus simplement personnels, les éloignent. Ainsi, à bien des égards, nous fournirons de solides exemples pour corroborer cette étude, d'avantage centrée sur les comparaisons textuelles des repères majeurs de la polyphonie dans les œuvres étudiées. Nous mettons en rapport les deux auteurs, pourtant les romans en question sont écrits et fonctionnent généralement sur le même principe de départ que dans un autre art. Nous visons alors constater les similitudes et les dissemblances entre des univers poétiques, qui se

## CHAPITRE I : IRONIE ET POLYPHONIE

---

situent aux confluences des cultures occidentales et algériennes. A ce propos, quelle attente particulière Khadra place-il dans les romans de Camus ? Les réponses à quel type de problèmes idéologiques, politiques, philosophiques, sociaux ou affectifs cherchait-il chez son *maître à penser*, le français Camus ? Quelle attirance irrésistible poussait cet écrivain de la Méditerranée, cet admirateur à dévorer les écrits d'un auteur considéré comme ténébreux, déchirant et profondément démesuré ?

En apparence, il n'y a rien de commun entre les deux écrivains, si ce n'est qu'ils sont tous deux... écrivains. Néanmoins, au niveau polyphonique des œuvres, un aspect, constamment employé par Camus et par Khadra, les réunit, c'est l'ironie\*. Leurs œuvres constituent en fait un prodigieux réservoir d'ironie. Cette dernière est, pour eux, une façon de se moquer de quelqu'un ou de quelque chose en créant un décalage entre l'expression et le fond de leur pensée, tout en assurant une complicité, une connivence avec son lecteur.

Il est nécessaire d'évoquer que des moyens particuliers, sont partagés entre les deux auteurs (tantôt employés par l'un et par l'autre, tantôt par l'un sauf que l'autre les exploite), caractérisent leurs écrits : Les questions ironiques, le ton faussement élogieux, les termes faussement valorisants, l'hyperbole, la destruction immédiate, l'onomastique, l'antiphrase, les jeux de mots, le raisonnement par l'absurde .... Des procédés qui attirent l'attention sur ce décalage et contribuent à embarrasser, déconsidérer, ridiculiser, du moins, à mettre en position de faiblesse la personne, la situation et/ou la condition visée, mais aussi et souvent d'en rire-pleurer. Dans la plupart des cas, ambigus et fondus dans le propos, les traits ironiques s'attachent tantôt aux mots, tantôt aux personnes et aux situations. Ils servent généralement d'arguments pour conforter et renforcer le propos. Le lecteur ne peut pas, dans ce cas, prendre les mots dans leur sens immédiat, car l'ironie sert d'une

---

\* Camus écrit dans ses *Carnets* en 1950 : "Toute mon œuvre est ironique", cette formule signifie qu'il faut y lire les contrastes, le plus souvent cruels, que donne à voir le monde. Dans son œuvre, Camus ne laisse pas s'exprimer ces contrastes aussi crûment que dans ses *Carnets* : il intervient, souvent, avec toute la force de son indignation et de sa foi humaniste. Dans aucun de ses romans il ne le fait avec plus d'insistance que dans *La peste*.

interrogation qui teste le sérieux de celui qui la lit et l'utilise et pousse alors sa réflexion, autant qu'elle l'amuse et provoque sa surprise.

### **I.5.1. Le rire- mélancolique**

Une première lecture de l'ironie fait état d'une similitude évidente et rassurante entre les œuvres de Khadra et celles de Camus. Son sujet privilégié qui fait rire-pleurer les deux auteurs est la religion. Cette dernière leur a constitués la pierre angulaire pour construire des œuvres ironiques, et le pont commun par lequel ils condamnent les comportements des personnages au sein des sociétés aveuglées par la fausse dévotion. Par le biais de l'ironie tragique - qui s'agit d'une transformation de la mélancolie en plaisanterie, c'est là où la face triste se dévoile, le plus souvent, sous la face comique de l'œuvre - ils vilipendent les dogmes et les doctrines religieuses dominantes à l'époque des faits relatés. La pratique religieuse leur apparaît comme un luxe difficilement conciliable avec les nécessités quotidiennes. À ce niveau, ce qui distingue Khadra de Camus c'est bien le fait que le premier à travers son moquerie dénonce, d'une façon assez subtile, le mal entendu et l'incompréhension de la doctrine musulmane, accentuée et exagérée par l'embrigadement du fanatisme ou même de la folie religieuse islamiste. C'est notamment pour dénoncer les masques des intégristes religieux, et de se protéger ainsi contre l'imposture toujours menaçante de leurs fausses apparences ; que Khadra s'est servi de l'ironie tragique. Aussi, dans le but suprême de dévoiler les plaies et le mal qui gangrène les sociétés, palestinienne et afghane, acceptant d'être déstabilisée, que Khadra a recours de cet exercice. Par le biais de la moquerie, qui n'est ni gratuite, ni dépourvue de risque, Khadra critique certaines questions politiques, l'une des plus sérieuses depuis la fin de la seconde guerre mondiale, le dilemme palestinien\*. Sa visée est bel et bien d'alerter le lecteur et d'éveiller sa méfiance.

---

\* Pour ce qui est des questions politiques, il n'en est pas moins de Camus, sauf que ce dernier s'est attaqué au monstre du régime Nazi.

## CHAPITRE I : IRONIE ET POLYPHONIE

---

Le deuxième, Camus, se sert de l'ironie tragique afin de dénoncer complètement toute doctrine religieuse en prenant comme fondement et modèle le christianisme, tout en relevant des contradictions, des doutes et de l'injustice divine dans cette pensée ; notamment après le décès de l'enfant innocent. Camus ridiculise le texte biblique sacré dès le début du récit *La peste*, il crée un univers déstabilisé en montrant ironiquement que la religion n'est qu'une pure illusion. Par son personnage narrateur, le docteur Rieux, Camus montre qu'il ne fera jamais partie de la famille religieuse, sous prétexte que sa conscience tragique borne l'idée qu'il conçoit désormais de la liberté, du bonheur, de la vie... Ici, l'ironie apparaît comme naissant d'un écart : écart entre l'univers idéal désiré par l'esprit et la réalité à laquelle cet esprit se trouve confronter. Camus fait en fait ce contresens volontaire non pas pour tromper le récepteur mais afin que, tout comme le fait Khadra, le récepteur le déchiffre et le comprenne.

Un autre sujet de l'ironie est, très fortement lié au premier, la trivialité de la mort, mais encore l'amour dans des époques plein de doute, aussi, le suicide, la révolte, la liberté, le bonheur, la conscience, la vérité, l'espoir, la justification de l'existence, la vie en société ...bref, les grandes questions de la vie constituent notamment un sujet favorisé auquel Camus et Khadra se moquent et rient tristement ; un rire non pas du plaisir mais du malaise.

La dureté et la cruauté de la vie constituent un sujet d'ironie pour Khadra. D'une part, on rit de la banalité de la mort à cause du régime adopté, ses actes inhumains et leurs effets néfastes et dévastateurs sur les conditions de vie des musulmans. Khadra nous présente un jugement critique à l'encontre d'un monde fallacieux et frustrant. En feignant de croire que c'est une situation idéale, il dépeint froidement la société, afin de faire ressortir le scandale de cet état de chose. Chez Khadra, le rire s'investit et prend de l'ampleur sur toute la trame romanesque, à savoir des personnages caricaturés et des situations douloureuses qui rappellent des pays souffreteux terrorisés par les massacres des intégristes. *Yasmina Khadra réussit à travers une langue parfois agressive par le biais du rire à démystifier les balises imposées par la mort*<sup>1</sup>.

De manière semblable à Khadra, Camus esquisse un sourire triste, assombri par les rides verticales de son front, à cause des conditions dures de la vie. Par le rire, en produisant des images grotesques, Camus vise à décrire le tragique et le malaise du monde. D'après lui, la recherche du sens de l'existence et d'une cohérence dans le monde est bien souvent déçue par le chaos de la vie. Ainsi, la conscience tragique de la mort à cause de l'épidémie conditionne en fait la conscience du bonheur. Camus exprime la conversion du tragique vers le comique, afin de mieux dénoncer voire dépasser la misère de l'homme et la noirceur de la vie. Il tache à renoncer au tragique au profit du rire. D'ailleurs, il a cruellement discrédité ceux qui prennent au sérieux les actes quotidiens (dans lesquels lui-même n'est pas loin de voir une comédie), parce que, tout en sachant qu'ils sont mortels, ils n'ont pas mesuré à quel point la mort change leur condition humaine. À l'opposé de ceux qui se convertissent au tragique, ceux qui se convertissent au sérieux.

Chez Khadra, l'ironie tragique se poursuit dans ces récits aussi dans le sens d'une attaque acerbe, sans concession, de l'Occident, voire une caricature de son

---

<sup>1</sup> CHAOULI, Fayçal. « L'ironie, esthétique du rire sur fond tragique dans "Morituri" de Yasmina Khadra ». *Algérie Littérature / Action*. 71, 72, 2003, p. 47-58. [en ligne] <http://www.limag.refer.org/new/index.php?inc=dspart&art=00030294> (Consulté le 17. 02. 2016)



pseudo-progrès par le biais de l'exagération. Il la crée en utilisant des contradictions déconcertantes, de l'inversion et du retournement de situation. Sa visée est de décrédibiliser sa cible (l'Occident) et de caricaturer sa pensée. (Ce type de critique ironique n'est pas en fait partagé par Camus dans ses écrits).

### I.5.2. Le sourire philosophique

L'ironie s'étale au fil du corpus par l'auteur Camus qui se moque et rit de tant de penseurs et philosophes, Voltaire, Starobinski, Nietzsche... et de chefs d'œuvre tels *Le château* de Kafka, *Les possédés* de Dostoïevski, *La nausée* de Sartre, *Don Juan* de Molière ... Visant une critique littéraire et philosophique acerbe, Camus a recours à l'ironie philosophique. Dans ce cas, le rire de Camus n'est pas fortuit, le rire ici est celui que peut engendrer un réseau d'allusions discrètes et de métaphores qu'il faut décoder. Chez Camus, il y a des degrés du rire, le sourire de Camus en serait la quintessence. Dans les exemples pris, l'ironie est, pour lui, inclinée vers la mélancolie ; c'est dans ce mélange des deux sensations qu'elle trouve ses teintes troubles.

Une autre forme d'ironie philosophique est bien présente dans l'essai de Camus qui a, par sa définition, pour but de trouver des réponses aux problèmes existentiels que se pose tout un chacun. En fait, *Le mythe de Sisyphe* est perçu comme lieu de réponses alors qu'il n'est qu'un moment de questionnement. Nombreuses sont les interrogations qui, tout comme celles de Socrate, avaient toujours un tour moqueur sans en avoir l'air. De la même façon, nous retrouvons chez Khadra l'image de l'ironie agressive, voire méchante, au point de convergence de l'ironie des origines, celle socratique ou voltairienne et donc philosophique : Khadra, par le biais de ses personnages, procède le plus souvent par des interrogations exclamatives, et ses questions ne sont pas innocentes. C'est une forme de réfutation qui prend l'interlocuteur au piège de ses affirmations. Généralement, l'ironie provoque chez lui un sentiment d'embarras et de honte, voire d'agressivité et

d'hostilité. Elle souligne en outre un des points forts de l'argumentation sans informer l'ensemble du discours (voir la partie d'analyse).

En constatant que les ressemblances entre l'ironie camusienne et celle de Khadra sont évidentes, les deux auteurs se rapprochent encore une fois par l'emploi de l'ironie situationnelle, qui participe aussi de la justification du tragique.

### **I.5.3. L'ironie du sort**

D'une part, la déception des personnages de Khadra, à cause du jeu du destin et du retournement de situation ; c'est bien le cas du personnage de Atiq Shauket et de Amine Jaâfari, deux victimes de leur ignorance, ils prononcent des paroles retournant contre eux ou contre ceux qui veulent défendre. L'ironie ici est présente à travers les pensées tristes des protagonistes qui ont perdu leurs bien-aimées, combinés aux pensées heureuses de ces dernières une fois elles ont eu une liberté conquise.

Également, chez Camus, on trouve plus sûrement l'ironie du sort dans son constat de l'écart irrémédiable qui sépare la misère humaine et la lumière du monde. Cependant, la situation de Camus est un peu différente, du fait que ses effets se traduisent d'une autre façon\*. Pour décrire la situation du malheureux Sisyphé, Camus a profusément recours à l'ironie du sort. Ruse, astucieux et tant passionné par sa vie, Sisyphé découvre qu'il se trouve en fait dans un rapport inverse, avec son destin qui est également le symbole de la condition de l'homme. Ce type d'ironie se voit aussi dans la situation des dieux qui croient tourmenter Sisyphé, alors que ce dernier décide de donner un sens à sa vie : *Il faut imaginer Sisyphe heureux*. Toute l'ironie de Camus consiste à affirmer la ruine du langage dans le moment même où il

---

\* A travers cette forme d'ironie, Camus a pu présenter des solutions qui contribuent à alléger les douleurs de l'humanité, pour lui, la clé du bonheur humain est entre les mains de son personnage Sisyphé, du fait qu'il essaie de débarrasser tout souci qui peut gêner autrui.

## CHAPITRE I : IRONIE ET POLYPHONIE

---

en fait usage, et à renverser le mythe, les situations, en leur donnant une signification contraire à celle qu'ils avaient à l'origine.

Un autre personnage du corpus dont le destin le rapproche à celui de Sisyphe et donc atteint de l'ironie situationnelle, Grand (*La peste*). Ce dernier ne réussit jamais à rouler d'autre rocher que la première phrase d'un roman toujours inachevé, ceci ne l'empêche pas de se remettre au travail de nouveau. Les perpétuels recommencements de son écriture le qualifient d'un avatar de Sisyphe. Et si le rocher qu'il roule est minuscule, cette obstination dérisoire n'en est pas moins émouvante : à sa manière aussi, elle témoigne de la grandeur de l'homme devant l'absurde. De fait, Camus approfondit cette pensée ironique dans sa chronique. A l'exception de Cottard, chacun des personnages de *La peste* la reproduit. On pourrait imaginer un roman où, au regard du fléau (politique ou métaphysique) qui accable les Oranais et leur monde le plus misérable et le plus malfamé, les événements quotidiens seraient devenus minuscules et dérisoires.

En somme, l'ironie situationnelle chez les deux auteurs ne relève pas du comique franc, elle ne provoque pas de rire spontané et, si elle est ressentie comme évidente dans bien des cas, ce n'est que de manière intuitive. Si Camus et Khadra y ont recours c'est bien pour un but commun, leur vocation de sauver la face, car ils se trouveraient confrontés au ridicule de la lapalissade.

### I.5.4. L'ironie et le phénotexte

Vers la fin de notre comparaison, l'assimilation de l'ironie apparaît encore plus clairement dans le phénotexte des œuvres étudiées. D'abord, dans *La peste*, choisir comme mode narratif celui de la *chronique*, c'était, en principe, se distancier par rapport à l'événement. Mais celui qui tient la chronique est, même si on le cache au lecteur jusqu'au dernier chapitre, le principal acteur des événements. Aussi, le plan du *mythe de Sisyphe*, est constitué d'une succession de courts paragraphes sans aucun mot de liaison, dans son désordre apparent. Les arguments semblent nous être livrés pêle-mêle, comme si, submergé par l'abondance des idées qui venaient à l'esprit de l'auteur, mais aussi des citations d'autant de philosophes tels : Nietzsche, Rousseau, Kierkegaard... qui lui servent à illustrer et à défendre son idée primordiale *l'absurdité de la vie*. Camus n'avait pas pris la peine de les ordonner et de les enchaîner comme si, d'ailleurs, il n'en avait pas vu la nécessité, et c'est là où réside le sens de l'ironie.

Dans cette même perspective, et pour ce qui est de l'œuvre de Khadra *L'attentat*, l'ironie résonne, en outre, à travers le titre lui-même qui est exprimé très brièvement alors que c'est une expression surabondamment employée dans l'actualité à cause du réalisme dur et cruel. De surcroît, l'expression même *L'attentat* semble silencieuse alors que le roman est plein de vacarme et des voix assourdissantes.

### Conclusion

Pour finir, notre analyse de l'ironie chez Khadra et chez Camus nous a permise de dire que ce procédé a pris dans les plis et replis du corpus des formes diverses, selon les types de personnages et de situations discrédités, et selon la visée de chaque auteur. Il est assidûment employé aussi selon le côté social de leurs œuvres qui détermine l'adaptation des espèces distinctes de l'ironie et de l'accentuation d'une espèce au détriment d'une autre ; puisqu'il se donne pour mission de faire part du vécu et des paroles de leurs personnages. Ainsi, l'ironie est y devient une notion mouvante et protéiforme. Elle est pour Camus et pour Khadra une occasion d'exprimer, chacun à sa propre façon, sans le dire explicitement à la fois leur joie et leur douleur de vivre. La variété des fonctions et des visées explicites ou implicites et la façon de les exprimer constituent en fait le point de conflit entre ces écrivains. Cela dit que la dimension ironique qui caractérise leurs œuvres est bel et bien le produit d'un choix personnel.

Il faut absolument reconnaître que, paradoxalement les auteurs expriment l'ironie chacun selon les valeurs et les vérités qu'il défend et les vices qu'il condamne. En bonne partie puisé dans l'actualité, l'ironie philosophique, par exemple, distingue l'écrit de Camus ; Khadra, quand à lui, accentue son œuvre par la domination de l'ironie tragique. Voilà ce qui sépare généralement et dès le départ les deux auteurs.

Néanmoins, la comparaison de Camus et Khadra présente certains points de rencontre tout au long de leurs écrits, du fait qu'ils ont pu rire d'une manière tragique des faits sacrés ; ceux de la religion, la disparition de soi ou d'êtres chers, les conditions cruelles de la vie, l'enfermement de l'homme dans la prison de sa propre condition humaine... et d'autres modalités complexes du deuil. La similitude entre les deux plumes concerne, comme nous l'avons vu, les grands espèces de l'ironie (tragique, du sort ou philosophique), les thématiques ironisés, ainsi que la constellation de socles et d'indices distinguant ce procédés et que chacun des auteurs

s'en servent. Un autre point commun se voit dans les effets de l'ironie aussi bien sur le lecteur que sur les œuvres étudiées. L'analyse des signaux de l'ironie au niveau des énoncés nous a conduits, dans les deux cas, à coup sûr, à une meilleure compréhension de l'écriture et de leur utopie littéraire. Elle nous a permis, à la longue, de profaner ces non-dits en aboutissant aux questions fondamentales historiques, politiques, religieuses, sociales ou culturels.

Subséquemment, nous avons réussi à montrer que les auteurs et leurs écrits ont eu un impact plutôt positif les uns sur les autres et sur la compréhension, l'enrichissement et la fécondité des œuvres modernes. D'ailleurs, il est indéniable de dire que l'ironie reste la figure qui défie le temps et se présente, de nos jours, toujours fraîche et toujours renouvelée. Ainsi, l'on pense que les débats sur l'ironie ne sont pas près de se clore.

**CHAPITRE II**  
**L'INTERTEXTUALITÉ,**  
**VARIANTE DE LA**  
**POLYPHONIE**

### II. L'intertextualité, variante de la polyphonie

*Plus ou moins tous les livres contiennent la fusion de quelque redite comptée.*<sup>1</sup>

#### Introduction

Quand il s'agit du tissage de la trame polyphonique, l'apport de l'intertextualité est aussi capital. Elle est l'un des phénomènes textuels observés dans la productivité littéraire, et l'une des stratégies et pratiques qui y dominante. Ce phénomène trouve ainsi de nombreuses résonances à la fois dans le corpus à analyser et dans l'œuvre produite. Ce sont des traces et des vestiges difficilement isolables, relevant le plus souvent de l'inconscient ou de l'érudition de l'auteur, de la mémoire collective et des réminiscences. L'intertextualité se définit comme : *tout ce qui met le texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes.*<sup>2</sup>

Dans la perspective des études sur la production textuelle, la notion d'intertextualité relève d'une théorie complexe, chargée de sens différents et qui soulève d'une refonte définitionnelle divergeant selon l'approche des différents théoriciens qui l'ont étudiée. En effet, il est difficile de donner une définition précise au terme, car l'usage littéraire qu'il en est fait est varié et englobe, à première vue, tout type de reprise d'un discours existant dans un autre. Il s'agit notamment de la connexion du texte avec un univers culturel qui lui permet de conduire à *la notion pure*. Autrement dit, c'est le dialogue d'un texte avec tous les textes, avec l'histoire elle-même considérée comme un texte. Les discours sont donc impliqués dans un vaste dialogue, l'œuvre littéraire s'avérant un espace polyphonique, rassemblant en

---

<sup>1</sup>MONDOR, Henri et Georges JEAN-AUBRY. *Crise de vers*. In MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 2000.p. 367. (Bibliothèque de La Pléiade ; n° 65). ISBN : 2070103269

<sup>2</sup> GENETTE, Gérard. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982. p. 368. (Coll. Poétique). ISBN : 2020061163



## CHAPITRE II : L'INTERTEXTUALITÉ, VARIANTE DE LA POLYPHONIE

---

elle plusieurs écrits antérieurs. Roland Barthes va également dans ce sens, dans son ouvrage *Théorie du texte*.

Hormis son rejet par certains théoriciens de la littérature, l'intertextualité a constitué l'objet d'étude de Julia Kristeva<sup>1</sup> (1969 et 1974), de Mikhaïl Bakhtine (1978), de Roland Barthes (1973), de Michael Riffaterre (1979 et 1981), de Tzevton Todorov (1981), de Gérard Genette (1982), de Antoine Compagnon (1979), de Laurent Jenny (1976), de Sophie Rabaud (2002), de Michel Butor (2006) et de Tiphaine Samoyault (2008). Tous ont pris part, chacun à sa manière et à sa terminologie, pour définir et pour enrichir cette notion.

Au départ et sous le nom de pensée dialogique, Mikhaïl Bakhtine considère déjà le texte comme un processus dynamique et non en tant que production close. Sous la plume de Julia Kristeva, puis de Roland Barthes, l'intertextualité rompt avec les notions classiques d'influence. Kristeva précise le concept et le dissocie de la critique traditionnelle, elle le redéfinit ainsi : *Nous appellerons intertextualité cette interaction textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte*<sup>2</sup>. Elle ajoute : *Le texte est en effet un appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe avec différents énoncés antérieurs ou synchroniques*<sup>3</sup>.

Roland Barthes a repris à son compte les recherches de Kristeva pour les approfondir. Il se concentre sur le texte, qui est certes composé de citations et de références et il confirme l'idée du texte qui agit, qui transforme d'autres plutôt qu'il

---

<sup>1</sup> Il convient de mentionner que, chez Kristeva, le mot intertextualité a été modelé à partir du concept de dialogisme, qui a été élaboré par le critique russe Mikhaïl Bakhtine.

<sup>2</sup> KRISTEVA, Julia. *Problème de la structuration du texte*. In DERRIDA, Jacques. Michel FOUCAULT, Roland BARTHES, *et. al.*, *Théorie d'ensemble*, Paris : Seuil, 1968.p. 312. (coll. Tel Quel) ISBN : 2-02-001945-0

<sup>3</sup> KRISTEVA, Julia. *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, 1969. p. 144-145. (Coll. Tel Quel). ISBN: 978-2-02-123241-7

## CHAPITRE II : L'INTERTEXTUALITÉ, VARIANTE DE LA POLYPHONIE

---

ne se laisse influencer par eux. Par ailleurs, il élargit la notion puisqu'il la lie à l'interprétation du texte, et les sources ne sont donc plus exclusivement littéraires. Dans *Le Plaisir du texte*, Barthes utilise le terme *sources anonymes* pour qualifier ces renvois littéraires. Ainsi, il dégage quelque peu la nouvelle production de ses influences.

Par la suite, plusieurs autres tentatives dans les années 1980 sont venues restreindre la notion, et plus précisément les travaux de Gérard Genette qui font évoluer le terme en celui de *transtextualité* et rassemble tout ce qui met le texte *en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes*<sup>1</sup>.

À compter de ce moment-là, l'intertextualité demeure aux prises avec une ambiguïté théorique. D'autres travaux plus récents ont en effet provoqué de nouveaux questionnements, et ont confirmé que la question de l'intertextualité ne peut être abordée sans l'adoption d'une certaine attitude de résignation envers la *pluridimensionnalité* théorique et la pratique qui marque cette notion. Ces questionnements mènent le concept vers une probante refonte définitionnelle, et lui accordant une place importante dans la théorie littéraire actuelle. Or, c'est justement la confusion qui trouble cette théorie que l'on désire étudier, car l'intertexte est étroitement lié à la contrainte littéraire, cela brouille les définitions et les pistes que l'on peut tenter d'appliquer aux textes du corpus. L'incertitude accolée à cette notion ne doit cependant pas constituer un frein pour l'étude des œuvres. Les spécificités des différentes approches doivent au contraire être comprises comme des matières premières et essentielles à l'élucidation des différents phénomènes textuels observables, et parfois demeurés énigmatiques.

---

<sup>1</sup> GENETTE, Gérard. *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982. p. 07

### II.1. La pratique intertextuelle dans *Le mythe de Sisyphe* de Albert Camus

Une panoplie d'aspects intertextuels est marquée dans l'essai de Camus. Ce qui lui a permis de former avec le texte en construction une hybridité menant le lecteur à penser à un dialogue entre les écrits, dans la mesure où le discours en rencontre un autre et ne peut éviter la confrontation avec le mot d'autrui.

#### II.1.1. Le mythe de Sisyphe : source d'inspiration

Albert Camus emprunte le prétexte de son œuvre à d'autres œuvres, il a recours à différentes stratégies et divers pratiques textuelles. Il y foisonne des références, des citations, des allusions, des reprises de modèles et des imitations conscientes. Les réminiscences, la reprise plus ou moins transformée, la référence critique et l'opposition radicale sont aussi des aspects corrélés à sa narration. L'œuvre camusienne est en *relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, par voie de citation, de plagiat ou d'allusion*<sup>1</sup>.

C'est notamment le cas du *mythe de Sisyphe*, qui présente une pratique complexe et hétérogène du système intertextuel. Un groupe de textes se rencontre au sein de cet espace pour plusieurs horizons différents. Camus s'intéresse à l'intégration des divers apports intertextuels. Nombreuses voix étant principalement construites à partir de citations empruntées à des auteurs tels : Nietzsche, Dostoïevski, Sartre, Jaspers, Heidegger, Kierkegaard, Chestov, Scheler ... tant sur le plan logique que moral. Toute une famille d'esprits, pareils par leur nostalgie, opposés par leurs méthodes ou leurs buts, qui s'est acharnée à retrouver les droits chemins de la vérité.

Dès l'abord, l'intertexte apparaît à travers le titre lui-même : Le mythe de Sisyphe, qui représente le titre de l'un des mythes les plus célèbres de la littérature

---

<sup>1</sup> SOMVILLE, Léon. *Intertextualité*. In DELCROIX, Maurice et Fernand, HALLYN. (dir.), *Introduction aux études littéraires : méthodes du texte*. Paris : Duculot, 1995.p. 113. ISBN : 2-8011-0713-1

## CHAPITRE II : L'INTERTEXTUALITÉ, VARIANTE DE LA POLYPHONIE

---

grecque. Le mythe, extratextuel, est certainement un élément important du dialogisme et un autre élargissement fréquent du concept d'intertexte que Camus introduit dans son œuvre. Marc Eigeldinger précise à ce sujet :

*Mon projet est de ne pas limiter la notion d'intertextualité à la seule littérature, mais de l'étendre aux divers domaines de la culture. Elle peut être liée à l'émergence d'un autre langage à l'intérieur du langage littéraire ; par exemple celui des beaux-arts et de la musique, celui de la Bible ou de la mythologie, ainsi que celui de la philosophie.<sup>1</sup>*

Un essai dont le fond est philosophique *Le mythe de Sisyphe* est superposé des sujets mythologiques, historiques ou littéraires, il est comparé au fur et à mesure avec ceux-ci par le biais des allusions, des analogies ou des ressemblances. Camus fait allusion à sa culture, qui relève de l'intertextualité, afin de réécrire un mythe déjà écrit par des auteurs tels : Homère, Lucrèce et Latvias *Fylker*. Cette réécriture s'opère évidemment vers le domaine hypertextuel.

Dans la même perception, deux directions intertextuelles se distinguent :

D'une part, l'auteur s'inspire du mythe pour encadrer sa thèse philosophique. Il a recours à la mythologie grecque pour expliquer et expliciter au lecteur la *notion de l'absurde*<sup>2</sup>, dans le but de montrer l'omniprésence de cette notion dans toute existence humaine. Dans l'essai, Camus intègre le mythe. Il le réécrit afin de lui donner un nouveau sens. Ainsi, le mythe de Sisyphe, selon Camus, doit nous guider vers la voie de la raison. Grâce à sa réinterprétation, il donne sens à la vie monotone et au monde absurde, à la condition humaine, à la création et à la place que l'homme occupe sur terre. L'essai de Camus peut donc apaiser l'humanité et lui assurer des réponses à ses craintes sur l'avenir ou sur la mort. D'ailleurs, à travers son œuvre, l'auteur permet de découvrir différents autres mythes et récits, voire d'autres

---

<sup>1</sup> EIGELDINGER, Marc. *Mythologie et intertextualité*. Genève : Slatkine, 1987.p. 15. ISBN: 2-05-100795-0

<sup>2</sup> **Absurde**, est un concept central chez Camus: *Le mythe de Sisyphe* et *L'étranger* voient dans l'absurde un divorce entre l'homme et le monde, entre les interrogations métaphysiques de l'homme et le silence du monde. Chez Camus, le non-sens des choses doit être assumé avec sérénité.

## CHAPITRE II : L'INTERTEXTUALITÉ, VARIANTE DE LA POLYPHONIE

---

populations ou religions tels : *Les possédés* et *Les Karamasov* de Dostoïevski, *Le procès* et *Le château* de Kafka, *Le misanthrope* et *Don Juan* de Molière, *Le mythe d'Ulysse*... il donne même envie au lecteur de découvrir différents points de vue des philosophes contemporains ou qui l'ont précédés, mais aussi d'élargir ses connaissances et sa culture ; ou tout simplement de lui procurer d'un certain plaisir de lire ce mythe.

D'autre part, le mythe de Sisyphe a inspiré des courants différents de l'expression littéraire, notamment des mythes et des contes populaires. Sisyphe devient le frère de Prométhée. Symbole de la condition humaine, tous les deux représentent dans leur supplice l'être qui s'engage à exécuter et à supporter une tâche n'aboutissant à rien. De plus, et dans la mesure où un véritable écrivain n'élabore pas des textes isolés et partiels, Camus, en expliquant la notion de l'absurdité à travers ce mythe, influence divers textes relevant de l'œuvre de l'auteur lui-même, il facilite même leur compréhension et leur étude. Il consiste évidemment à *situer* et à exploiter cette notion dans sa pièce de théâtre *Caligula* et dans son roman *L'étranger*. A ce propos, toutes les idées émises dans *L'étranger* sont expliqués dans *Le mythe de Sisyphe*. *L'étranger* décrit donc la notion clé de l'essai. *Le mythe de Sisyphe* ne manque pas d'entrer en résonance avec ces textes en particulier et d'en enrichir l'interprétation, ce qui va justement dans le sens de *l'intertextualité restreinte*<sup>1</sup> du fait que : *L'intertextualité n'est plus seulement mise au jour de la seconde main ou de la réécriture, mais description des mouvements et passages de l'écriture dans sa relation avec elle-même et avec l'autre.*<sup>2</sup>

Ainsi, Camus construit de ses œuvres un univers dont toutes les parties s'éclairent, se complètent et s'enrichissent mutuellement.

---

<sup>1</sup> Il consiste à *situer* l'extrait qu'on étudie, quelle est sa place, dans quel ouvrage, que peut-on en conclure, et à le mettre en relation avec d'autres passages de cet auteur. Ce principe, qui revient à expliquer l'auteur par lui-même, se justifie dans la mesure où un véritable écrivain n'élabore pas des textes isolés et partiels, mais construit d'ouvrage en ouvrage un univers dont toutes les parties s'éclairent mutuellement. Un principe qui revient à expliquer l'auteur par lui-même.

<sup>2</sup> SAMOYAUULT, Tiphaine. *L'Intertextualité : Mémoire de la Littérature*. Paris : Armand Colin, 2005. p. 06. (Coll. 128). ISBN : 2200342071

### II.1.2. Parler de soi et de ses idées avec les mots d'autrui

Dans le sens de justifier sa lutte contre le caractère raisonné de la vie, Albert Camus infiltre dans *Le mythe de Sisyphe* des doctrines de penseurs qui l'ont précédé et qui ont déjà traité le concept de l'absurde. Il a le plus souvent recours à leurs textes, à leurs discours, à leurs réflexions, à leurs poèmes, aux mythes, aux contes philosophiques, mais également et surtout à leurs romans et récits. Son essai est en effet présenté sous la forme d'un long florilège de citations visant à résumer la philosophie de l'absurde ; ainsi, la trame et le personnage principal des passionnants romans de Dostoïevski. Camus se réfère plusieurs fois à Dostoïevski qui a connu des jours sombres où l'esprit est partagé entre deux options également embarrassantes. Il lui était pénible de croire au même temps en un Dieu très bon d'une part, et qui aurait tout de même créé le désordre et la souffrance du monde, de l'autre. Fiodor Dostoïevski exprime cette impression du non-sens, du désaccord entre l'homme et la réalité dans ses œuvres. Le texte Dostoïevskien possède en fait une force considérable et un statut particulier chez Albert Camus.

Pour Camus, les grands romanciers ne peuvent être que des romanciers philosophes, au premier rang desquels il lace Dostoïevski, dont les thématiques traversent de façon récurrente son œuvre. Il est fasciné par ses œuvres : d'abord, par *Les possédés* dont il monte l'adaptation théâtrale en 1953. Un chapitre entier est consacré à Kirillov qui, personnage central des *possédés*, s'interroge sans cesse sur le sens de son existence. Il illustre parfaitement l'absurdité de la condition humaine et il lutte contre elle. Camus confirme ceci dans son essai *Le mythe de Sisyphe*, tout comme l'illustre le passage suivant:

*Cet homme [Kirillov] désire se donner la mort parce que « c'est son idée ». Il croit en la nécessité de Dieu, cependant il a bien conscience qu'Il n'existe pas. Cette contradiction le conduit droit au suicide, un suicide parfaitement lucide, un suicide de révolte pour faire face à l'absurde. (p. 143)*

Dans cet extrait, Camus explique notamment l'acte de Kirillov, le héros absurde qui représente un soi déraciné et stupéfait dans un monde dépourvu de sens. Selon Kirillov : *Si Dieu existe, tout dépend de lui et nous ne pouvons rien contre lui ; s'il n'existe pas, tout dépend de nous* (p. 143). Aussi, tuer Dieu c'est, pour Kirillov, devenir Dieu soi-même : *C'est réaliser dès cette terre la vie éternelle dont parle l'Évangile (...) L'homme n'a fait qu'inventer Dieu pour se tuer Voilà le résumé de l'histoire universelle jusqu'à ce jour* (p. 146).

Dans *Le mythe de Sisyphe*, Camus fait également allusion à l'autre roman de l'écrivain russe Fiodor Dostoïevski *Les frères Karamazov*, au premier rang duquel Ivan, tout comme Rieux dans *La peste*, ne peut admettre la compossibilité de la souffrance puis la mort d'un enfant innocent et l'existence d'un Dieu tout puissant. En outre, Camus fait allusion *aux crimes et châtements*. Il préfère de là ranger son auteur du côté des romanciers existentialistes. *Cette pensée de Camus est ainsi confirmée dans Le château de Kafka : C'est avant tout l'aventure individuelle d'une âme en quête de sa grâce, d'un homme qui demande aux objets de ce monde leur royal secret et aux femmes les signes du Dieu qui dort en elles* (p. 177).

D'ailleurs, dans l'appendice de notre corpus, Camus propose une réflexion intitulée *L'espoir et l'absurde* dans l'œuvre de *Franz Kafka*. Cette réflexion lui permet de traiter l'œuvre générale de Kafka, car il y reconnaît une œuvre absurde dans ses principes. Camus se réfère au *procès* de Kafka, riche en significations, ce roman oblige le lecteur à le relire encore et toujours. Il représente une image de la condition humaine. Selon Camus, *Joseph K. vit et il est condamné : (...) C'est à ces contradictions que l'on reconnaît les premiers signes de l'œuvre absurde* (p. 173). L'héros Joseph K. se retrouve dans une situation absurde et il est condamné à mourir comme un chien, sans Dieu qui pourrait intervenir et le protéger. A la fin du même essai, Camus observe ainsi que cette œuvre désespérante n'est pourtant pas sans espoir ; car les murmures que Joseph K. entend lorsqu'il téléphone au château suffisent à entretenir son espoir.

## CHAPITRE II : L'INTERTEXTUALITÉ, VARIANTE DE LA POLYPHONIE

---

Dans *La métamorphose*, une autre référence de Camus à Kafka, le soi est métamorphosé dans un insecte qui doit ramper sous les meubles jusqu'au moment où il meurt de faim et de négligence. L'autre œuvre évoquée dans *Le mythe de Sisyphe* est *Don Quichotte de la Manche*<sup>1</sup> de Miguel de Cervantès. Un roman autant repris par les romanciers, les dramaturges et les essayistes au siècle suivant. D'ailleurs, nombreuses pièces de théâtre à l'instar de : *Le misanthrope* de Molière (p. 113), *Phèdre* de Jean Racine (p. 110), *Hamlet* de Shakespeare (p. 112) ... dont les héros (tel que Don Juan de la comédie de Molière), fameux et énigmatique, illustrent bel et bien l'homme absurde ; et auxquelles Camus se réfère pour parler de soi et de ses idées. L'extrait suivant confirme ces dires :

*Il ne croit en rien puisqu'il est conscient de l'Absurde, « Ne pas croire au sens profond des choses, c'est le propre de l'homme absurde ». Ainsi, ce n'est pas la statue de pierre, symbole de puissances supérieures que Don Juan a toujours niées, qui emporte notre héros ! Une telle fin serait trop morale, pour ne pas dire simpliste. Elle tendrait à prouver que Don Juan était dans « le mal ». Non, Don Juan n'est pas mort ! Il nous regarde un sourire ironique aux coins des lèvres, les yeux remplis de malice...<sup>2</sup>*

Dans ce passage, Camus présente des interprétations respectives du personnage de Don Juan qui représente l'image d'un être illustrant l'amour et l'Absurde, du fait qu'il méprise la mort et Dieu, préférant la passion et la révolte. Ces interprétations permettent de mesurer la divergence des solutions au problème philosophique de l'existence.

Toutes ces perceptions mènent à conclure que la productivité littéraire de Camus se distingue par une hétérogénéité de thèmes tels que: la vérité, la liberté, la révolte, l'amour, la mort, l'exil, l'immortalité, le destin, le suicide, la passion... des thèmes poétiques ou dramatiques, d'ouvrages ou de passages d'époques très

---

<sup>1</sup> Ou *Noble Don Quichotte de la Manche* (titre original en espagnol *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*).

<sup>2</sup> LEUTENNEGER, Dan. Un livre que j'aime, le mythe de Sisyphe d'Albert Camus [en ligne]. Gallimard. (Consulté le 13 .09. 2019). Disponible via l'URL <[https://ecritsvains.com/critique/lire\\_en\\_fete2003/lire\\_en\\_fete10.html](https://ecritsvains.com/critique/lire_en_fete2003/lire_en_fete10.html)>



diverses. Le matériau de l'essai *Le mythe de Sisyphe* est en fait une synthèse de tous ces thèmes abordés dans les œuvres précédentes de Camus, faisant ainsi de son essai une œuvre riche et complexe.

### II.1.3. Une hétérogénéité des mythes dans *Le mythe de Sisyphe*

Parmi les mythes qui prédominent *Le mythe de Sisyphe* : celui d'Œdipe, de Prométhée et le mythe d'Orphée et d'Eurydice. Camus écrit déjà dans son chapitre intitulé *La Liberté absurde: Au contraire d'Eurydice, l'absurde ne meurt que lorsque l'on s'en détourne* (p.78). L'écrivain ne retient cet exemple que pour appuyer sa pensée. Aussi et pour cette raison, il lie au mythe de Sisyphe celui d'Orphée, faisant du regard la force vivifiante de l'absurde. À l'intérieur du même texte, la légende d'Œdipe<sup>1</sup> s'infiltré avec force, représentant un autre personnage mythique lié au destin de Sisyphe par le dénominateur regard, celui d'Œdipe : *Oedipe obéit d'abord au destin sans le savoir*, nous dit Camus (p. 166). Ce passage a ainsi pour fonction d'appuyer sa thèse de l'absurde. Ce qui a le plus d'intérêt et ce qui a fait allusion à cette notion mère, c'est la parole démesurée que, nous dit Camus, prononce ensuite Œdipe : *Malgré tant d'épreuves, mon âge avancé et la grandeur de mon âme me font juger que tout est bien.* (p. 167)

Au sein de la même œuvre, l'auteur ne cesse de faire allusion au mythe grec. Son texte est mis en relation avec d'autres textes ou avec d'autres cultures environnantes, ce qui le mène, consciemment ou inconsciemment, à chercher une partie de son inspiration. Quant à l'ordre dans lequel ces mythes sont apparus, il n'est guère arbitraire. Bien au contraire, ils se trouvent ordonnés selon l'importance que l'auteur leur accorde dans son œuvre.

---

<sup>1</sup> Oedipe, personnage de la mythologie grecque, avait tué son père et épousé sa mère sans le savoir. Lorsqu'il le découvre, sa femme / mère, Jocaste, se pend et Oedipe s'aveugle. C'est alors sa fille cadette, Antigone, qui devient son guide.

Ayant recours au mythe de Sisyphe, au mythe d'Orphée et à Œdipe de Sophocle, Camus finit par affirmer que le sentiment de l'absurde naît du bonheur<sup>1</sup>. Il donne de la formule de la victoire absurde. Selon lui, le bonheur et l'absurde sont deux fils de la même terre. À travers sa voix ce sont d'autres voix qui s'expriment, ce sont les textes qui dialoguent, non les sujets, lesquels sont totalement expulsés des œuvres. C'est dans et grâce à l'intertextualité que le sujet de l'absurde ne meurt jamais, mais bien au contraire il se confirme. L'intertextualité apparaît ainsi, tout comme chez Kristeva et Sollers, comme une notion intimement liée aux termes d'interaction et de transformation.

### II.1.4. L'intertextualité comme réactivation du sens de l'absurde

Dans sa fin d'expliquer et d'expliciter la notion de l'absurde, Camus pétri son œuvre de références culturelles, qui sont autant des *traces* littérales ou globales d'autres textes; appartenant à d'autres auteurs contemporains ou antérieurs. Le second niveau d'intertextualité consiste à repérer dans *Le mythe de Sisyphe* ces influences *plus ou moins littérales*, issues d'autres livres ou d'autres époques. Il s'agit *notamment* d'emprunts conscients : citations, allusions, imitations ou transpositions; ou inconscients : réminiscences, reprises de motifs ou de formes. Cette recherche s'élargit très vite aux contextes historiques et culturels dans lesquels l'œuvre est écrite ou représentée : conditions d'élaboration, mouvement esthétique avec ses ruptures et ses fidélités, ...etc.

Camus emploie le terme de l'absurde et le désengage d'une connotation trop existentielle. Il l'attribue sa forme explicite de courant philosophique au XX<sup>ème</sup> siècle. Autrement dit, par le biais de l'intertextualité, Camus réactive le sens de l'absurde. En intégrant dans son essai Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, Husserl, Schiller, Jasper, Chestov, Sartre ... une filiation de penseurs qui ont largement évoqué cette impression du non-sens dans leurs œuvres dès le XIX<sup>ème</sup> siècle. Tous,

---

<sup>1</sup> Dans la pièce de Sophocle, racontant la fin de la vie d'Œdipe, le personnage prononce ces paroles en guise d'acceptation de son destin.

## CHAPITRE II : L'INTERTEXTUALITÉ, VARIANTE DE LA POLYPHONIE

---

des philosophes existentialistes ou phénoménologues *ont cherché à théoriser cette appartenance essentielle au monde. Ces penseurs ont abordé les questions entourant ce que Camus appelle l'absurde.*<sup>1</sup> Leurs doctrines partent le plus souvent de la raison, source du sens à la vie. Ils finissent par la récuser ; ce qui mène vers le sens du suicide philosophique des existentialistes. Camus prend pour assise ces enseignements et s'en inspire grandement, même lorsqu'il écrit ce qu'il ressent au plus profond de lui-même. Il note la parenté profonde entre ces esprits et finit par nourrir son œuvre en s'appuyant sur leurs travaux. Dans cette conception, Jean Sarocchi note: *Toute la réflexion de Camus sur la finitude et l'accomplissement de soi selon la finitude peut s'inscrire dans le champ perspectif de Heidegger*<sup>2</sup>.

Le texte d'Albert Camus tisse bien des liens avec ces différents philosophes et entre donc en dialogue avec les textes des auteurs qui l'ont précédé. Sa pensée est souvent en relation métatextuelle<sup>3</sup> et critique à celle des existentialistes. Il dresse un bilan des attitudes de ceux-ci. Ceci est dû aux affinités qui existent entre leurs pensées. L'influence de Kierkegaard sur la pensée de Camus est incontestable. Ce dernier commente et discute dans le monde de Sisyphe les stades de l'existence de Kierkegaard. Il annonce dans son œuvre que Kierkegaard est celui qui *fait mieux que de découvrir l'absurde, il le vit* (p. 04). A ce propos, l'auteur du *mythe de Sisyphe* confirme:

*Tout l'effort de son intelligence est d'échapper à l'antinomie de la condition humaine (...) par un subterfuge torturé, il donne à l'irrationnel le visage et à son Dieu les attributs de l'Absurde : injuste, inconséquent et incompréhensible. (p. 60)*

---

<sup>1</sup> OLIVIER, Lawrence et Jean-François PAYETTE. *Albert Camus : nouveau regard sur sa vie et son œuvre*, Montréal : P.U.Q., 2007. p.118. (Coll. ESSAIS). ISBN : 2760515060

<sup>2</sup> SAROCCHI, Jean. *Camus*. Paris : P.U.F., 1968. p. 22. (Coll. Philosophes)

<sup>3</sup> La métatextualité désigne la relation de commentaire et de critique entre les textes. Il s'agit de cas où le texte ultérieur parle du texte antérieur.

Le passage ci-dessus montre que Camus voit dans le philosophe danois, au travers de son expérience, une façon de prendre position face à l'absurde. Pour lui, l'intelligence seule en lui s'essaie à étouffer la revendication profonde de l'être humain. Il s'agit de penser des vérités sans accorder à l'une d'entre elles un statut particulier. Ricaner face à l'absurde, rire pour répondre au silence assourdissant du monde, se moquer de tout et surtout de soi pour éviter toute comédie, voilà bien la réponse de Kierkegaard aux échecs de la raison : *Ce visage à la fois tendre et ricanant, ces pirouettes suivies d'un cri parti du fond de l'âme, c'est l'esprit absurde lui-même aux prises avec une réalité qui le dépasse* (p. 44). Pour mieux éclairer cette notion, Camus évoque aussi dans son essai la pensée d'Edmund Husserl selon lequel :

*Il n'existe pas UNE vérité, mais DES vérités : Chaque chose a sa vérité. Afin de parvenir à ce raisonnement il est nécessaire qu'il y ait conscience de l'objet, une conscience qui fixe l'objet, « Elle est un acte d'attention ».*

Camus va jusqu'à accorder la pensée d'Edmund Husserl avec celle de Søren Kierkegaard qui propose des solutions au désespoir : la foi pour l'un, et la recherche des essences pour l'autre. Dans le monde de Sisyphe, Albert Camus cite abondamment le philosophe russe Tchekhov, il explique en quoi toute création est absurde abondant dans le sens de Léon Chestov. Ce dernier ne fait en fait apparaître l'absurde que pour le dissiper. *Pour Chestov, la raison est vraie, mais il y a quelque chose au-delà de la raison* (p.57). Alors que pour un esprit absurde, il n'y a rien au-delà de la raison. Ainsi, puisque la raison ne peut tout expliquer, Chestov donne au monde une explication que la raison ne saura contredire. Il considère que Dieu existe parce que tout ne peut s'expliquer, et qu'il est mieux de s'abandonner au divin lorsque la raison est à son terme. Chestov, pour sa part, *démontre sans trêve que le système le plus serré, le rationalisme le plus universel finit toujours par buter sur l'irrationnel de la pensée humaine* (p. 43). Autrement dit, il donne à l'absurde un visage, celui de Dieu derrière lequel une possibilité de retrouver un espoir. A travers les expériences dostoïevskiennes du condamné à mort, les aventures exaspérées de l'esprit nietzschéen, les imprécations d'Hamlet ou l'amère aristocratie d'un Ibsen, il

## CHAPITRE II : L'INTERTEXTUALITÉ, VARIANTE DE LA POLYPHONIE

---

(Chestov) *dépiste, éclaire et magnifie la révolte humaine contre l'irréremédiable.* (p. 43- 44)

Camus n'accepte pas cette issue, il ne se range pas derrière l'avis de Chestov et il la qualifie de dérobade, voyant là une façon de tromper son monde. Camus livre, par opposition à Chestov, sa position quant aux limites de la raison : l'absurde existe dans le rapport entre l'homme et le monde, nullement en dehors. Et ce qui fait le sentiment d'absurdité est de ne consentir à aucune perspective hors de la raison ; tout en concédant à celle-ci ce qui ne peut pas tout.

Il faut cependant remarquer la présence de Friedrich Nietzsche qui, considéré comme le précurseur de l'absurde et de l'existentialisme influencé, a eu une grosse influence sur un bon nombre de philosophes contemporains à l'instar d'Albert Camus. Son poème philosophique publié entre 1883 et 1885, *Ainsi Parla Zarathoustra*<sup>1</sup>, s'infilte bel et bien dans *Le mythe de Sisyphe*, tout comme le montre ce passage :

*Depuis le grand cri de Zarathoustra: « Par hasard, c'est la plus vieille noblesse du monde. Je l'ai rendue à toutes les choses quand j'ai dit qu'au-dessus d'elles aucune volonté éternelle ne voulait » (p. 41)*

Or, ce qui met en relief ces philosophies, c'est le danger qui plane sur une pensée de l'absurde. Bien qu'il ne s'attarde pas dans *Le mythe de Sisyphe* à analyser toutes les pensées de ses auteurs dans les détails, il pointe dans le travail de Kierkegaard et de Husserl ce qui considère comme la principale difficulté d'une telle pensée de l'absurde et de l'existence :

*Se maintenir dans l'absurde, ne pas céder à la tentation de considérer une de ses composantes, soit l'irrationnel du monde soit la rationalité de l'être humain, comme un fondement qui éclipse le second terme. Il ns dit à propos de ce travail qui fait vivre l'absurde. (p. 51.52)*

---

<sup>1</sup> Nietzsche présente lui-même ce livre comme un « 5<sup>e</sup> évangile », il veut en faire l'équivalent des poèmes de Goethe, de Dante Alighieri et des textes de Luther. *Ainsi Parla Zarathoustra* est ainsi à la fois un long poème et une œuvre de réflexion sur une nouvelle promesse d'avenir pour l'homme.

Depuis 1943, deux icônes majeures de la vie intellectuelle française, Jean-Paul Sartre et Albert Camus. Souvent en rivalité, les deux auteurs-philosophes se montrent partout ensemble. Ils se trouvent proches des communistes et croient en la révolte. Il est à noter que la pensée d'Albert Camus et celle de son rival sont étroitement liées, notamment quand ils affirment que l'homme est plus libre dans un monde sans Dieu ni valeurs ultimes. Dans *Le mythe de Sisyphe*, Camus a ces mots qui montrent que sa pensée présente des points se rapprochant de celle de Jean-Paul Sartre et de son devoir de liberté : *Si l'absurde annihile toutes mes chances de liberté éternelle, il me rend et exalte au contraire ma liberté d'action* (p. 82). Jean-Paul Sartre partage pareillement cette pensée, il voit que :

*Nos actes ne nous sont dictés par aucune force supérieure ; nous sommes SEULS responsables de nos choix, nous ne disposons de RIEN au départ, tout reste à faire. L'homme absurde, l'existentialiste authentique est « esclave » de sa propre liberté, sans Dieu « tout est permis ».*<sup>1</sup>

Ainsi, Albert Camus évoque dans son essai Sartre et sa *nausée* :

*Cette « nausée » comme l'appelle un auteur de nos jours, c'est aussi l'absurde. De même l'étranger qui, à certaines secondes, vient à notre rencontre dans une glace, le frère familier et pourtant inquiétant que nous retrouvons dans nos propres photographies, c'est encore l'absurde.* (p. 31)

*Le frère familier* rencontré dans le miroir et qui rappelle le superbe poème de Musset : *Nuit de décembre* ; représente également une autre œuvre à travers laquelle Camus reconnaît encore une fois l'absurdité de l'existence humaine.

Ayant recours à la microstructure, Camus focalise son étude sur des mots *nausée*, *le frère familier*, il a emprunté une unité textuelle de son contexte et l'insérée telle quelle dans un nouveau syntagme textuel, à titre d'élément paradigmatique, dont la dissonance avec le reste du texte nécessite le recours à un intertexte. En parlant de cette fameuse *nausée* qui monte à la gorge lorsqu'on se regarde exister, Camus se réfère à Jean-Paul Sartre. Il s'agit d'un monde dépouillé du sens qu'on lui donne,

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

## CHAPITRE II : L'INTERTEXTUALITÉ, VARIANTE DE LA POLYPHONIE

---

mais aussi que secrètent les hommes. En effet, l'œuvre de Jean-Paul Sartre et celle d'Albert Camus se croisent et se répondent comme autant de défis au monde. Leur croisement se voit à travers leurs pensées sur la notion de l'absurde. Pour Camus l'absurde se manifeste dans la vie quotidienne qui est caractérisée par la routine :

*lever, tramway, quatre heures de bureau ou d'usine, repas, quatre heures de travail, repas, sommeil, et lundi, mardi, mercredi, jeudi, vendredi, sur le même rythme, cette route se suit aisément la plupart du temps. Un jour seulement le « pourquoi » s'élève et tout commence dans cette lassitude teinté d'écaurement (...) Je juge donc que le sens de la vie est la plus pressante des questions. (p. 29)*

Pour Sartre, cette notion peut surgir de la *nausée* qui soulève le cœur devant l'automatisme de nos actes. Dans *La nausée* et à travers le personnage Antoine Roquentin, Sartre illustre l'étranger dans la société et le sentiment d'horreur qui l'occupe. Sartre déclare :

*L'absurdité première manifeste avant tout un divorce : le divorce entre les aspirations de l'homme vers l'unité et le dualisme insurmontable de l'esprit et de la nature, entre l'élan de l'homme vers l'éternel et le caractère fini de son existence, (...) La mort, le pluralisme irréductible des vérités et des êtres, l'inintelligibilité du réel, le hasard, voilà les pôles de l'absurde.<sup>1</sup>*

Ces extraits illustrent l'effet de la pensée sartrienne sur celle d'Albert Camus, c'est encore une fois le sentiment de la nausée qui est issue du caractère dérisoire de l'habitude et de l'automatisme des gestes qui entraîne la monotonie, l'ennui ; donc le non-sens de l'existence. Les deux auteurs voient et peignent l'homme comme perdu dans le monde, toutes ses actions devenant insensées, absurdes et inutiles. Ils expriment le sentiment de l'absurde qui est la conséquence du caractère infondé de l'existence de l'homme. L'homme est donc présenté comme étranger dans le monde, à cause du non-sens qui est évident dans la vie quotidienne et qui entraîne le plus souvent la nausée qui peut déclencher le suicide.

---

<sup>1</sup> SARTRE, Jean-Paul. « Explication de *l'étranger* ». *Cahiers du Sud*. 1943, repr. In *Situations I*, Paris : Gallimard, 1947.p. 93

D'ailleurs, Lubakila (1998) affirme que Camus et Sartre se trouvent autant rapprochés par le fait que l'un et l'autre ont l'ambition de peindre un homme projeté dans un désert métaphysique, un monde sans valeur où l'être est dépossédé de ses illusions d'éternité et acharné à s'affirmer. Il se révolte en effet d'une part contre la société, dont le jeu puissant et puéril est fait pour masquer ce vide. *La nausée* de Sartre et *L'étranger* de Camus témoignent tous les deux une culture philosophique commune. Plusieurs autres passages montrent qu'il s'agit d'une sorte de débat entre les idées, et d'interaction textuelle qui se produisent à l'intérieur d'un seul texte. Dans *Le mythe de Sisyphe*, une fois on évoque le personnage de Sisyphe, qui incarne le sort de l'homme voué à une vie insensée, plusieurs textes s'infiltrèrent et se lisent.

Afin d'illustrer sa réflexion, Camus rejoint en cela l'une des intuitions de Martin Heidegger : *Heidegger considère froidement la condition humaine et annonce que cette existence est humiliée* (p. 42). Il montre cette pensée de Heidegger qui confirme l'étrangeté de l'homme au monde, il l'appelle *déréliction*, alors que Sartre le nomme *délaissement*. Chez Camus, l'idée est la même, le mot est un autre : c'est l'absurde. Camus commence par interroger Heidegger pour qui *la seule réalité, c'est le souci* (p.42). Selon lui, il ne faut pas dormir et il faut veiller jusqu'à la consommation. Heidegger intercale entre celui qui pense le monde et le monde lui-même, qu'il désigne comme le souci. Pour Heidegger, le dis Camus, l'absurde prend l'aspect de l'angoisse. Il constitue tout décor de l'existence. L'angoisse, selon lui, met en branle l'ensemble de l'être, et fait apercevoir le néant. Donc, à travers l'angoisse, Heidegger voulut exprimer le caractère irrationnel de l'absurde. On pourrait dès lors être tenté de retourner vivre au lieu d'exister. Le souci, l'angoisse, sont des échos de la mort. Tout s'arrête là, semble vouloir dire Heidegger d'après Camus. On a conscience de sa fin, et puis plus rien.

À propos de Jaspers, Camus nous explique que celui-ci est bien conscient de l'impuissance de la raison et de ses limites que jamais, elle ne possédera ce qu'elle vise. Camus affirme que, partant de l'absurde, Jaspers, tout comme Chestov ou Kierkegaard, fait faire de ce qui l'écrase un Dieu : *Cet apôtre de la pensée humilié va*



## CHAPITRE II : L'INTERTEXTUALITÉ, VARIANTE DE LA POLYPHONIE

---

*trouver de quoi la régénérer dans toute sa profondeur* (p. 54). Mais à la différence d'Heidegger, commente Camus, Jaspers cherche une sortie de secours et la trouve dans la divinisation :

*Dans ce monde dévasté où l'impossibilité de connaître est démontrée, où le néant paraît la seule réalité, le désespoir sans recours, la seule attitude, il (Jaspers) tente de retrouver le fil d'Ariane qui mène aux divins secrets.* (p. 43)

D'après cet extrait, Jaspers voit que la raison se condamne elle-même puisqu'elle dispose d'une arme impitoyable, la démonstration, et que cette arme se retourne contre celle qui l'emploie. Le divin est au bout de ce suicide de la raison. De même, Chestov lorsqu'il découvre l'absurdité fondamentale de l'existence, il ne dit point voilà l'absurde, mais voilà Dieu. Quant à Jaspers, Camus déclare que :

*Il désespère de toute ontologie parce qu'il veut que nous ayons perdu la naïveté (...) Il sait que la fin de l'esprit, c'est l'échec. Il s'attarde le long des aventures spirituelles que nous livre l'Histoire et décèle impitoyablement la faille de chaque mystère, l'illusion qui a tout sauvé, la prédiction qui n'a rien caché.* (p. 43)

L'essai de Camus paraît, certes, comme une consistance philosophique pourvue de tout un amalgame de discours qui entre en résonance avec lui et contribue à lui donner voire à enrichir son sens. Les expériences de la vie de l'auteur, sa façon de vivre et ses questions existentielles s'infiltrèrent également avec force dans l'œuvre. Ce croisement dans un texte d'énoncés pris à d'autres textes laisse apparaître en elle des logiques imprévues, des résonances nouvelles et des significations surprenantes. Un effet qui révèle précisément une des caractéristiques essentielles du texte intertextuel : l'hétérogénéité et, plus particulièrement, l'hétérogénéité des matériaux qui le constituent donne lieu à lire un nouveau texte. Fait qui confirme bel et bien les propos de Julia Kristeva qui annonce : *Le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte).*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> KRISTEVA, Julia. *Séméiôtikè: recherches pour une sémanalyse. Op. cit.*, p. 145

*Le mythe de Sisyphe* se présente ainsi comme une croyance en la vie et plus qu'un non-sens absolu contenant une certaine dimension spirituelle. Dans cette mesure, Camus ne se revendique pas uniquement comme philosophe, il se qualifiait bien plus aisément d'artiste : *Pourquoi suis-je un artiste et non un philosophe ? C'est que je pense selon les mots et non selon les idées ; disait-il à ce sujet.* L'œuvre de Camus se construit comme *mosaïque de citations*. Cette productivité du texte absorbant d'autres textes s'attache surtout à décrire la genèse d'un texte. A travers une filiation de penseurs auxquels il se réfère, l'auteur parle autant et, delà, montre qu'ils se sont acharnés à barrer la voie royale de la raison et à retrouver les droits chemins de la vérité.

Lire un texte de Camus c'est toujours lire beaucoup plus que lire un Camus. Finalement, l'art de Camus triomphe.

### **II.1.5. L'intertextualité avec les textes religieux, scientifiques et psychanalytiques**

*Le mythe de Sisyphe* est une mosaïque de textes où rencontre le discours religieux, philosophique, scientifique, mythique... Albert Camus a fréquemment recours au registre religieux et y emprunte de nombreuses expressions qui contribuent à éclairer sa notion clé.

Le jeu et la présence de l'intertexte religieux dans *Le mythe de Sisyphe* n'a jamais cessé. Le plus souvent sous des formes implicites, latentes ou suggérées, il est généralement marqué par le biais d'autres écrivains-philosophes, antérieurs ou contemporains de l'auteur tels que: Saint Augustin, Pascal, Kierkegaard, Dostoïevski, Nietzsche, et Heidegger. A travers son essai, Camus essaie de retrouver un être et une croyance à laquelle s'adonner.

En effet, l'œuvre camusienne est en communication étroite avec des questions religieuses liant la croyance au Dieu et à l'athéisme. Elle évoque Kierkegaard selon lequel: *le croyant trouve son triomphe, dans son échec* (p. 59). Ainsi, elle fait appel à Fiodor Dostoïevski et à son œuvre *Les frères Karamazov*, œuvre dont le caractère

## CHAPITRE II : L'INTERTEXTUALITÉ, VARIANTE DE LA POLYPHONIE

---

est chrétien, et qui illustre parfaitement l'absurdité de notre condition, pour faire la synthèse des problèmes religieux et moraux qui ont hanté l'univers. Camus exprime clairement sa situation quand il écrit : *La question principale qui sera poursuivie dans toutes les parties de ce livre est celle même dont j'ai souffert consciemment ou inconsciemment toute ma vie : l'existence de Dieu* (p. 150). Ces propos illustrent sa pensée voulant que le bon Dieu semble absent dans les crises de ses héros. Pour lui, il est même plus pénible d'affronter le néant de l'au-delà, ce qui lui confirme encore une fois l'absence d'un Dieu tout puissant.

La proclamation *Dieu est mort* de Nietzsche a eu, sans doute, une grande influence sur la perception du monde par les philosophes contemporains. La *mort de Dieu* se manifeste par le chaos (les guerres) qui s'est répandu dans le monde. Dostoïevski constate la difficulté de concilier l'idée d'un Dieu bon et tout-puissant avec l'existence du mal. Pour montrer l'absence de Dieu dans le monde, un exemple frappant : Kirilov dans *Les possédés*. Cet homme désire se donner la mort parce que *c'est son idée*. Il croit en la nécessité de Dieu, cependant il a bien conscience qu'Il n'existe pas. Par cet acte, il se défie lui-même : *Si Dieu existe, tout dépend de lui et nous ne pouvons rien contre lui ; s'il n'existe pas, tout dépend de nous* (p. 59). Aussi, tuer Dieu, c'est pour Kirilov et Nietzsche, devenir Dieu soi-même. Selon Camus, le raisonnement du suicidé logique ayant provoqué quelques protestations des critiques. D'autre part, dans les dernières pages de son roman, au terme de ce gigantesque combat avec Dieu, des enfants demandent à Aliocha : *Karamazov, est-ce vrai ce qui dit la religion, que nous ressusciterons d'entre les morts, que nous nous reverrons les uns les autres ?*<sup>1</sup>

D'ailleurs, l'œuvre de Franz Kafka va dans le même sens. A propos de l'aspect religieux de sa pensée, Albert Camus déclare que : *Son œuvre est universelle parce que d'inspiration religieuse* (p. 185). Aussi, Camus fait allusion plusieurs fois

---

<sup>1</sup> JEAN, Cohen. « La théorie du roman de René Girard ». *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*. 20, 3, 1965, p. 465-475. [en ligne] : <[http://www.persee.fr/doc/ahess\\_0395-2649\\_1965\\_num\\_20\\_3\\_421289](http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1965_num_20_3_421289) (Consulté le 30.04.2017)

## CHAPITRE II : L'INTERTEXTUALITÉ, VARIANTE DE LA POLYPHONIE

---

à l'Évangile et au Christianisme. Son texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur. Le passage suivant montre comment son œuvre fonctionne aussi comme des métatextes de l'Évangile et du Christianisme :

*Le christianisme, c'est le scandale et ce que Kierkegaard demande tout uniment, c'est le troisième sacrifice exigé par Ignace de Loyola, celui dont Dieu se réjouit le plus : « le sacrifice de l'Intellect » (p. 59).*

*Mais pour le chrétien, la mort n'est nullement la fin de tout et elle implique infiniment plus d'espoir que n'en comporte pour nous la vie, même débordante de santé et de force (p. 61).*

*C'est réaliser dès cette terre la vie éternelle dont parle l'Évangile (...) L'homme n'a fait qu'inventer dieu pour se tuer Voilà le résumé de l'histoire universelle jusqu'à ce jour (p. 143).*

*Même les hommes sans évangile ont leur Mont des Oliviers (p. 131)*

Camus développe également d'autres thèmes comme l'absolue nécessité d'une force morale au sein d'un univers irrationnel et incompréhensible, la lutte éternelle entre le Bien et le Mal, et la valeur suprême conférée à la liberté individuelle. Cette voix s'entend à travers les propos de l'abbé Galiani : *L'important, disait l'abbé Galiani à M<sup>me</sup> d'Epinay, n'est pas de guérir, mais de vivre avec ses maux* (p. 60). Aux discours scientifique, l'auteur intègre des extraits tels : *Au terme dernier, vous m'apprenez que cet univers prestigieux et bariolé se réduit à l'atome et que l'atome lui-même se réduit à l'électron* (p. 37).

D'ailleurs, plusieurs autres interprétations sont empruntées aux sciences humaines notamment à la psychanalyse, à travers l'ancrage de Camus dans les problèmes pratiques de son temps, ancrage que fait ressortir un rapprochement avec la notion freudienne de pulsion de mort. Aussi, il évoque le *connais-toi toi-même* de Socrate et montre qu'il a autant de valeur que le *soi vertueux* de nos confessionnaux. Pour Camus, le Moi n'est pas unité, mais dispersion. A la limite le Moi n'existe pas en ce sens qu'il a plusieurs visages mais qu'il n'en a aucun de défini et d'unique. *Camus admet delà avoir largement recours au palimpseste, en insistant sur le fait*

## CHAPITRE II : L'INTERTEXTUALITÉ, VARIANTE DE LA POLYPHONIE

---

que l'originalité de son écriture repose précisément dans l'intertexte<sup>1</sup>. Camus cite aussi dans son essai les grands romanciers du XIX<sup>ème</sup> siècle *écrivains à thèse*, ainsi : Balzac, Sade, Melville, Stendhal, Dostoïevski, Proust, Malraux, Kafka, pour n'en citer que quelques-uns (p.137).

En conclusion, l'implication systématique de l'œuvre de Camus dans un enjeu intertextuel progressif, depuis la forme simple du commentaire jusqu'aux formes les plus élaborées d'une intertextualité devenue trame de l'œuvre. La malléabilité de cette notion permettra donc de saisir les différents mécanismes textuels à l'œuvre dans cet essai, et à entrevoir la possibilité de nouveaux paradigmes poétiques. Ce phénomène répond en effet à une vocation critique et exploratoire de l'auteur et nous permet de découvrir une œuvre littéraire dans tout son foisonnement culturel. Il va jusqu'à l'élaboration d'une culture nouvelle, c'est un *instrument de parole privilégié de renaissance culturels*<sup>2</sup>. Plus qu'une méthode technique particulière, l'intertextualité est une pensée, une vision, un nouveau regard sur la littérature. La modernité de l'essai se mesure, en somme, dans ces procédés d'écriture qui constituent le moteur de la création. Camus trouve, comme Sisyphe au sommet de sa montagne, une respiration nouvelle.

---

<sup>1</sup> LEVEILLE, Joseph L.R.. *Logiques improvisées : entrevues et essais*, Saint-Boniface : Blé, 2005.p. 91. (ESSAI LITTE H.C.).ISBN : 2-921346-87-3

<sup>2</sup> JENNY, Laurent. « La stratégie de la forme ». *Poétique*.27, 1976, p. 257

### II.2. *La peste* d'Albert Camus : un modèle d'intertextualité

*Tout texte est un texte double, deux mains, deux regards, deux écoutes, ensemble ou séparément.*<sup>1</sup>

Le texte littéraire est par définition un espace hypologique\* qui met en œuvre un réseau extrêmement complexe de relations et de filiations palimpsestuelles. Il ne peut et ne doit se lire qu'en tant que tessiture romanesque polychrome et pluri-référentielle.

L'intertextualité entendue dans un sens restreint désigne qu'un texte s'inspire et/ou renvoie, de façon consciente ou non, à d'autres textes des auteurs et/ou des époques différents. Il s'agit d'une présence singulière des textes dans l'œuvre romanesque. C'est une notion qui se rapproche de celles de dialogisme, de source, de citation, d'imitation, etc. Elle est ici comprise en tant que concept élaboré par Julia Kristeva (1969), selon lequel un nouveau texte naît comme un mosaïque de citations et se transforme en absorbant un autre : *il est une permutation de textes, une intertextualité : dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent.*<sup>2</sup> Cette notion est reprise par Gérard Genette qui la définit au début de *Palimpsestes* (1982) comme *une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire [...] par la présence effective d'un texte dans un autre*<sup>3</sup>, ainsi que par R. Barthes qui montre que le texte est par définition un intertexte :

*Tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables: les*

---

<sup>1</sup>DERRIDA, Jacques. *Marges de la philosophie*. Paris : Minuit, 1972. p. 75 (Critique). ISBN : 9782707300539

\* de *hyphos* qui signifie : toile d'araignée.

<sup>2</sup>KRISTEVA, Julia. *Sémiotikè, recherches pour une sémanalyse*. *Op. cit.*, p. 113

<sup>3</sup>GENETTE, Gérard. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. *Op.cit.* p. 08

## CHAPITRE II : L'INTERTEXTUALITÉ, VARIANTE DE LA POLYPHONIE

---

*textes antérieurs et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues*<sup>1</sup>.

Les écrivains ont conscience que leurs œuvres se nourrissent des écrits d'autrui qu'ils butinent, absorbent et transforment. L'intratextualité peut donc révéler une ouverture de l'œuvre vers d'autres textes. Les diverses images utilisées par les écrivains se rejoignent autour de la conviction que l'on écrit toujours à partir de ses lectures qu'illustrent les métaphores de l'écrivain-abeille qui butine et transforme en miel le pollen pillé (Montaigne), et celle du feu que l'on prend chez son voisin et qui appartient à tous (Voltaire)<sup>2</sup>. A travers l'existence de l'interaction textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte, les œuvres se répondent, se parodient, elles brouillent parfois aussi les positions respectives des auteurs concernés. Basculant alternativement de l'homogénéité à l'hétérogénéité, l'intratextualité participe à la production de la signifiante de l'œuvre littéraire. L'étude de l'œuvre de Camus révèle, comme le confirmera par la suite notre analyse, qu'elle est profondément marquée par une intertextualité/ intratextualité singulière.

Les échos intertextuels dans la création camusienne se manifestent sous diverses formes plus ou moins lisibles, explicites ou canoniques. Les attester dans *La peste* c'est mettre en évidence (repérer et interpréter) un certain nombre de constantes, patentes ou latentes, et de procédés de l'écriture intertextuelle à l'intérieur de cette œuvre littéraire : références littéraires, des allusions, échos d'instances narratives, reflets philosophiques, allégories, emprunts, mises en abyme ou par le dialogue autotextuel. Chacune de ces techniques inter-, intra- et auto-textuelles sera illustrée par des exemples puisés dans le roman. Cette technique d'écriture vise à réaliser une *copie* du modèle qui, loin de témoigner d'une soumission docile par rapport au *patron*, manifeste, mais au contraire, son affranchissement à tous égards.

---

<sup>1</sup> BARTHES, Roland. Théorie du texte, In *Encyclopedia Universalis*. vol. XV. Paris, [CD-Rom], 1973

<sup>2</sup> HOUDART-MÉROT, Violaine. « L'intertextualité comme clé d'écriture littéraire ». *Le Français aujourd'hui*. 2, 153, 2006, p. 25-32. [en ligne]<http://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2006-2-page-25.htm>(Consulté le 26. 03. 2016)

C'est plutôt une activité qui *permet de réactiver, de renouveler les textes et d'empêcher leur figement*<sup>1</sup>, mais aussi de lire et comprendre les textes à la lumière des traces intertextuelles, attestant ainsi une grande perméabilité des frontières entre le passé et le présent.

Les relations intertextuelles dans le roman se caractérisent par la diversité des textes impliqués. Nous nous intéresserons ici à la fréquente convocation d'autres textes historiques, religieux, de l'auteur lui-même, au mélange des instances narratives et des parlers ainsi qu'aux références à d'autres textes qui ont permis de tisser la trame polyphonique.

### II.2.1. Le reflet de l'Histoire

Dans ce premier point, nous allons voir en quoi l'intrigue du roman que nous étudions reflète, implicitement et explicitement, certains moments de l'Histoire du pays de l'auteur ou celle de l'épidémie, dans lesquelles l'auteur puise pour tisser sa trame narrative. Nous nous proposons de voir comment l'Histoire est à la fois reprise et transformée pour donner naissance au nouveau texte que constitue le roman du corpus.

Dès l'abord, le titre du roman *La peste* introduit bien l'Histoire car toute l'œuvre se concentre autour de cette épidémie. Le roman est construit sous la forme d'une chronique réaliste : le narrateur, définit comme un historien qui raconte, avec une certaine chronologie dans les événements, la peste en gardant une part de réalisme. De plus, la construction même de l'œuvre rappelle par ailleurs celle de la tragédie classique, dont les cinq actes évoquent les cinq parties qui parcourent la *chronique*. D'ailleurs, Camus relate, en s'appuyant sur une documentation riche et précise d'historien. En fait, l'Histoire met en évidence le comportement des hommes

---

<sup>1</sup> GIGNOUX, Anne-Claire. *Initiation à l'intertextualité*. Paris : Ellipses Marketing, 2005. p. 40. (Thèmes & Études). ISBN : 2729821872



face à ce fléau, mais Camus met également en perspective la résistance pendant l'occupation nazie.

### **II.2.2. La force symbolique de l'allégorie ; regards sur l'Histoire (Une analogie éclairante)**

*La peste* est bien plus que l'histoire d'une épidémie à Oran, il s'agit avant tout d'un récit allégorique de l'ennemi commun à l'écrivain et au monde ; à savoir la guerre et les troubles religieux. En mettant en rapport l'œuvre et son contexte d'écriture, le lecteur est invité à créer des analogies entre l'imaginaire de l'épidémie et les différents visages que le mal a pu prendre dans l'Histoire pour faire de l'épidémie la métaphore d'un désordre politique et social.

On peut également voir dans *La peste* l'allégorie du peuple algérien opprimé par la colonisation française. Camus s'inspire aussi du contexte historique ; deux ans après la fin de la deuxième guerre mondiale qu'il l'a publié, en tant que témoignage contre l'horreur de cette dernière. Cela nous permet de dire que le roman en terme a été lu et relu pour l'événement qu'il décrit (la peste, et plus largement la souffrance, morale et physique, qui ont bouleversé le quotidien des habitants à Oran), mais parallèlement et surtout, le récit s'inscrit dans le contexte de la Seconde Guerre Mondiale et plus particulièrement dans la montée des totalitarismes durant cette période. Cette histoire de peste est apparue comme un prétexte pour suggérer et évoquer la période de l'Occupation de la France par les forces des nazies. Camus passe de cette façon par un autre événement pour tenter d'approcher l'événement historique. Aussi peut-on parler à la suite d'Emmanuel Bouju d'une *transcription de l'Histoire*<sup>1</sup>, et non d'une écriture de l'Histoire.

*La peste* traite la thématique épidémique pour une évocation plus ou moins agréable de la guerre, et propose une image cryptée des années 1940, et une mise en scène fictionnelle dénonce, par inférence indirecte, le fléau nazi qui s'est abattu sur

---

<sup>1</sup>BOUJU, Emmanuel. *La transcription de l'Histoire : essai sur le roman européen de la fin du XXe siècle*. Rennes: P.U.R., 2006. 220 p.(Interférences). ISBN : 2-7535-0213-7

l'Europe durant la seconde guerre mondiale. Chez Camus, l'interprétation s'est imposée comme une évidence au lectorat de 1947 malgré les rares mentions de la guerre. Chez Camus, les files d'attente, le couvre-feu, les stades transformés en camps peuvent interpeler le lecteur de 1947 comme celui d'aujourd'hui. Certains autres indices confirment ce fait : ainsi le transport des corps qui se fait la nuit dans les ambulances ou via la ligne de chemin de fer, cela rappelle de fait la déportation et l'extermination des juifs pendant la seconde guerre mondiale. Les formations sanitaires volontaires créées par Tarrou seraient à l'image de la résistance ... L'écrivain doit donc créer une histoire pour dénoncer un fléau bien réel, contemporain, et aussi désastreux que les plus grandes épidémies. La portée symbolique – métaphorique - et donc argumentative – conférée à l'œuvre se condense bel et bien dans son titre *La peste*, lui semble la plus évidente : Il est clair qu'elle [la peste] figure l'ennemi de l'Europe ; le Nazisme.

À cette conception, l'expression *La peste* convient particulièrement pour définir ce travail de transfiguration de l'expérience historique duquel procède la fiction qui en accueille les traces et relève chez Camus d'une opération de cryptage des données historiques. A ce propos, la critique Catherine Dana pense que :

*Ce besoin de témoignage est à la fois une commémoration de l'horreur de l'Occupation en même temps qu'une remémoration car l'artiste parle au nom d'une collectivité dont il se sent solidaire et en même temps il veut lui rappeler que l'horreur peut encore revenir*<sup>1</sup>.

Brian Fitch, au contraire, a suggéré que le motif de la peste n'est pas la lutte contre les Nazis, *it could be claimed the real subject of La peste is none other than the text in all its various forms*<sup>2</sup>. L'allusion à l'événement n'est qu'un prétexte pour

---

<sup>1</sup> DANA, Catherine. Remémoration et commémoration dans *La peste*, L'Assemblée Générale de la Société des Études Camusiennes, 1995. Les trois guerres d'Albert Camus : Actes du Colloque International de Poitiers, Poitiers : Pont-Neuf, 4/6 mai 1995. 40. p. 111. Disponible via l'URL <<http://www.etudes-camusiennes.fr/wordpress/wp-content/uploads/2012/04/bulletin040-avril1996.pdf>> (Consulté le 19.11.2016)

<sup>2</sup> FITCH, Brian. *The narcissistic text : a reading of Camus's fiction*. Canada : University of Toronto Press. Scholarly Publishing. 1982. p. 15. ISBN : 1487598572

l'auteur qui veut intéresser le lecteur car : le récit, pour être lisible, doit tenir en haleine son lecteur, reposer sur un minimum d'illusion référentielle et jouer sur une dose de séduction.

Afin de cerner au mieux la singularité de la transcription camusienne de l'Histoire, nous signalant que la peste en tant que maladie à l'époque inspirant Camus et lui donne l'occasion de dénoncer *l'esprit médiéval* promu par le régime pétainiste. Camus reprendrait l'imaginaire politique de cet *idéal d'une France néo-médiévale*, ainsi que l'interprète avec insistance Jennifer Stafford Brown sur la responsabilité du gouvernement de Vichy durant l'Occupation. C'est dans le but de dénoncer le caractère obscurantiste et archaïque, comme en témoignent ces propos de 1942 : *Mais le plus admirable ce sont les prêches sur les "retours". Retour au Moyen Âge, à la mentalité primitive, à la terre, à la religion, à l'arsenal des vieilles solutions*<sup>4</sup>. En ce sens, *La peste*, en tant que dystopie médiévale, représente un prolongement ironique de la politique de Vichy : Camus a exploré ce qui pourrait arriver si le retour prôné par Pétain se concrétisait, en dépeignant l'incursion du médiéval dans une cité moderne.

D'ailleurs, le sermon du prêtre Paneloux fait écho aux discours de Pétain sur les raisons de la défaite française : *L'Église a rejoint Pétain dans l'idée que la défaite française contre les Allemands était une punition contre les péchés collectifs du pays*<sup>1</sup>. Paneloux représenterait donc ces évêques qui en 1940 culpabilisaient la population et invitaient à la pénitence. La force symbolique de l'allégorie, le rythme temporel des saisons dans la chronique, et l'art narratif de la prose donnent ainsi à *La peste* son pouvoir de remémoration et de commémoration d'un événement qui a

---

<sup>1</sup> « *The church joined Pétain in the belief that France's defeat by the Germans was a punishment for the country's collective sins. Church leaders saw the defeat less as a result of French repugnance for self-sacrifice, however, and more as a punishment for French agnosticism as a nation.* » (nous traduisons). STAFFORD-BROWN, Jennifer. *Prison, plague, and piety : medieval dystopia in Albert Camus's The plague*, In ANNE VANBORRE, Emmanuelle. *The originality and complexity of Albert Camus's Writings*. USA : Palgrave Macmillan, 2012.p. 144. ISBN : 978-1-349-44669-8

## CHAPITRE II : L'INTERTEXTUALITÉ, VARIANTE DE LA POLYPHONIE

---

marqué les consciences mais que l'auteur veut enraciner dans la mémoire collective par une sorte de célébration et de rappel historique.<sup>1</sup>

Le récit est ainsi sous-tendu par un jeu subtil d'analogies qui autorise à y voir une écriture indirecte de l'Histoire, du fait qu'il associe fiction et réel par le biais d'un entrelacement de l'épidémie et des traces d'une histoire récente qui coïncide avec le temps de l'écriture. Dès lors, la lecture s'apparente à *une remontée, un retour sur les temps et le lieu de l'histoire, refigurés*<sup>2</sup>. Par ce jeu de l'analogie, Camus incarnerait alors ceux qui, dans l'administration, enterrèrent des dossiers, fabriquèrent des faux papiers, prévinrent des Juifs ou des résistants menacés.

Dès lors, si le terme *occupation* n'est jamais employé dans le roman, on trouve quelques allusions explicites. Le lecteur ne peine pas à définir des équivalences entre épidémie et guerre, mais aussi à dégager une vision cohérente de la guerre qui semble ici réduite à un combat personnel, à une lutte du héros contre lui-même, voire quelques références à la guerre, intégré dans des jeux analogiques qui rapprochent ces deux réalités :

*Il y a eu dans le monde autant de pestes que de guerres. Et pourtant pestes et guerres trouvent les gens toujours aussi dépourvus. (p.42)*

*Et si on leur annonçait un résultat, ils faisaient mine de s'y intéresser, mais ils l'accueillaient en fait avec cette indifférence distraite qu'on imagine aux combattants des grandes guerres, épuisés de travaux, appliqués seulement à ne pas défaillir dans leur devoir quotidien et n'espérant plus ni l'opération décisive, ni le jour de l'armistice. (p.174)*

*Mais pour celui qui enveloppait maintenant son ami, il était si compact, il s'accordait si étroitement au silence des rues et de la ville libérée de la peste, que Rieux sentait bien qu'il s'agissait cette fois de la défaite définitive, celle qui termine les guerres et fait de la paix elle-même une souffrance sans guérison. (p. 312)*

---

<sup>1</sup>CAMUS, Albert. *Carnets I*. Mai 1935 - Février 1942. Paris : Gallimard, 2013. p. 26. (Folio ; n° 5617). ISBN : 9782070454044

<sup>2</sup>BOUJU, Emmanuel. *Op. cit.*, p. 16

## CHAPITRE II : L'INTERTEXTUALITÉ, VARIANTE DE LA POLYPHONIE

---

Le jeu d'équivalences et de substitutions naît d'allusions parsemées dans le texte, certaines situations propres à la mise en quarantaine pouvant être transposées dans un contexte de guerre. En ce sens, sur le plan artistique, Camus écrit son œuvre afin d'attirer l'attention sur la réalité historique pour la faire revivre dans les consciences comme pour empêcher le retour du fléau :

*Mais dans l'ensemble, l'infection reculait sur toute la ligne et les communiqués de la préfecture, qui avaient d'abord fait naître une timide et secrète espérance, finirent par confirmer, dans l'esprit du public, la conviction que la victoire était acquise et que la maladie abandonnait ses positions. À la vérité, il était difficile de décider qu'il s'agissait d'une victoire. On était obligé seulement de constater que la maladie semblait partir comme elle était venue. (p. 245)*

*Mais il [Rieux] savait que cette chronique ne pouvait pas être celle de la victoire définitive. (p. 279)*

Enfin, l'attentisme des oranais pourrait être à l'image de la naïveté des humanistes occidentaux qui ont laissé la situation internationale se dégrader dans les années trente : *Quand la guerre éclate, les gens disent : "Ça ne durera pas, c'est trop bête". Et sans doute une guerre est certainement trop bête, mais cela ne l'empêche pas de durer (p. 41)*. Tout porte à croire que derrière la généralité des propos, c'est l'atmosphère de *la drôle de guerre* qui est dépeinte. Cependant, après la guerre, il semble que la célébrité et les pressions sociales aient provoqué une rupture chez *l'écrivain qui témoigne*, au point de le conduire à opérer un choix exclusif et tragique entre son écriture et sa participation au monde. Pour lui, il s'agit non d'un drame mais d'une tragédie, et il est révélateur qu'il ait voulu mettre sous forme de pièce théâtrale ce projet de représentation d'un artiste.

Pour conclure, une parabole sur le Nazisme, *La peste* est une réflexion générale sur le mal absolu, sur la condition humaine et les diverses réponses humaines face au mal. Dans *La peste*, Camus propose Rieux un symbole de la résistance face au fléau, voire un humanisme de solidarité. Ce que Camus écrit dans ses *Carnets* en 1943 à propos de *La peste*, révèle l'identité essentielle de ce texte, dépassant les cadres du contexte historique : *Je veux exprimer au moyen de La peste*

*l'étouffement dont nous avons tous souffert et l'atmosphère de menace et d'exil dans lequel nous avons tous vécu.*<sup>1</sup>

Le texte pourrait n'être que le récit d'une épidémie terrible dans les années 1940 : seule la perception de ces indices par un lecteur avisé capable d'y reconnaître une réécriture codée de l'Histoire peut conférer à l'œuvre toute sa portée. On peut cependant se demander si cette unité a toujours été à l'œuvre dans l'évolution artistique de Camus. La peste s'inscrit dans une perspective culturelle car, outre qu'elle renvoie à l'histoire du fléau et qu'elle soit une dénonciation de la vérité nazie et une critique de l'administration dont l'action était inadaptée à la réalité, d'une justice inhumaine, d'une presse aveuglée qui manipulait l'information.

### II.2.2.1. Différents écrits inspirant Camus

*La peste* représente tous les fléaux qui frappent l'humanité. C'est un très vieux malheur historique, qui a longtemps représenté le châtement divin (thème repris par Paneloux) et tout ce qu'il y a d'inexplicable dans le destin de l'homme. Il est également un très vieux thème littéraire qui est traité par un nombre non négligeable d'auteurs, à l'instar d'Albert Camus qui dénonce le nazisme par la mise en scène d'une épidémie de peste.

Pour Camus, il faut savoir que les inspirations littéraires de cette thématique de la peste à laquelle nous nous intéressons dans le présent travail se penchent sur les thèmes de la souffrance et de la mort en réfléchissant sur la condition humaine, ces inspirations oscillent notamment entre les faits et la fiction (événements et œuvres), entre l'individuel et le collectif, entre l'actuel et l'universel. Notre corpus repose en fait sur un récit et des descriptions de la peste issus d'œuvres majeures de l'Antiquité : au début de *L'Iliade* (punition d'Apollon), dans *Œdipe roi*, dans *La Bible*, *l'Histoire du Péloponnèse*, on la trouve pareillement dans *Les Géorgiques* de

---

<sup>1</sup> CAMUS, Albert. *Carnets I. Op.cit.*

## CHAPITRE II : L'INTERTEXTUALITÉ, VARIANTE DE LA POLYPHONIE

---

Virgile (où elle frappe les animaux) et au Moyen Âge (le *Décameron de l'étrone*, la *Chirurgia magna...*), le plus souvent traduites en français, et parues pendant la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle.

Camus présente des images susceptibles d'entrer en résonance avec l'imaginaire historique du lecteur. Il puise dans l'œuvre hypertexte de La Fontaine qui traite le thème de la peste en dénonçant dans *Les animaux malades de la peste* la toute-puissance d'un monarque alimentant les injustices sociales quand l'épidémie rappelle que tous les hommes sont mortels, donc égaux. Il s'agit notamment d'une réécriture de cette thématique de la peste par Camus. En effet, la réécriture :

*naît d'une intention consciente de l'auteur second de reprendre en le modifiant un texte antérieur. La réécriture se déploie dans ce cas au niveau microstructural, dans des répétitions plus ou moins exactes [...], et aussi au niveau macrostructural, dans une esthétique marquée alors par la variation : le texte original transformé par la réécriture donne naissance à un nouveau texte.*<sup>1</sup>

Nonobstant, la réécriture est : *cette diversité interdit aujourd'hui d'aborder de la même manière*, tout comme le signale et le rappelle clairement Joël Coste<sup>2</sup>. Au delà de ce faisceau de réécritures, l'intertextualité à l'Histoire se reconnaît dans le texte camusien par un ensemble de données textuelles, souvent littérales (notamment l'allusion). Tout au long du récit, certains intertextes se laissent voir de manière implicite et/ou explicite. Dans le passage qui suit Camus fait un clin d'œil allusif aux chroniqueurs desquels il s'inspire : *Le docteur se souvenait de la peste de Constantinople qui, selon Procope, avait fait dix mille victimes en un jour* (p. 57). Il rappelle seulement qu'à l'occasion de la grande peste de Marseille, le chroniqueur Mathieu Marais s'était plaint d'être plongé dans l'enfer.

---

<sup>1</sup> GIGNOUX, Anne Claire. *Op. cit.*, p. 117

<sup>2</sup> JOËL, Coste. *Représentations et comportements en temps d'épidémie dans la littérature imprimée de peste (1490-1725) : contribution à l'histoire culturelle de la peste en France à l'époque moderne (Préface d'Y.-M. Bercé)*. Paris : Champion, 2007. p. 14. (Sciences, techniques et civilisations du Moyen Âge à l'aube des Lumières). ISBN 9782745315328

## CHAPITRE II : L'INTERTEXTUALITÉ, VARIANTE DE LA POLYPHONIE

---

Toujours au titre de l'intertextualité historique, d'autres textes, par ailleurs, se superposent dans le roman et lui donnent explicitement un cachet universel, façon de montrer, par des allusions à ces contextes, que les peuples ont longtemps souffert de l'épidémie. Comme le souligne notamment les passages ci-dessous :

*Tarrou dit qu'il connaissait un prêtre qui avait perdu la foi pendant la guerre en découvrant un visage de jeune homme aux yeux crevés.*

*Quand l'innocence a les yeux crevés, un chrétien doit perdre la foi ou accepter d'avoir les yeux crevés. Paneloux ne veut pas perdre la foi, il ira jusqu'au bout. C'est ce qu'il a voulu dire. (p. 278)*

En premier lieu, l'auteur semble faire référence à l'univers de la tragédie : la peste sophocléenne : *Œdipe Roi*, tragédie représentée entre 430 et 420 av. J.-C, dans laquelle est dépeinte l'épidémie qui s'abat sur la ville de Thèbes. L'allusion à cette histoire conduit à découvrir que les oranais sont eux-mêmes, tout comme *Œdipe*, responsables de l'épidémie. En second lieu, à travers l'expression *les yeux crevés*, l'auteur renforce son allusion au mythe d'*Œdipe*. *Œdipe* qui se creva les yeux avec les broches de la reine, et renonça au trône la vérité et comprendre que Jocaste se suicide de désespoir et que leurs enfants étaient maudits. Cette trace intertextuelle contribue à établir une communication entre narrateur / auteur et lecteur, car elle actualise le savoir encyclopédique du lecteur faisant appel au *thésaurus partagé*. Elle se rattache à celui d'intertextualité dans la mesure où elle implique une relation entre le texte source et le texte à étudier.

Avant tout, il importe d'annoncer que l'Histoire de cette épidémie intéresse Albert Camus qui s'en inspire largement dans son œuvre. Certains faits historiques sont évoqués dans l'univers du roman, et la voix de l'auteur le laisse comprendre. Les faits sont évoqués non pour les restituer comme dans des manuels d'Histoire, mais pour écrire l'histoire de ceux que le discours officiel laisse dans l'ombre; à savoir : l'histoire de la peste au Moyen-âge, la peste qui avait régulièrement sévi en Europe, du VI au IXème siècle ; la peste d'Athènes chez Thucydide qui s'insère dans



## CHAPITRE II : L'INTERTEXTUALITÉ, VARIANTE DE LA POLYPHONIE

---

son histoire de *La guerre du Péloponnèse*<sup>\*</sup>, le fléau en Turquie (Byzance), en Italie au XVI<sup>e</sup> et la peste noire en Allemagne, puis en Angleterre du XVII<sup>e</sup> siècle, en Égypte, Perse, Chine, ou encore en France. D'illustres exemples sont évoqués dans les extraits suivants :

*Et une tranquillité si pacifique et si indifférente niait presque sans effort les vieilles images du fléau, Athènes empestée et désertée par les oiseaux, les villes chinoises remplies d'agonisants silencieux, les bagnards de Marseille empilant dans des trous les corps dégoulinants, la construction en Provence du grand mur qui devait arrêter le vent furieux de la peste, Jaffa et ses hideux mendiants, les lits humides et pourris collés à la terre battue de l'hôpital de Constantinople, les malades tirés avec des crochets, le carnaval des médecins masqués pendant la peste noire, les accouplements des vivants dans les cimetières de Milan, les charrettes de morts dans Londres épouvanté, et les nuits et les jours remplis partout et toujours du cri interminable des hommes. Non, tout cela n'était pas encore assez fort pour tuer la paix de cette journée. (p. 59)*

*Une épidémie de typhus au Caire : « Des camps, disait-il, on avait fait des camps pour les indigènes, avec des tentes pour les malades et, (...) C'était dur, mais c'était juste. (p. 192)*

*Mais à l'inverse, il ne fallait pas imiter non plus les moines du Caire qui, dans les épidémies du siècle passé, donnaient la communion en prenant l'hostie avec des pincettes pour éviter le contact de ces bouches humides et chaudes où l'infection pouvait dormir. Les pestiférés perses et les moines péchaient également. Car, pour les premiers, la souffrance d'un enfant ne comptait pas et, pour les seconds, au contraire, la crainte bien humaine de la douleur avait tout envahi. (p. 274)*

*Mais, en 1871, on n'avait pas le moyen de compter les rats. On faisait son calcul approximativement, en gros, avec des chances évidentes d'erreur. (p. 57)*

Ainsi, l'écrivain s'est finalement inspiré de l'épidémie de typhus qui fit rage en 1941-1942 en Algérie, mais aussi et surtout des travaux d'Adrien Proust sur l'épidémie. Comme le montre Marie-Thérèse Blondeau dans son article consacré à la *Genèse de la peste*<sup>1</sup>, c'est dans *Défense de l'Europe contre la peste* (1897) d'Adrien

---

\* Un conflit qui oppose la ligue de Délos, menée par Athènes, et la ligue du Péloponnèse, sous l'hégémonie de Sparte. Qu'il avait entrepris d'écrire dès le début du conflit.

<sup>1</sup> BLONDEAU, Marie-Thérèse. *La Genèse de la peste*, Centre François Mauriac de Malagar, 1999. Il y a 50 ans, *la peste* de Camus : actes du colloque, Bordeaux : confluences, 13.10.1999. Les Cahiers de Malagar, 13. ISBN : 2910550540. Disponible via

Proust que Camus trouve la mention des rats, des prémices de la maladie en avril, ainsi que l'histoire du laveur de morts qui échappa à la contamination. En abordant ce sujet de la peste par Camus, il confirme cette hypothèse. Pour représenter et incarner cette épidémie fictive de peste, Camus affirme *s'être fait une documentation assez sérieuse, historique et médicale, pour qu'on y trouve des prétextes*<sup>1</sup>.

En évoquant les faits susdits d'une telle façon *camusienne*, on pourrait en fait, trouver dans l'œuvre de Camus une intéressante stratégie de représentation de l'Histoire qui, elle, diffère de l'Histoire des historiens du fait que celle-ci ne retient que les *grands événements*, c'est-à-dire ceux qui servent l'idéologie en vigueur en occultant beaucoup d'autres qui pourraient l'éclairer ou l'élucider.

### II.2.2.2. Des récits contemporains inspirés du modèle camusien

De surcroît, des modèles affichés sont parfois moins présents que certains autres de nature hypotextuelles beaucoup plus indirects, voire occultés. Le thème de la peste n'a cessé d'inspirer les auteurs contemporains. Il s'agit d'avouer et de dire dans quelle mesure *La peste* était et reste une œuvre fondatrice pour la fiction d'épidémie contemporaine, un modèle dans la représentation contemporaine de l'épidémie, tant sur le plan esthétique qu'au niveau interprétatif. En ce sens, certains romans contemporains s'inscrivent dans un héritage camusien. Depuis Camus, l'imaginaire de l'épidémie semble se déployer dans une mise en scène où s'entrecroisent le romanesque et l'historique. Ainsi, l'épidémie de la peste transforme la population en zombies dans *I am Legend* (1954) de Richard Matheson, qui fait allusion à l'histoire contemporaine pour bien refléter l'angoisse de la propagation du communisme dans une Amérique en pleine Guerre Froide.

---

l'URL <<http://1628788560587391706.opac3d.fr/search.php?action=Record&id=3892106762379511210&num=11&total=23&searchid=555b3144c2481> (Consulté le 02. 09 2015)

<sup>1</sup> CAMUS, Albert. *Lettre du 15 octobre 1942 à Jean Grenier* (lettre 65). *Correspondance 1932-1960*, p. 80, In LÉVI-VALENSI, Jacqueline. *La peste d'Albert Camus (commentaire)*. Essais. Paris : Gallimard, 1991. p. 29. 224 p. (Foliothèque ; n° 8). ISBN : 9782070383528

## CHAPITRE II : L'INTERTEXTUALITÉ, VARIANTE DE LA POLYPHONIE

---

D'autres admirateurs du roman Camusien s'inspirent de la peste pour rédiger leurs chefs d'œuvre, à l'instar de Gabriel García Márquez qui présente *peste del olvido* et *peste del insomnio*, *Cien años de soledad* (1967) qui permettra un éclairage sur *El amor en los tiempos del cólera*\*. Bien d'autres puisent leurs thématiques de cette maladie, ainsi, on pourrait citer : la variole (Le Clézio), la diphtérie (O'Nan), le choléra (García Márquez), et dans une certaine mesure, le sida (Goytisolo).

Enfin, l'analyse de *The Wall of the Plague* (1984) de l'auteur sud-africain André Brink<sup>1</sup> dont le titre et les analogies créées entre la situation sud-africaine et la peste provençale de 1720 soulignent la portée métaphorique de l'épidémie. Dans cette perspective, une lecture attentive des récits d'épidémie contemporains à l'instar de *La peste* de Camus, permet de déceler des rapports analogiques entre le réel et la fiction, que les textes fassent allusion aux drames de l'Histoire ou qu'ils entrent en résonance avec un contexte d'écriture problématique. Toutefois, alors que l'allusion à l'Occupation s'avère discrète chez Camus, les romans contemporains tendent à expliciter les références historiques et à souligner leur lien avec l'épidémie souvent par le biais de figures d'analogie. En témoignant de la puissance apocalyptique du mal, ce thème ne laisse pas d'être problématique en raison des récits précédant ou suivant l'œuvre camusienne (hypo et hypertexte) que les critiques peinent à établir et qui semble avoir fortement évolué depuis l'Antiquité.

Globalement, sur la base de ces traces et ces procédés, on peut affirmer que *La peste* camusienne est composée de nombreux intertextes historiques qui sont intercalés tout au long de l'œuvre. C'est dans ce cadre que l'œuvre de Camus traduit une nouvelle perception de l'Histoire, qui offre un cadre narratif souple réunissant à

---

\* Caroline Lepage confirme cette filiation entre les deux romans. Faisant de *Cien años de soledad* la matrice de l'œuvre de García Márquez, elle estime qu'après 1967, les discours (souvenirs familiaux, légendes régionales, obsessions personnelles, fantaisies créatives) qui irriguaient *Cien años de soledad* « perdurent dans des motifs, des thèmes et des figures identiques, qu'il faudra lire comme des variantes à peine modifiées pour que Macondo survive, malgré l'apocalypse des dernières pages ». (LEPAGE, Caroline et James CORTÈS TIQUE. *Lire Cent ans de solitude « Cien años de soledad » : voyage en pays macondien*. Paris : PUF, 2008. p. 09. (Grands Penseurs). ISBN 213057114X

<sup>1</sup> BRINK, André. *The wall of the plague*. South Africa :Vintage, 2000. 448 p. ISBN: 9780099285397

la fois les portées historiques, philosophiques, religieuses, humaines, référentielles, poétiques, symboliques et universelles de l'écriture.

### II.2.3. L'intertexte à la religion

Dans ce qu'il considère comme son œuvre le plus anti-chrétien, Camus met en scène le prêtre jésuite Paneloux, qui se sert de la panique que provoque la peste pour éveiller et ranimer des sentiments chrétiens en jouant avec les images suggestives : la notion de punition collective ou la justification de la souffrance. Quand le père montait en chaire dans la cathédrale. Il avait une voix forte, passionnée, qui portait loin, et attaquait l'assistance d'une seule phrase véhémement et martelée (culpabilisation et incitation à se tourner vers la religion): *Mes frères vous êtes dans le malheur. Mes frères vous l'avez mérité. [...] Depuis le début de toute l'histoire, le fléau de Dieu met à ses pieds les orgueilleux et les aveugles. Méditez cela et tombez à genoux.* (p. 121)

Le père Paneloux attribue au fléau a une origine divine, il cite le texte de *L'Exode* relatif à la peste en Égypte et finit par *laisser la foi prendre la place de la raison* en déployant une rhétorique afin de réaliser la connivence de son auditoire. Paneloux s'approcha du lit et fit les gestes de la bénédiction. Puis il ramassa ses robes et sortit par l'allée centrale. Dans l'extrait ci-dessous, Paneloux tente ardemment de persuader les oranais de leur culpabilité et du châtement divin mérité pour qu'ils se repentent et s'en remettent à Dieu :

*Dieu qui, pendant si longtemps, a penché sur les hommes de cette ville son visage de pitié, lassé d'attendre, déçu dans son éternel espoir, vient de détourner son regard. Privés de la lumière de Dieu, nous voici pour longtemps dans les ténèbres de la peste !* (p. 103)

Le prêtre ponctue son sermon qui devient alors un signe de ferveur et une orchestration de la parole trop parfaite pour être sincère, trop évidente pour être prise au sérieux. Paneloux prononce avec une assurance triomphante son devoir d'amener ses auditeurs à cette vérité aussi dure que pure :

*Beaucoup d'entre vous, je le sais, se demandent justement où je veux en venir. Je veux vous faire venir à la vérité et vous apprendre à vous réjouir. [...] Aujourd'hui la vérité est un ordre. Et le chemin du salut, c'est un épieu rouge qui vous le montre et vous y pousse. C'est ici, mes frères, que se manifeste enfin la miséricorde divine qui a mis en toutes choses le bien et le mal, la colère et la pitié, la peste et le salut. Ce fléau même qui vous meurtrit, il vous élève et vous montre la voie. (p. 99)*

Il récupère l'image du Dieu Vengeur de l'Ancien Testament, par son prêche, le prêtre développe un plaidoyer grandiloquent pour inciter les fidèles à s'abandonner à Dieu et à accepter l'existence du Mal sur Terre. Parce que se plaindre, c'est toujours se plaindre du sort que Dieu nous a réservé, il estime que se plaindre *c'est une perte, une trahison de [l]a foi*. Dévoilant les ficelles d'un discours religieux qui cherche à effrayer et à accabler les hommes en les culpabilisant, le narrateur révèle les excès de la forme pour suggérer la démesure des propos et la théâtralisation de la parole religieuse.

Par ailleurs, le personnage de Paneloux est réduit à une caricature. Le narrateur raille discrètement les procédés rhétoriques de ce prêtre, notamment lorsque la victime de l'épidémie est innocente. Sous la plume de Camus, le corps de l'enfant se trouve privé de toute idéalisation : il n'est rien de plus qu'une *frêle carcasse*. Il s'agit de la mort du fils Othon qui achève de discréditer l'idée d'un châtement divin ; cette légitimation du mal est devenue ainsi plus scandaleuse. Elle ébranle les certitudes de celui qui représente la loi divine et la loi humaine. Le prêtre Paneloux lui-même se montre sensible à cette souffrance au point de céder provisoirement au doute : *Il lui aurait été aisé de dire que l'éternité des délices qui attendaient l'enfant pouvait compenser sa souffrance. (p. 246)*

Toutefois, confronté au spectacle de la mort torturée d'un innocent, le prêtre se trouve en face des contradictions de son propre système de valeurs (comment concilier la croyance en Dieu et l'existence du mal ?) *À partir de ce jour où il avait longtemps regardé un enfant mourir, il parut changé (p. 266)*, il se montrera plus

humble, convenant que *cela est révoltant parce que cela passe notre mesure. Mais peut être devons-nous aimer ce que nous ne pouvons pas comprendre* (p. 239).

Ainsi, ce personnage se trouve incapable de répondre, malgré sa tentative de trancher entre les pôles de ces grandes oppositions. On assiste à une montée progressive de la tension chez Paneloux ; traduite par des discours décalés par rapport à son système de valeurs absolues et il est censé représenter. Mais qu'il n'arrive plus à y adhérer complètement. Ce décalage s'exprime dans toute sa contradiction dans son deuxième prêche. Il y pose la question fondamentale : *Qui pouvait affirmer [...] que l'éternité d'une joie pouvait compenser un instant de la douleur humaine ?* (p. 244). Ici, Paneloux a la certitude que la mort de l'enfant s'inscrit dans un plan de Dieu, un plan certes indéfinissable mais *vous accepterez Sa volonté quelle qu'elle soit parce que vous êtes Ses serviteurs* (p.104). L'enfant est donc le symbole de la souffrance, comme l'objet d'un sacrifice afin de satisfaire le désir de la puissance du Mal. Cette scène nous rappelle alors l'épisode biblique dans lequel Dieu, afin de s'assurer de la foi du patriarche Abraham, demande le fils de celui-ci, Isaac, en sacrifice.

Une sorte de position *neutre* où le prêtre n'aurait pas à trancher, une perspective à mi-chemin entre ces positions alternatives, lui semble tout aussi intenable. Comme le dit Tarrou, le Père *ne veut pas perdre la foi* (p.278). Dans ce prêche Paneloux propose une religion pour temps de Peste : l'action, sans perdre la foi; le choix entre l'amour et la haine de Dieu:

*Il faut tout croire ou tout nier [...] Dieu faisait aujourd'hui à ses créatures la faveur de les mettre dans un malheur tel qu'il leur fallait retrouver et assumer la plus grande vertu qui est celle du Tout ou Rien. (p. 245)*

Le Père en conclut : *c'est pourquoi [...] [Le chrétien] choisirait de tout croire pour ne pas être réduit à tout nier* (p.273). Pour lui, Il fallait choisir entre haïr Dieu ou l'aimer. Atteint par la maladie qui suit de peu ces prêche, le prêtre Paneloux refusera d'appeler un médecin et répliquera à Rieux qui propose de le veiller : *[...] les*

*religieux n'ont pas d'amis. Ils ont tout placé en Dieu* (p.282). Après des jours où la fièvre le tourmente, Paneloux est retrouvé mort, son regard n'exprimait rien. On inscrit sur sa fiche : *Cas douteux*. Ainsi, la remise en question de l'existence de Dieu passe également par des allusions aux textes sacrés. On a déjà vu comment ces allusions participent de l'argumentaire religieux, tout en faisant l'objet de commentaires du narrateur visant à dégrader cette parole.

Ici, l'intertextualité biblique ouvre l'espace d'une parole éclairante sur le sens de l'œuvre et la vision du monde qui la sous-tend.

### II.2.4. L'éventail des possibles intertextuels

Dans le récit camusien, la réécriture de soi, la référence et l'allusion marquent l'aspect intertextuel chez l'auteur.

### II.2.5. Enseignement *anti-religieux* (des intertextes de Camus)

Face à Paneloux et à ses sermons, la voix de l'anti-religieux Rieux est inclinée à critiquer une morale chrétienne qui enchaîne l'homme. Le médecin tout comme l'écrivain, athée, se méfie de la foi chrétienne tant qu'elle soutenait une justification du mal au nom de la vérité associée à la souffrance\*. Il rompt avec toute représentation religieuse des épidémies, souvent interprétées comme résultant du non-respect et des transgressions des lois divines. Il accepte tout de même de se joindre aux équipes formées par Tarrou pour secourir les pestiférés. Ainsi, Rieux se réjouit de le savoir *meilleur que son prêche*.

---

\* Certains chrétiens voient en lui un sceptique plus qu'un athée. D'après eux, il se rapproche de la vérité chrétienne par le biais des faiblesses des chrétiens. À l'heure actuelle, des intellectuels catholiques comme François Chavannes et Arnaud Corbic prennent sérieusement la critique du christianisme que fait Camus.

Cette conception de médecin se fait *une autre idée de l'amour*. Sa confiance dans la bienveillance divine le dissuade une fois l'enfant meurt. Sa position se situe clairement contre la loi divine et ses saints qui ferment les yeux sur la misère du monde et n'agissent nullement en faveur de l'homme. Pour lui, là encore, si Dieu existe, c'est un Dieu qui laisse le mal se répandre sur Terre. Car, à supposer que la peste exprime la colère de Dieu, la souffrance de l'enfant – excluant précisément la notion de faute qui pourrait justifier une condamnation morale – dépasse la compréhension humaine. Dans une formule qui fait écho aux propos des anti-chrétiens, Rieux affirme : *Je refuserai jusqu'à la mort d'aimer cette création où des enfants sont torturés* (p. 221). Camus nous refuse l'accès aux pensées intimes de Paneloux, il s'empare du scandale que constitue la mort de l'enfant pour rendre compte des apories de la religion devant l'énigme du mal. Dans ce sens, Camus discrédite la rhétorique religieuse, la question d'un Dieu absent ou inexistant s'avère complexe, les propos de l'écrivain sont clairs : *Vous êtes profondément athées ?*

Dans *La peste*, l'épidémie prend moins de place dans un monde athée que dans un monde où l'on doute de la présence de Dieu : si Dieu existe, c'est au mieux sur le mode de l'absence, en fermant les yeux sur le malheur des hommes. L'inexistence de Dieu, telle est la conclusion à laquelle Camus et le Dr. Rieux ont aboutit. Selon Rieux, la mort de l'enfant Othon manifeste l'indifférence de Dieu du fait qu'il reste insensible aux prières du Père Paneloux demandant un miracle. Nonobstant, il l'invite à passer à l'action, à se rendre utile en réparant les erreurs afin de construire un monde meilleur. Ainsi, le juge Othon, lui même bouleversé par la mort de son fils, ne change d'attitude que le jour où son propre fils succombe à l'épidémie ; il devient un homme d'action pragmatique, au regard dur.

Oscillant entre le dévoilé et le voilé, le rôle de Paneloux dans le récit est de mettre en valeur l'acte du jugement, et d'attirer par conséquent l'attention sur la menace d'un au-delà dichotomique. Il est notoire que c'est justement ce genre de concept de l'au-delà, ou encore l'origine divine du *mal* et de l'absurdité de la souffrance qui rendent, pour l'écrivain, inadmissibles les réponses du christianisme.



Mais comme Camus ne peut se passer de la question de la théodicée, le rôle du jésuite n'est pas uniquement antithétique.

Pour conclure, en traitant dans *La peste* cette question du mal absolu, Camus adopte une attitude hostile au christianisme qui défend la justice divine. Le symbolisme du terme *peste* est riche dans le roman. C'est d'abord l'épidémie qui frappe aveuglément- ce qui illustre aussi le thème du silence divin-, ensuite c'est la guerre et l'occupation qui détruisent la vie des personnages et pendant lesquelles les morts innombrables et atroces affectent les habitants, et finalement, la souffrance des innocents. Tous ces faits invalident clairement les dogmes et l'herméneutique chrétienne. L'écrivain repense la nature de l'épidémie car si elle n'est plus un châtement divin, rien ne justifie son apparition. Partant, elle prend place dans un monde absurde, selon la vision de Camus.

### II.2.5.1. Références bibliques

Dans le récit de Camus, la lecture intertextuelle révèle un discours religieux du père Paneloux qui apparaît particulièrement sous forme de *prêches* littéralement apocalyptiques. Au-delà, nombreux sont les références à l'Apocalypse et au Déluge\* à travers des mythes appartenant à la religion chrétienne. On note la récupération d'épisodes bibliques variés dont la nature et le traitement singulier nous permettent de mieux cerner les spécificités des textes. Camus exploite des références à *L'Exode*, au Lévitique\* ainsi qu'à l'épisode des plaies d'Égypte. Tout comme le révèle l'extrait qui suit :

*Paneloux, tout de suite après cette phrase, en effet, cita le texte de l'Exode relatif à la peste en Égypte et dit : « La première fois que ce fléau apparaît dans l'histoire, c'est pour frapper les ennemis de Dieu. Pharaon*

---

\* Mythes de destruction dans l'Ancien Testament.

\* Le troisième des cinq livres de la Torah (Pentateuque). Il doit son nom au terme « lévite », prêtre hébreu issu de la tribu de Lévi. Il parle des devoirs sacerdotaux en Israël.

## CHAPITRE II : L'INTERTEXTUALITÉ, VARIANTE DE LA POLYPHONIE

---

*s'oppose aux desseins éternels et la peste le fait alors tomber à genoux. Depuis le début de toute histoire, le fléau de Dieu met à ses pieds les orgueilleux et les aveugles. Méditez cela et tombez à genoux. (p. 121)*

Dans ce passage subversif où les références bibliques croisent les allusions païennes, en citant le texte de *L'Exode*<sup>\*</sup>, le père Paneloux fait allusion et renvoie le lecteur à la réminiscence de la figure mythique de Moïse (Ex II, 11). Ce personnage a joué un rôle majeur dans l'histoire d'Israël, puisque le récit biblique le présente comme le sauveur du peuple hébreu de la tyrannie du Pharaon. C'est Moïse qui l'a libéré de l'esclavage en Égypte. Pharaon, *ennemi de Dieu*, refuse de laisser partir au désert le peuple hébreu. Dès lors, par l'intermédiaire de Moïse et d'Aaron, Dieu va accabler l'Égypte de dix fléaux successifs, jusqu'à ce que Pharaon cède. Ici, le prêtre se réfère à la Bible pour confirmer que dans le christianisme, les calamités sont expliquées par le péché collectif, quand elles étaient jusqu'alors imputées à la simple colère divine, ceci en référence à l'épisode biblique où Dieu, afin de punir les Égyptiens de l'esclavage qu'ils exercent sur les Hébreux, frappe l'Empire pharaonique.

Ces superstitions et ces discours marqués par une vision essentiellement apocalyptique tenaient donc lieu de religion par le prêche de Paneloux, visent bel et bien à éveiller les consciences des concitoyens oranais. De plus, dans son sermon, le prêtre file la métaphore du bon grain et de l'ivraie en jouant sur la polysémie du terme *fléau*. Par ce biais, il parvient à apprivoiser les éléments traditionnels du mythe, à renouveler et à actualiser leur sens en les adaptant aux circonstances.

*Si, aujourd'hui, la peste vous regarde, c'est que le moment de réfléchir est venu. Les justes ne peuvent craindre cela, mais les méchants ont raison de trembler. Dans l'immense grange de l'univers, le fléau implacable battra le blé humain jusqu'à ce que la paille soit séparée du grain. Il y aura plus de paille que de grain, plus d'appelés que d'élus, et ce malheur n'a pas été voulu par Dieu. Trop longtemps, ce monde a composé avec le mal, trop longtemps, il s'est reposé sur la miséricorde divine. (p.111)*

---

\* Le livre de *L'Exode* est le second livre de *la Bible* et de *l'Ancien Testament*

Dans cette logique, le discours romanesque dans *La peste* revêt une importance herméneutique, il sert à interpréter le texte romanesque même : C'est que le discours du chroniqueur évoque *Luc*, l'évangéliste qui est considéré comme l'évangéliste chroniqueur, soit le témoin historique de l'événement de la crucifixion. Rieux-Luc illustre ainsi parfaitement le témoignage d'une vérité à la fois historique et kérygmatisque où l'aspect historique du témoignage se transpose constamment dans le sens évangélique de la *Révélation*. (Notons que l'introduction de *La peste* telle que le narrateur la formule paraphrase littéralement l'*auto-réflexion* de la chronique de Luc l'évangéliste.)

En somme, les références camusiennes adoptent ici une forme relevant d'une tradition religieuse pour mieux la mettre à mal, la déconstruire, la renouveler. La peste apparaît donc aisément comme un reflet, une déformation ou une parodie des événements bibliques.

### II.2.5.2. Allusions à la religion

Les malédictions divines supposées par le prêtre Paneloux appartiennent d'emblée à la religion. L'auteur a recours à des clins d'œil allusifs au texte sacré pour montrer que la malédiction ne doit pas tomber juste sur les citoyens oranais mais sur tout ceux qui commettent des péchés. Ses déclarations représentent une allusion au verset biblique suivant : *Tous ceux qui ont péché sans la loi périront aussi sans la loi, et tous ceux qui ont péché avec la loi seront jugés par la loi.* (Romains 2:12)

Dans *La peste*, le personnage de Paneloux a ainsi recours aux symboles liturgiques, aux gestes de bénédiction, aux saints, à leurs Livres et leurs Écritures saintes afin de plonger les oranais voire le lecteur au cœur de l'Église. C'est aussi une occasion pour le romancier de peindre la société de l'époque, qualifiée de respectueuse de la tradition religieuse. Camus puise dans la Bible pour citer certains personnages qui lui semble avoir intériorisé les préceptes. Ainsi, les précautions

## CHAPITRE II : L'INTERTEXTUALITÉ, VARIANTE DE LA POLYPHONIE

---

prises par Paneloux dans le passage suivant rappellent tout en évitant la punition infligée aux fils de Caïn\*, de *Sodome et de Gomorrhe*, *Pharaon et Job* :

*Vous savez maintenant ce qu'est le péché, comme l'ont su Caïn et ses fils, ceux d'avant le déluge, ceux de Sodome et de Gomorrhe, Pharaon et Job et aussi tous les maudits. Et comme tous ceux-là l'ont fait, c'est un regard neuf que vous portez sur les êtres et sur les choses. (p.125)*

Au fil du texte, Paneloux adopte et multiplie les formes de la référence religieuse, qui nous rappellent des récits bibliques elliptiques. Ici, il fait surgir la figure mythique de Caïn et de *tous les maudits*, c'est en vue d'illustrer ce sens du péché et du châtement divin et *pour créer* une analogie entre les prémices de l'histoire biblique et la situation d'Oran que l'auteur exploite cette allusion ; modelée par le jeu intertextuel des transpositions romanesques. Le potentiel d'équivocité leur a, de fait, donné lieu à une postérité artistique et symbolique importante. De même, Paneloux fait allusion au destin des deux anciennes villes bibliques, régulièrement associées, Sodome et Gomorrhe où les habitants s'adonnent ainsi aux nombreuses pratiques considérées comme d'énormes péchés d'immoralité (l'homosexualité et les viols). Furieux, Dieu décida alors de les détruire.

Ces faits sont relatés dans le texte sacré *la Genèse*\* *Les habitants de cette ville offensaient gravement le Seigneur par leur mauvaise conduite*, raconte la Genèse (13 : 12-13). *Les accusations contre les populations de Sodome et Gomorrhe sont graves, leurs péchés sont énormes* (Gen. 18 : 20). Alors l'Éternel envoya du ciel son fléau. Il détruisit ces villes et toute la plaine, et tous les habitants de ces villes, raconte le récit biblique. D'ailleurs, citer Job\*, un autre personnage de la Bible et

---

\* Caïn est un personnage de la Bible et du Coran, textes fondateurs des croyances judéo-chrétiennes et musulmanes.

\* Le Livre de la Genèse est le premier livre de la Torah et donc de la Bible. Ce livre est fondamental pour le judaïsme et le christianisme.

\* Il est également cité dans le Coran en tant que prophète (en arabe : أيوب : 'ayyoub).

## CHAPITRE II : L'INTERTEXTUALITÉ, VARIANTE DE LA POLYPHONIE

---

héros du Livre de Job\*, nous paraît ainsi d'une importance fondamentale dans l'espace intertextuel de l'écriture camusienne. L'allusion ici *suppose en effet que le lecteur va comprendre à mots couverts ce que l'auteur veut lui faire entendre sans le lui dire autrement.*<sup>1</sup>

Parallèlement, les allusions à des figures religieuses se multiplient, altérant la signification des discours religieux, certains saints sont évoqués dans ce récit, tantôt par le Père Paneloux tantôt par le narrateur lui-même. Parmi ces figures, on notera : sainte Odile (p. 269), la haute figure de l'évêque Belzunce (p. 275), et saint Roch : *Ils portaient plus volontiers des médailles protectrices ou des amulettes de saint Roch qu'ils n'allaient à la messe* (p. 262). Idole de leurs concitoyens, ces Saints ont ardemment lutté pendant la période de la grande peste noire, qui dura deux ans, et décima un tiers de la population occidentale. C'était l'époque des grandes famines et des ravages, pendant laquelle les saints et les évêques ayant fait tout ce qu'ils devaient faire face à cette épidémie.

Si des textes et des figures mythiques et bibliques sont constamment évoqués par le prêtre représentant la religion, c'est surtout pour dénoncer les exactions commises par les concitoyens. Néanmoins, le narrateur, et donc l'auteur, voudrait aller plus loin, pour lui, il s'agit notamment de ridiculiser les convictions douteuses, contradictoire et peu recommandable de certains responsables de l'église, et ainsi ironiser sur leur tendance religieuse. Sa visée ultime est bel et bien de dénoncer les dogmes catholiques ; tout comme le confirme le rapprochement que le narrateur établit entre un passage allusif de *La Bible* et le décès de l'enfant innocent :

D'une part, Jésus parle de la souffrance des justes, des innocents et des pauvres dans le *Sermon sur la montagne*. Le christianisme donne une explication au

---

\* est l'un des Livres du Tanakh et de l'Ancien Testament. Poème didactique écrit en prose, on considère généralement qu'il porte sur le problème du Mal.

<sup>1</sup>PIÉGAY-GROS, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*. Paris : Nathan Université, 1996. p. 52. (Lettres Sup.). ISBN-10 : 2091912689

problème de la souffrance des innocents : c'est *la mystérieuse solidarité des innocents avec la souffrance des autres*. De l'autre, l'auteur utilise la mort de l'enfant comme un exemple de la souffrance des innocents pour accuser Dieu : Rieux dit au Père Paneloux : *Vous savez bien que celui-là était innocent* (p. 221). *Et, bien entendu, la douleur infligée à ces innocents n'avait jamais cessé de leur paraître ce qu'elle était en vérité, c'est-à-dire un scandale.* (p. 232)

L'omniprésence de la religiosité, ayant pour base les références, les clins d'œil allusifs, le fourmillement ou l'enchâssement des textes, permet d'affirmer que *La peste* est composé de plusieurs intertextes exploités tout au long de l'œuvre. Chez Camus l'intertextualité constitue une clé de lecture et d'écriture littéraire, qui témoigne certainement le reflet d'une grande culture voire d'une richesse qui servent essentiellement une polyphonie productive voire créatrice.

### II.2.6. La mise en abyme\*

Au milieu de son roman, dans la quatrième partie de *La peste*, Camus propose une pause en imaginant une scène dans un opéra. Son narrateur utilise les notes de Tarrou pour relater un épisode auquel il attache une importance particulière, puisqu'il *restitue à peu près l'atmosphère difficile de cette époque*. Dans cette partie du roman, le narrateur s'attache à décrire l'apogée de l'épidémie et la fatigue des personnages après des mois de lutte contre la maladie. Il évoque plus particulièrement une scène qu'il a lue dans les carnets de Tarrou et une soirée qu'il a passée à l'opéra avec Cottard; il s'agit de la représentation du mythe d'*Orphée et Eurydice*<sup>\*</sup>, l'œuvre de Gluck, qui résonne dans la salle municipale, chaque vendredi

---

\* L'expression utilisée dans le sens sémiologique remonte à André Gide, lequel note dans son *Journal* en 1893 : « J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre par comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à mettre le second en abyme. »

\* Le mythe d'Orphée : Le plus célèbre opéra de Christoph Willibald Gluck : *Eurydice*, la femme d'Orphée, est morte et Orphée décide de descendre aux Enfers pour la rechercher. Il obtient la permission d'aller la chercher à la condition de ne pas tenter de la regarder avant qu'ils soient

## CHAPITRE II : L'INTERTEXTUALITÉ, VARIANTE DE LA POLYPHONIE

---

depuis plusieurs mois du fait que les comédiens ne peuvent plus quitter Oran. L'opéra représenté évoque une histoire dans la grande Histoire de la peste qui règne sur la ville d'Oran. Ce qui confirme encore une fois la représentation par mise en abyme de *La peste*. L'extrait qui suit l'illustre :

*Ils étaient allés à l'Opéra Municipal où l'on jouait l'Orphée et Eurydice. Cottard avait invité Tarrou. Il s'agissait d'une troupe qui était venue, au printemps de la peste, donner des représentations dans notre ville. Bloquée par la maladie, cette troupe s'était vue contrainte, après accord avec notre Opéra, de rejouer son spectacle, une fois par semaine. Ainsi, depuis des mois, chaque vendredi, notre théâtre municipal retentissait des plaintes mélodieuses d'Orphée et des appels impuissants d'Eurydice. (...).*

*Pendant tout le premier acte, Orphée se plaignit avec facilité, quelques femmes en tuniques commentèrent avec grâce son malheur, et l'amour fut chanté en ariettes. La salle réagit avec une chaleur discrète. (...)*

*Il fallut le grand duo d'Orphée et d'Eurydice au troisième acte (c'était le moment où Eurydice échappait à son amant) pour qu'une certaine surprise courût dans la salle. Et comme si le chanteur n'avait attendu que ce mouvement du public, ou, plus certainement encore, comme si la rumeur venue du parterre l'avait confirmé, en ce qu'il ressentait, il choisit ce moment pour avancer vers la rampe d'une façon grotesque, bras et jambes écartés dans son costume à l'antique, et pour s'écrouler au milieu des bergeries du décor qui n'avaient jamais cessé d'être anachroniques mais qui, aux yeux des spectateurs, le devinrent pour la première fois, et de terrible façon. Car, dans le même temps, l'orchestre se tut, les gens du parterre se levèrent et commencèrent lentement à évacuer la salle, d'abord en silence comme on sort d'une église, le service fini, ou d'une chambre mortuaire après une visite, les femmes rassemblant leurs jupes et sortant tête baissée, les hommes guidant leurs compagnes par le coude et leur évitant le heurt des strapontins. Mais, peu à peu, le mouvement se précipita, le chuchotement devint exclamation et la foule afflua vers les sorties et s'y pressa, pour finir par s'y bousculer en criant. Cottard et Tarrou, qui s'étaient seulement levés, restaient seuls en face d'une des images de ce qui était leur vie d'alors : la peste sur la scène sous l'aspect d'un histrion désarticulé et, dans la salle, tout un luxe devenu inutile, sous la forme d'éventails oubliés et de dentelles traînant sur le rouge des fauteuils. (p. 241- 242- 243- 244)*

La lecture personnelle de l'extrait s'effectue à plusieurs niveaux.

De prime abord, elle nous amène à considérer ce passage par rapport à sa perception plus globale de l'œuvre : la soirée de représentation de la pièce d'*Orphée et Eurydice* constitue un moment significatif et marquant. Les trois paragraphes de

---

remontés en plein jour. Orphée ne peut résister et se retourne, condamnant Eurydice à demeurer aux Enfers éternellement.

## CHAPITRE II : L'INTERTEXTUALITÉ, VARIANTE DE LA POLYPHONIE

---

l'extrait traduisent une dramatisation qui éclate avec la mort sur scène du chanteur *Orphée*, et offrent différents niveaux de lecture. La mise en abyme se perçoit dans ce récit au moment où *Orphée* se sépare de sa bien aimée *Eurydice*, après qu'elle ait succombé à une morsure de vipère\*. Ce qui nous permet de mettre en parallèle avec ce mythe la rupture et la réclusion douloureuse entre les habitants d'Oran et leurs familles à cause de l'épidémie. *Bloquée par la maladie, cette troupe s'était vue contrainte, après accord avec notre Opéra, de rejouer son spectacle*. Dans les deux cas, des êtres sont séparés de ceux qui leur sont chers.

En venant à l'opéra, les habitants d'Oran recherchent l'oubli, au moins momentanément, du fléau qui les accable. Ils assistent au spectacle d'*Orphée et Eurydice* de Gluck, dans lequel l'entrain et la légèreté dominent sur le tragique. Néanmoins, ils se retrouvent face aux douleurs diverses éprouvées la maudite mort qui atteint Eurydice : *Orphée se plaint avec facilité (...) c'était le moment où Eurydice échappait à son amant*. Ainsi, on reprend ici, par cette séparation entre *Orphée et Eurydice*, le thème de la séparation des amants, que vivent les oranais depuis la fermeture des portes de la ville. La scène est donc l'image de ce que vivent plusieurs couples, évoqués comme les *séparés* ou les *exilés* dans le roman.

Ainsi, les premiers signes du déchaînement de la maladie se confondent avec l'interprétation lyrique : *Orphée se plaint, des tremblements, un léger excès de pathétique, gestes saccadés*. Ces manifestations apparaissent dans les deux premiers actes. Le narrateur peut, à posteriori, les relire : *c'est à peine si on remarqua, qui n'y figuraient pas, qui lui échappèrent*, mais sur le moment le public est loin de se douter qu'il assiste à l'agonie du chanteur, et non à la déclamation d'Orphée. L'assaut final de la peste est traduit dans le 3<sup>ème</sup> paragraphe : *avancer vers la rampe d'une façon grotesque, bras et jambes écartés* (ces termes sont également employés dans la description de l'agonie de l'enfant Othon), *pour s'écrouler, de terrible façon*. Le corps de l'acteur a cédé sous la violence de la maladie, en une progression suivant

---

\* Dans le mythe, Orphée revient dans le monde des hommes sans Eurydice, morte deux fois. Il survit ainsi à sa femme, inconsolé, et chante son désespoir et sa peine.



## CHAPITRE II : L'INTERTEXTUALITÉ, VARIANTE DE LA POLYPHONIE

---

imperceptiblement d'abord celle de l'interprétation, avant de briser toutefois l'illusion théâtrale.

Également, le thème de la mort est mis en abyme : dans la tentative d'oublier et de fuir la Mort (M) qui domine la ville à cause de la peste, les spectateurs se trouvent face à la mort (m) de l'acteur /chanteur sur scène par la même raison\*, et donc à la mort d'Orphée. En effet, cette mort d'Orphée modifie le cours du mythe : il n'est plus de voix, plus de chant possible pour exprimer la douleur\*. Elle symbolise la destruction et l'achèvement du mythe qui est par définition, traditionnel et naturel, indestructible et immortel. (Dans la Mort de la population on se retrouve face à plusieurs morts : celle de l'acteur réel, d'Orphée, et même du mythe au sens propre du terme).

L'agonie de l'acteur sur scène concrétise bel et bien le thème de la séparation et irruption du réel dans la fiction. En d'autres termes, cette mort en pleine représentation correspond à une irruption de la peste sur scène. Alors que les Oranais tentent de trouver un moment de distraction à l'opéra, ils sont rattrapés par la réalité de l'épidémie. La peste cause la mort du chanteur, au moment même où Eurydice échappe à son amant, le saccage est absolu, la mort règne en maître. L'acteur semble d'ailleurs sortir de l'espace scénique au sens propre comme au figuré, car on découvre que l'acteur est atteint par la peste : ainsi, la plainte d'Orphée qui souffre moralement de la perte d'Eurydice constitue le cri de douleur de l'acteur qui souffre physiquement de la maladie dont il est atteint. À la tragédie fictive se substitue tout à coup une tragédie réelle. L'acteur n'est ainsi plus qu'un *histrion désarticulé* du fait que l'espace préservé que semblait être la salle de théâtre au début de l'extrait se révèle également exposé à la peste. Cet opéra, et les conditions dans

---

\* Cet opéra est joué par une troupe qui s'est retrouvée « *bloquée par la maladie* », et qui se trouve « *contrainte [...] de rejouer son spectacle une fois par semaine* ».

\* Orphée est normalement un intermédiaire entre les Dieux et les hommes : il leur ouvre les portes d'un monde insoupçonné et sait charmer les êtres et les choses. Ici, il ne peut rien contre le mal. La peste rend ainsi tout vain et inutile

## CHAPITRE II : L'INTERTEXTUALITÉ, VARIANTE DE LA POLYPHONIE

---

lesquelles s'effectue la représentation, offrent un miroir démultiplié aux spectateurs. En second lieu, au récit de cette mort, le lecteur peut donner plusieurs sens symboliques.

Une autre lecture de *La peste*, confirme que le choix d'*Orphée et Eurydice* n'est pas dû au hasard et que la mise en abyme est y évidente. Le drame arrivé à Eurydice qui disparut à tout jamais au fond des enfers, le malheur et les plaintes du jeune homme qui demeura inconsolable pendant tout le premier acte, son erreur fatale en se retournant, alors qu'ils, lui et sa bien-aimée cheminaient vers la vie, ainsi que sa punition peuvent être l'image réduite de l'intrigue du roman. En effet, l'opéra ne fait pas penser à l'épidémie de peste à Oran et aux mauvaises solutions face à cette épidémie, mais aussi à Orphée qui a, tout comme les habitants d'Oran, échoué parce qu'il s'est retourné vers le passé, vers ses souvenirs, vers une image faussée, alors qu'il fallait regarder en avant, ne pas se poser de questions et résister à son passé ainsi qu'à ses désirs. Erreur fatale dont l'acteur est frappée alors que dans l'opéra, l'Amour l'aide à survivre. En parallèle, seul l'amour entre les gens de la ville pourrait les aider à dépasser l'épidémie. (p. 316)

Cette séquence comporte en effet des motifs présents de façon récurrente dans le roman. La modalité de la répétition qui est caractéristique du quotidien des oranais depuis le début de l'épidémie : *depuis des mois, chaque vendredi*. La mise en abyme de la peste et de ses conséquences est ainsi prégnante. Tout de même, le spectacle d'Orphée se joue chaque vendredi depuis le printemps, car les acteurs n'ont pas le droit de quitter la ville depuis la fermeture des portes (ce qui peut expliquer la fadeur de leur jeu). Ces recommencements du même spectacle évoquent tous les autres recommencements du livre : les tentatives de Rambert pour partir ; les efforts des médecins pour vaincre la peste, les tentatives de Grand pour écrire...

Ces extraits montrent l'omniprésence de la peste et représentent le quotidien des oranais, eux-mêmes terrifiés par les ravages de la maladie. Le caractère ravageur de la peste est mis en avant, il tue le mythe, aucun échappatoire ne peut alors être

envisagé. En fuyant la salle, toute une foule fuit la peste. La précipitation montre que les oranais fuient la réalité. Symboliquement l'acteur qui joue Orphée se rapproche à la fin des spectateurs, *avance vers la rampe*: mouvement qui signifie qu'il est du même monde pestiféré que les spectateurs qui le regardent. Nous pouvons en conclure que le chœur présenté dans la pièce est bel et bien un emprunt au théâtre antique dont il reproduit les mêmes fonctions. Il y a alors mise en abyme, par l'utilisation d'un élément théâtral qui avait disparu des scènes, dans une pièce de théâtre. Plutôt que de mise en abyme, il y a à travers les jeux d'observation des enchâssements\*, c'est-à-dire que les uns regardent les autres, qui regardent les autres : tout lecteur voit la scène à travers les yeux des spectateurs qui assistent et regardent eux à leur tour dans la salle, le spectacle d'une troupe d'opéra qui joue le mythe d'Orphée. Tarrou a objectivement transcrit la vision et le regard naïf des assistants dans ses *carnets* dont s'inspire ici le narrateur. Ces personnages qui s'observent (et qui se mettent en scène) sont eux-mêmes observés par le public. Tout ce que l'acteur dit a donc un double destinataire : les habitants d'Oran (spectateurs) mais surtout les lecteurs du roman.

À travers tout le texte, on peut parler de ces scènes dans lesquelles des personnages observés, en observent d'autres. Le jeu de l'observation renvoie donc directement à la spécificité de la mise en abyme qui est de voir des spectacles, infinis, jusqu'au vertige. Ce qui nous rappelle un genre à l'intérieur d'un même genre ; ou *les poupées russes*, ces poupées qui s'emboîtent les unes dans les autres... Ces images sans fin qui donnent mal à la tête. Enfin, notons que le roman n'est pas divisé en chapitres mais en cinq grandes parties ; ces grandes unités narratives se prêtent elles-mêmes à un découpage qui suit la progression dramatique de la maladie. Le spectacle donné est, en effet, représentatif de la tragédie qui se joue dans tout le roman ; et cette séquence constitue ainsi comme une mise en abyme du récit.

---

\* Il ne faut pas confondre la mise en abyme avec le *récit enchâssé*, qui consiste à faire raconter par le personnage d'un récit un autre récit, dans lequel peut apparaître un personnage qui en racontera encore un autre.

Pour conclure, l'étude de l'intertextualité dans *La peste* de Camus est effectivement nourrie par des mises en abyme qui servent de fondement à l'autoreflexivité du texte. La mise en abyme a donc joué le rôle de clin d'œil inséré par l'auteur, et lui a permis d'engager une critique sur sa propre œuvre, en lui apportant une réflexion que les protagonistes eux-mêmes ne pourraient avoir, puisqu'ils sont prisonniers de la situation, trop occupés par ce qui leur arrive.

### II.2.7. Et encore d'autres formes de l'intertextualité

Une autre formes d'intertextualité, en plus de celles que nous venons de relever, traversent le roman. Il s'agit d'une absorption de la littérature afin de nourrir son récit. On va mettre en relief le rôle de Molière en tant que voix qui permettra au narrateur d'illustrer ses dires. Molière apparaît de façon indirecte dans l'extrait qui suit, que par l'intermédiaire de son personnage Don Juan<sup>\*</sup>. Ce personnage mythe a déjà inspiré plusieurs auteurs à l'instar de Molière et le Don Giovanni de Mozart. Celui-ci évoque un scénario mythique susceptibles de rivaliser avec ces illustres noms, il est indéniable que ce dernier demeure productif notamment dans l'œuvre de Camus *la peste* quand le Rieux réclame la punition divine : *Il y avait Don Juan plongé aux Enfers et la mort d'un enfant. Car s'il est juste que le libertin soit foudroyé, on ne comprend pas la souffrance de l'enfant* (p. 272). Ici, l'auteur fait référence à un personnage réel/fictif afin de la faire correspondre avec l'image du libertin qui subit *la foudre de Dieu* après avoir commis des péchés. Ce personnage mythique, on peut lui reconnaître certains traits qui lui sont propres ; fondamentalement, Don Juan est à la fois jouisseur et cynique, s'opposant aux contraintes et aux règles sociales, morales et religieuses. Et donc mérite de subir le châtement divin. La peste n'est plus seulement la souffrance des innocents, c'est

---

<sup>\*</sup> En 1665, Molière écrit la pièce de théâtre (en prose) qui relate en la transposant au Grand Siècle français l'histoire de Don Juan ; créée par Molière sous le titre *Le festin de pierre*, elle sera rebaptisée *Dom Juan ou le festin de pierre* lors de sa première publication (posthume) en 1682.

aussi le mal moral. À travers Don Jean, le narrateur laisse entendre ici que les oranais ne sont pas innocents mais des pécheurs.

Une autre forme de dialogue intertextuel, appelé autotextualité, terme désignant les relations qu'entretient un texte avec lui-même ou avec d'autres textes du même auteur une *intertextualité interne*. Il s'agit d'un cas particulier d'intertextualité, comme l'appelle Chemain-De grange, c'est-à-dire l'innutrition du récit par les récits du même auteur [...] une narration qui s'engendre à partir de narrations précédentes. Dans le roman, le narrateur-auteur adresse un clin d'œil à l'une de ses œuvres antérieures, à savoir *L'étranger*. Ce roman se fait perceptible dans *La peste* à travers un fragment qui en est tiré. Il s'agit du fragment où un Arabe a été tué sur une plage par un jeune employé :

*Grand avait même assisté à une scène curieuse chez la marchande de tabac. Au milieu d'une conversation animée, celle-ci avait parlé d'une arrestation récente qui avait fait du bruit à Alger. Il s'agissait d'un jeune employé de commerce qui avait tué un Arabe sur une plage. (p. 75)*

Partant du fait que le concept d'intertextualité n'implique pas nécessairement, de la part de l'auteur qui la pratique, une volonté consciente, intentionnelle, de renvoyer à un autre texte. Ici, dans le passage cité, l'auteur, consciemment ou inconsciemment, se réécrit, c'est-à-dire évoque et reprend son propre texte. Cette reprise constitue une expression allusive, par laquelle, il procure un fort caractère intertextuel à son écrit. Intratextuelle d'un côté, c'est-à-dire pour l'auteur, cette pratique se veut intertextuelle pour le lecteur dans la mesure où elle exige des compétences culturelles parce qu'il doit connaître et confronter les différentes œuvres pour repérer le passage qui ont fait l'objet d'une éventuelle reprise.

Ces traces sont fondamentales pour réfléchir au caractère intertextuel de ce texte. L'auteur vise à enrichir son œuvre, par deux apports fondamentaux. La critique, tout d'abord, qui multiplie les angles d'approche sur le personnage mythe et entretient, à son tour, un dialogue fertile avec les œuvres de fiction. Cette dimension réflexive renouvelle considérablement le regard porté sur la fable donjuanesque. De

plus, en s'emparant du mythe, l'auteur en propose de nouvelles lectures. Cependant, cette productivité ne doit pas occulter un constat : pour s'adapter à notre époque, le canevas mythique a souffert de nombreuses modifications. Delà, il importera de se demander si Don Juan ne risque pas d'être victime de la fascination qu'il inspire.

### II.3. Modalités de l'inscription intertextuelle dans *Les hirondelles de Kaboul*

*L'être humain est incapable de recommencer exactement la même chose.*<sup>1</sup>

Séduire et interpeller le lecteur sont deux fonctions que l'œuvre d'art se veut proposer au public, qui est invité à la sémantiser, afin d'attiser sa curiosité et l'inviter à aller plus loin, le faire plonger dans les profondeurs du roman. Yasmina Khadra tisse sa productivité, manifestement traversée par des préoccupations morales, sociales et idéologiques, il la tisse par un processus dialogique qui rappelle le jeu. Il la produit d'une façon référentielle et non à but figuratif. Le but du jeu pour lui *n'est pas d'achever une tâche, mais d'organiser et figurer le mouvement du jeu. Le jeu réalisé ne peut pas transgresser ses propres conditions*<sup>2</sup>. Sa littérature subit comme toute autre littérature l'influence des époques et des courants d'idées. Il tisse des liens avec l'ensemble de la littérature dans un mouvement duquel son roman détermine sa place : historiquement, en genre, en style de discours. Ainsi il le procure une certaine autonomie et un individualisme bien particulier. A ce propos Charles Bonn écrit : *Tout texte littéraire, et surtout romanesque, ne s'écrit que dans un*

---

<sup>1</sup>SIMEDOH, Vincent. « SAMI TCHAK, Hermina : l'intertextualité ou une réflexion sur l'art romanesque ». *Éthiopiennes*. 75, 2005, [en ligne]: [http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id\\_article=1032](http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=1032) (Consulté le 18. 12. 2016)

<sup>2</sup> GADAMER, Hans-Georg. *Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris : Seuil, 1996. . p. 113. (L'Ordre Philosophique). ISBN 2020194023

## CHAPITRE II : L'INTERTEXTUALITÉ, VARIANTE DE LA POLYPHONIE

---

*constant dialogue, dans un frottement ininterrompu avec d'autres textes qui le précèdent*<sup>1</sup>.

Notre travail de recherche nécessite, cette fois ci, à repérer les indices qui marquent et distinguent un texte truffé de mots et de tournures, d'images incorporées et d'expressions chargées de mots ou de pensées reprises plus ou moins consciemment d'autres textes, hétérogènes et impartiales ; ils s'harmonisent tous dans sa création en raison de la richesse d'un style proprement polyphonique. Une première lecture de l'œuvre ne permet pas de les repérer aisément.

Il s'agit notamment de signaler et d'interpréter d'une manière moins technique la présence d'un texte, dans un autre texte. Un texte dont se sert Yasmina Khadra pour dénoncer la condition des femmes dans une société islamiste, pour dénoncer le terrorisme intégriste contemporain et pour mettre en lumière des sujets tels le militarisme, l'oppression, l'ostracisme des homosexuels ... des sujets qui nouent des relations entre bien d'autres précédents. Ces textes font naître les uns les autres, influent les uns sur les autres. L'intertextualité sera par conséquent *la mémoire des œuvres, les pratiques intertextuelles informent sur le fonctionnement de la mémoire qu'une époque, un groupe, un individu*<sup>2</sup>. Pour cela, nous avons besoin dans un premier temps de faire un bilan des intertextes présents : des modèles littéraires, culturels et linguistiques, des reprises d'autres textes, des citations tirées de livres lus, ainsi que des allusions et des références à d'autres histoires. Il est indispensable dans ce cas de suivre les traces de l'intertextualité. Puis d'en analyser quelques exemples pour montrer que le problème de l'écriture c'est de déterminer qu'en voulant traiter un dilemme de la vie en l'insérant dans le texte.

En examinant le corpus, nous sommes parvenue à repérer nombreux pratiques intertextuelles chez l'auteur :

---

<sup>1</sup> BONN, Charles. *Anthropologie de la littérature algérienne (1950-1987)*. Paris : Librairie Générale Française, 1990, p.159

<sup>2</sup> SAMOYAUULT, Tiphaine. *L'intertextualité : mémoire de la littérature. Op. cit.*, p. 33

### II.3.1. L'intertextualité religieuse

*Les hirondelles de Kaboul* met en place une relation très étroite avec le Texte coranique. Nombreuses et très variées sont les références religieuses que renferme ce roman, et qui soulèvent beaucoup d'interrogations au sujet de cette notion d'intertextualité. Ces multiples références exposent tantôt des textes cités, tantôt elles y renvoient par les titres, les noms des auteurs, des personnes réels et des personnages référentiels.

Notre démarche s'attachera d'abord à examiner quelques références intertextuelles, ensuite à déterminer ce que ces références ont apporté comme information et éventuellement les transformations du matériau livresque. Prenant l'exemple de l'extrait suivant :

— *Tous les moudjahidin sont des êtres bénis par le Seigneur, lui rappelle le cul-de-jatte que les autres approuvent fortement de la tête. Ils ne puent pas et leur chair ne se décompose pas.* (p. 36 -37)

Dans un premier lieu, ce discours religieux laisse lire, en filigrane, des traces variables du texte antérieur. Il permet d'abord de mettre au jour des relations entre un texte présent et un autre absent, du fait que le narrateur se réfère au verset coranique suivant : *Ne crois surtout pas que ceux qui sont tués dans le chemin de Dieu sont morts. Ils sont vivants ! Ils seront pourvus de biens auprès de leur Seigneur, ils seront heureux de la grâce que Dieu leur a accordée.* (Coran v 169 à 171 s 3). De plus, en disant : *les moudjahidin sont des êtres bénis par le Seigneur(...)* *Ils ne puent pas et leur chair ne se décompose pas*, le narrateur dialogue d'une autre façon avec le texte coranique, du fait qu'il se réfère à ses propos. Le langage réel du texte fictif renvoie donc virtuellement à un autre langage qu'envisage le lecteur interprète. Ce geste, entre actuel et virtuel renforce la dimension dialogique de l'œuvre ; et d'autre part, signe et marque son universalité. Aussi, les passages suivants représentent d'autres exemples :



## CHAPITRE II : L'INTERTEXTUALITÉ, VARIANTE DE LA POLYPHONIE

---

*Bientôt il n'y aura qu'une langue sur terre, qu'une loi, qu'un seul ordre : ceci ! s'écrie-t-il en brandissant un Coran ... (p. 73)*

*Le mollah lève une main majestueuse pour apaiser le hurleur. Après la récitation d'un verset coranique, il lit quelque chose qui ressemble à une sentence. (p. 08)*

*Les prestigieux convives qui vont se délecter au gré des exécutions publiques, saluant l'application de la charia avec la même main qui chasse les mouches et balayant les dépouilles avec le même geste qui bénit le zèle grotesque des bourreaux. (p. 122)*

*Un savant phénoménal. Il avait réponse à tout. Aucune référence livresque ne lui échappait. Il connaissait par cœur les hadiths certifiés, les grands événements qui ont marqué l'histoire de l'Islam de l'Orient au fin fond de l'Occident. (p.90)*

Dans ces passages, la référence religieuse est ouvertement désignée par la citation du titre des textes sains : le *Coran* (p. 73-126), le *Hadith* (p.90) et de la *Charia* (p. 102- 122). Dans le texte, l'auteur n'avait pas besoin de préciser que le Coran est le texte sacré de l'islam pour les musulmans, qui considèrent qu'il reprend verbatim la parole de Dieu ; et que le terme *Hadith* désigne traditionnellement un récit rapportant une parole ou un acte du prophète Mohammad (Que la paix et la bénédiction de Dieu soient sur lui). Et le mot charia est ainsi une sorte de code de conduite islamique, qui fixe aux musulmans un ensemble de règles, interdits ou sanctions. Son dévoilement n'est, en fait, pas nécessaire pour la compréhension du texte. Les trois termes, à eux seuls, suffisent pour montrer que le mollah Bachir reconnaît le statut du Livre de Dieu, du Hadith et de la charia dans l'organisation de la vie des musulmans ; qui doivent suivre ces sujets pour qu'ils ne soient jamais perdus. D'ailleurs, le fait de dire dans cet extrait (p. 73) : *il n'y qu'une loi, qu'un seul ordre, est* une allusion à un autre passage qui se situe lors du discours du Messager de Dieu (Que la paix et la bénédiction de Dieu soient sur lui) lors du sermon d'adieu et nous lisons entre autres le Hadith suivant :

*[...] Ô hommes ! Comprenez bien mon discours. Je vous ai communiqué. J'ai laissé chez vous quelque chose qui si vous y restez*

## CHAPITRE II : L'INTERTEXTUALITÉ, VARIANTE DE LA POLYPHONIE

---

*fermement attachés, vous ne vous égarerez jamais : une chose claire et distincte, à savoir : le Livre de Dieu et la sunnah de son Prophète. [...]*<sup>1</sup>

De ce qui précède, Yasmina Khadra ne reprend pas le texte religieux en entier, mais il met l'accent sur les lois et les normes précises découlant de celui-ci ainsi que sur leur rôle dans le monde musulman.

Dans un deuxième lieu, l'intertextualité religieuse est remarquée à travers l'emploi des discours islamistes. En fait, Yasmina Khadra cours un risque en donnant la parole aux personnages de la sphère intégriste et devient ainsi un outil d'endoctrinement. L'exemple est celui du prêche de l'éminent mollah Bashir qui s'étale tout au long du chapitre huit, et qui représente un événement décisif dans le destin dramatique que va vivre le couple de Mohcen et Zunaira :

*— Aucun doute là-dessus, mes frères. (...)Ceux qui en douteraient une seconde ne sont pas des nôtres. Le Diable les habite, et l'Enfer trouvera en leur chair d'inextinguibles combustibles. Vous les entendrez, l'éternité durant, regretter de n'avoir pas su saisir la chance que nous leur offrons sur un plateau d'argent: la chance de rejoindre nos rangs, de se placer définitivement sous les ailes du Seigneur. (p. 72-73)*

Hors des propos et des paroles les plus pertinents que l'on puisse imaginer, ce prêche religieux fortement représenté dans le roman est marqué par l'emploi des mots : mes frères, l'imam, nos chemins sont illuminés, Diable, l'Enfer, nos rangs et les ailes du Seigneur. Ces termes lui donnent une empreinte particulière. Ce discours est mystérieusement attirant, simultanément ridicule et sérieux, faux et vrai. Il touche le narrateur de plein fouet, une alchimie qui remue *toutes les saloperies* dont il s'était gavé depuis la razzia. Ainsi, l'auteur expose bien d'autres discours extrémistes, mais loin de leur allouer un champ inconditionnel d'expression, il les introduit en vue de les étouffer et de les caricaturer :

*Non, braves croyants, on ne bâtit pas les monuments sur du sable mouvant. L'Occident est foutu, il est bel et bien crevé, sa puanteur asphyxie*

---

<sup>1</sup>IBN 'ISHÂQ. *Muhammad*. Tome II. Éd. ALBOURAO 2006. Traduction, introduction et note 'Abdurrahmân Badawî. p.529. (FIGURES MUSULMA). ISBN : 2841612082

## CHAPITRE II : L'INTERTEXTUALITÉ, VARIANTE DE LA POLYPHONIE

---

*la couche d'ozone. C'est un univers mensonger. (...) l'Occident, une énorme farce en train de se disloquer. Son pseudoprogrès est une fuite en avant. Son gigantisme de façade, une mascarade. Son zèle trahit sa panique. (...); il croit nous impressionner avec sa technologie de pointe, intercepter nos prières avec ses satellites ; il croit nous dissuader avec ses porte-avions et ses armées de pacotille (...). (p. 74)*

Ce prêche montre comment le mollah Bachir va cingler avec vérocité l'Occident. Il le décrit comme dépérissant et exhorte la foule à prendre les armes et lui infliger le coup fatal, qui assainira la terre des croyants. Pour étayer son prêche le mollah a recouru explicitement à un verset coranique bien inséré dans le discours suivant :

*— Nous sommes les soldats de Dieu, mes frères. La victoire est notre vocation, le paradis notre caravansérail. Que l'un de nous succombe à ses blessures, et ne voilà-t-il pas un contingent de houris, belles comme mille soleils, pour le recueillir. Ne croyez guère que ceux qui se sont sacrifiés pour la cause du Seigneur sont morts ; ils sont bel et bien vivants auprès de leur Maître qui les comble de ses bienfaits... Quant à leurs martyrs, ils ne quitteront le calvaire d'ici-bas que pour la géhenne de toujours. Comme des charognes, leurs cadavres pourriront sur les champs de bataille et dans la mémoire des survivants. Ils n'auront droit ni à la miséricorde du Seigneur ni à notre pitié. Et rien ne nous empêchera d'assainir la terre des mouminin, (...) (p. 75)*

En intégrant un verset coranique dans son discours idéologique, le mollah Bachir confirme que ses confrères se réclament de la confession musulmane, ils sont les soldats de Dieu, et ils agissent au nom de l'Islam, ils peuvent, en toute âme et conscience, se donner la mort ou envoyer quelqu'un pour être tué, sous le nom de *Kamikaze* afin de garantir la miséricorde du Seigneur : le paradis, de houris, *belles comme mille soleils...* à son tour, ce discours nous rappelle ce qui se dit dans le (Coran v 111 s 9) :

*Dieu a acheté aux croyants leurs personnes et leurs biens pour leur donner le Paradis en échange. Ils combattent dans le chemin de Dieu : ils tuent et ils sont tués C'est une promesse faite en toute vérité dans la Torah, l'Évangile et le Coran. Qui donc tient son pacte mieux que Dieu ? Réjouissez-vous donc de l'échange que vous avez fait : voilà le bonheur sans limites.*

## CHAPITRE II : L'INTERTEXTUALITÉ, VARIANTE DE LA POLYPHONIE

---

Le recours à la référence religieuse forme avec le texte en construction une hybridité qui fait penser à un dialogue entre les écrits, dans la mesure où, le discours en rencontre un autre et ne peut éviter la confrontation avec le mot d'autrui.

Afin d'échapper à une écriture qui prône la doctrine intégriste, Yasmina Khadra discrédite ce personnage *le mollah Bachir*, comme le fait avec tous les autres personnages qui ont un lien, de près ou de loin, avec l'intégrisme. Le mollah Bachir sera un gourou, décrit de telle sorte à ce qu'il inspire le dégoût et la répulsion : *Cet homme était hallucinant. S'il avait survécu jusqu'à notre époque, je crois qu'il aurait fini au bout d'une corde ou bien décapité tant son savoir dépassait l'entendement* (p.90). Dans le passage qui va suivre, un rapport particulier est associé au texte coranique et au Hadith :

- *Niaiseries ! s'écrit-t-il (Mirza). Dieu seul dispose de la vie et de la mort. Tu as été blessé en combattant pour Sa gloire. Comme il ne pouvait pas envoyer Gabriel à ton secours, il a mis cette femme sur ton chemin. Elle t'a soigné par la volonté de Dieu. Elle n'a fait que se soumettre à Sa volonté. Toi, tu as fait cent fois plus pour elle: tu l'as épousée. (...) Tu ne lui dois rien. C'est à elle de s'incliner devant ton geste, de baiser un à un tes orteils chaque fois que tu te déchausses. (...) Ce n'est qu'une subalterne. Je suis persuadé que je ne saisirai jamais tout à fait la pensée des femmes. A croire que leur réflexion tourne dans le sens contraire des aiguilles d'une montre. (...). Avec ces créatures viscéralement hypocrites et imprévisibles, plus tu crois les apprivoiser et moins tu as de chances de surmonter leurs maléfices. Tu réchaufferais une vipère contre ton sein que ça ne t'immuniserait pas contre leur venin.* (p. 24-25)

Mirza shah en disant: *Dieu seul dispose de la vie et de la mort*, fait allusion au verset suivant : *Ne tuez qu'en toute justice la vie que Dieu a faite sacrée*, (Coran v 151 s 6). C'est pour dire que la vie est sacrée dès son commencement jusqu'à sa fin naturelle. De plus, cela nous rappelle ce qu'on retrouve dans le (Coran v 29 et 30 s 4), un autre verset qui interdit formellement le suicide: *Et ne vous tuez pas vous-mêmes. Dieu, en vérité, est Miséricordieux envers vous. Et quiconque commet cela, par excès et par iniquité, Nous le jeterons au Feu, voilà qui est facile pour Dieu.* L'auteur emploie ces propos pour montrer qu'il faut mettre en pratique la règle absolue du respect du caractère sacré de la vie, dès son commencement jusqu'à sa fin

## CHAPITRE II : L'INTERTEXTUALITÉ, VARIANTE DE LA POLYPHONIE

---

naturelle ainsi que le respect de la dignité de l'être humain et de l'intégrité de son corps. Atiq, à qui Mirza parle, a l'obligation de reconnaître que c'est Dieu seul qui donne la vie et Il est le seul en droit d'en disposer.

Selon Mirza, l'homme n'a pas le droit de se donner la mort ou de la favoriser chez quelqu'un d'autre. La décision de se porter candidat à se donner la mort ou d'envoyer quelqu'un d'autre pour se faire tuer, revêt une importance capitale et irréversible. Ensuite, en disant : *Comme il ne pouvait pas envoyer Gabriel à ton secours*, l'auteur fait allusion à l'archange honoré Gabriel\*, qui est considéré comme l'intermédiaire par lequel Dieu communique avec ses prophètes. Le dicton qui l'accompagne est *Saint Gabriel apporte bonnes nouvelles*. En citant cet humble adorateur de Dieu, l'auteur veut dire qu'il n'est pas possible de sauver Atiq.

De plus, Mirza shah emploie les expressions : *par la volonté de Dieu (...)* *soumettre à Sa volonté*, des expressions à dimension religieuse souvent utilisées par les musulmans pour avouer les limites de la liberté de l'homme. La volonté de Dieu, pour eux, n'est pas une question de choix ni du raisonnement de l'homme ; et toute vie est en accord avec la volonté du Seigneur. Toujours dans le même passage, Mirza ajoute : *C'est à elle de s'incliner devant ton geste, de baiser un à un tes orteils chaque fois que tu te déchausses*. Ces dires, en s'introduisant dans la vie quotidienne de deux couples qui tentent de "vivre" à Kaboul sous l'ère des talibans, font allusion à un verset du coran pour dire que la femme doit reconnaître les bienfaits de son époux. En écrivant : *leur réflexion tourne dans le sens contraire des aiguilles d'une montre*, l'auteur fait encore une fois allusion au *hadîth* : *Les femmes sont déficientes dans leur raison et leur religion*.

Autrement dit, la raison de la femme, en tant qu'associée à l'homme dans le développement de la vie, est faible et imparfaite. D'ailleurs ce personnage (Mirza Shah) dit : *je ne saisirai jamais tout à fait la pensée des femmes* ; par cela, une

---

\* Gabriel est un prénom (servant parfois de patronyme) d'origine hébraïque qui signifie *Force de Dieu* ou *Dieu est ma force*.

chanson de Kery James et Many: *Le mystère féminin* dans laquelle ils disent : La *Femme a ses raisons du cœur qu'on ne saisit jamais*; semblent faire allusion aux paroles de Mirza Shah. Pour conclure, on écrit : Avec ces créatures viscéralement hypocrites et imprévisibles, plus tu crois les apprivoiser et moins tu as de chances de surmonter leurs maléfices, ces propos montrent qu'il fallait bien se souvenir du récit de la première femme selon la légende religieuse, hawa'a (Ève), qui a été créée indirectement de l'une des côtes de Adam, la plus courbée ce qui explique certains caractères de la femme selon le prophète.

Ce passage évoque un autre hadith qui pourrait aller dans ce sens et où on cite même les femmes et l'origine de leur création. Ainsi, la portée intertextuelle de l'œuvre est allusivement signalée par l'emprunt des prénoms attribués aux différents personnages du récit coranique. Les passages suivants le prouvent :

*Retourne auprès d'elle. Avant de lui ouvrir la porte, ouvre-lui ton cœur et laisse-le lui parler. Elle t'écouterà. Et elle te suivra. Prends-la par la main et partez tous les deux le plus loin possible sans vous retourner.* (p.128)

*Zunaira s'abrite derrière ses bras, effarouchée par la violence du géôlier.*  
— *Allez-vous-en, lui dit-il... La nuit va bientôt tomber. Profitez-en pour couvrir votre course et allez le plus loin possible hors de cette ville de cinglés. Courez de toutes vos forces et, surtout, ne vous retournez pas quoi qu'il advienne, sinon vous subirez le sort de la femme de Loth.* (p. 124)

Pour enrichir le bouquet hétérogène qui joue une fonction relative au message discursif, Yasmina Khadra ne se contente pas de titres d'œuvres, il cite aussi différentes personnes réelles et fictives.

Dans le premier passage, l'auteur se réfère à l'histoire de Loth et sa femme pour décrire la situation de Zunaira qui refuse follement de porter le tchadri et de subir aux lois des intégristes. Elle est aussi condamnée à mort pour le décès accidentel, non prémédité et non voulu de son mari. Pour avoir provoqué la colère de Dieu, elle doit fuir la ville *de cinglés*, afin d'éviter le risque de subir le sort de la

## CHAPITRE II : L'INTERTEXTUALITÉ, VARIANTE DE LA POLYPHONIE

---

prostituée. Ainsi, Mussara conseille Atiq Shaukat, le gardien de prison, de prendre sa bien-aimée Zunaira par la main et de ne pas *retourner* pour ne pas avoir le même destin et le même sort de la femme de Loth; qui est transformée en une colonne de sel en se retournant sur le fameux spectacle de l'anéantissement de Sodome et de Gomorrhe. Les mots et les faits cités dans ce passage ne sont que le reflet et l'effet miroir de ceux des anges envoyés par Dieu pour informer Loth de son intention de détruire la ville. Ils disent à Loth:

*Presse-toi ! Prends ta femme et tes deux filles, et partez !' Comme Lot et les siens s'attardaient, les anges les prirent par la main et les firent sortir de la ville. Alors l'un des anges dit : 'Sauvez-vous, sur votre vie ! Neregardez pas en arrière ! Sauvez-vous aux collines, de peur que vous ne périssiez !'*<sup>1</sup>

De même dans le deuxième passage, en citant Loth, le narrateur se sert d'une des fonctions de la citation qu'est l'affiliation, qui constitue en fait la reconnaissance d'une autorité. En disant : *La nuit va bientôt tomber... Courez de toutes vos forces et, surtout, ne vous retournez pas*, est une allusion à l'histoire de la femme de Loth représentée dans ce roman par Zunaira. Toutes les deux commettent des péchés et d'actions *infâmes*, elles doivent prendre de là leurs jambes à leur cou afin de se sauver du châtement collectif. Regarder en arrière, c'est se figer dans un passé envahi par le Mal alors qu'elle est accordée la grâce du salut. Le lien tissé entre les deux faits et la parenté entre les deux personnages, les deux textes, abolirait le côté fictionnel et replacerait le texte dans le réel. Ici, l'intertextualité s'explique notamment par le jeu de miroir entre le texte citant et le texte cité.

Dans ce sens et à titre illustratif, on cite aussi Goliath\*, dans le récit, tout comme le montre les passages suivants :

---

<sup>1</sup> La Femme de Lot, 15° HISTOIRE [en ligne]. *Recueil D'HISTOIRES BIBLIQUES*. U.S.A. : Éditions Les Témoins de Jéhovah de France, 2004. p.15-16. (Consulté le 13.03.2016). Disponible via l'URL <<https://www.jw.org/fr/publications/livres/histoires-bibliques/2/femme-de-lot/>>

\* Un personnage cité dans la bible et sous le nom de Jalout dans le Coran. Le récit de son combat avec David décrit Goliath comme étant un géant. Goliath partit du camp philistin et mit l'armée d'Israël au

*Le plus grand, une sorte de Goliath empêtré dans sa barbe, trace avec son doigt tuméfié des courbes dans la poussière. (p. 36)*

*Le Goliath, lui, est borgne et a la moitié du visage défigurée. Il finit de dessiner puis, s'arc-boutant contre le sol, ... (p. 36)*

*Tamreez se trémousse dans sa boîte, rajuste le coussin sous ses genoux ficelés dans des bandes en caoutchouc et regarde vers le campement de toiles comme s'il redoutait le retour du Goliath. (p. 38)*

À plusieurs reprises, en citant le Goliath pour désigner l'un des blessés de la guerre et l'un des représentants des islamistes intégristes, l'auteur fait allusion à l'histoire d'un personnage géant et terrible connu par sa force et son combat contre le roi David. Son but est de montrer l'arrogance et l'injustice de certains intégristes. De ce qui précède, l'allusion est abondamment utilisée dans *Les hirondelles de Kaboul*, il s'agit d'une autre pratique intertextuelle relevant des aptitudes du lecteur qui parvient à les identifier. Elle est en effet ouvertement désignée dans le texte de Yasmina Khadra. Il fait des allusions à des titres (Coran, Hadith), des récits religieux (Loth, Goliath), et des faits dont certains d'entre eux sont, le plus souvent, explicitement formulées par une typographie particulière. Tel est le cas de la majuscule dans le passage suivant, où l'auteur dit:

*Tous m'ont affirmé que l'Heure attendue est arrivée. Vous n'avez qu'à tendre l'oreille pour entendre chaque chose sur cette terre, chaque créature, chaque bruissement vous dire que le moment de gloire est à portée de nos mains, que l'imam El Mehdi est parmi nous, que nos chemins sont illuminés. (p. 72)*

Le passage en question évoque l'un des événements majeurs de l'Histoire de l'Humanité, celle de l'arrivée de *l'Heure attendue* « la fin des temps », les affrontements et les troubles qui l'accompagnent, incluant l'un de ses grands signes : la venue du Réformateur universel et Sauveur de l'Humanité, « l'Imam al-Mahdî ». Tout comme l'annonce le Prophète, ainsi que ses successeurs légitimes à travers beaucoup de Hadîth et de Récits ; afin que les gens soient avertis et que les esprits

---

défi de trouver un homme suffisamment fort pour gagner un duel déterminant l'issue du combat entre les deux nations. Finalement, David, jeune berger agréé par Dieu, releva le défi lancé par Goliath... et acheva le géant avec son épée en lui coupant la tête.



## CHAPITRE II : L'INTERTEXTUALITÉ, VARIANTE DE LA POLYPHONIE

---

soient préparés à l'accueil de cet événement. Le narrateur de notre récit, le mollah Bachir, cite plusieurs circonstances et signes annonciateurs de l'approche de l'apparition du sauveur de l'humanité. En lançant ce prêche, il fait allusion\* au Hadîth suivant :

*Je vous annonce l'arrivée du Mahdi, il sera envoyé alors que des divergences opposeront les hommes et les tremblements de terre se multiplieront, il emplira la terre de justice et d'équité après qu'elle ait été emplie d'injustice et de tyrannie, (...)*<sup>1</sup>

Cette allusion joue un rôle comparatif entre les faits fictionnels, vécus à Kaboul, et ceux relatés et qui se réaliseront ultérieurement (le jour où l'Imam al Mahdi viendra) ; ceci donne plus d'authenticité à l'œuvre de Yasmina Khadra.

Dans le contexte d'intertextualité religieuse, nous tenons à rappeler que l'auteur a recours à d'autres expressions religieuses telles : — *Allahou aqbar! S'ébranle l'assistance* (p. 75). *Allahou aqbar*: est une louange à Dieu célébrant Sa grandeur que c'est le Dieu seul qui est le plus Grand, le plus Fort. Il est le plus important que le monde et ses préoccupations matérielles. Cette louange exprime Sa Toute-Puissance, c'est un cri de triomphe, mais aussi un cri d'avertissement pour dire que Dieu n'aime pas les injustes.

— *Astaghfirou Llah, se dit encore Atiq. ... Après la prière, il décide d'attendre le prochain appel du muezzin dans la mosquée. De toutes les façons, il ne se sent pas près de rentrer chez lui retrouver son lit défait, la vaisselle oubliée dans les bassines malodorantes et sa femme couchée en chien de fusil dans son coin, la tête ceinte dans un foulard crasseux et la figure violacée...* (p. 35)

---

\* Nous rappelons brièvement que l'allusion peut renvoyer à un autre texte sans marquer l'hétérogénéité autant que pour la citation. Pleinement visible, elle permet une certaine connivence entre l'auteur et le lecteur qui parvient à l'identifier. Par conséquent cette pratique dépend de l'effet de lecture, plus que les autres pratiques intertextuelles.

<sup>1</sup> AL-SADR, Mohammed. « La justice sociale et le Mahdi ». 7, 5, 2006, [en ligne] [http://www.alhassanain.com/french/articles/articles/holy\\_prophet\\_and\\_ahlul\\_bayt\\_library/imam\\_al\\_mahdi/la\\_justice\\_sociale\\_et\\_le\\_mahdi/001.html](http://www.alhassanain.com/french/articles/articles/holy_prophet_and_ahlul_bayt_library/imam_al_mahdi/la_justice_sociale_et_le_mahdi/001.html) (Consulté le 21. 03. 2016)

*Astaghfirou Llah* : ce qui veut dire, je demande pardon à Dieu.

Et le mot *Houri*<sup>\*</sup>, beaucoup cité dans le Coran, il est ainsi inséré plusieurs fois dans notre corpus, tout comme les montres les passages suivants :

*Et ces mains de houri, transparentes et fines, que l'on devine douces comme une caresse. Et cette bouche petite et ronde... La hawla, se ressaisit Atiq. Je n'ai pas le droit d'abuser de son sommeil. (p.114)*

*– Enlève ta cagoule. Je veux voir ton visage, ton beau visage de houri... (p. 147)*

Le narrateur mentionne expressément le mot *houris* de telle sorte qu'il veut insinuer l'expression coranique suivante : *Et ils auront des Houris aux grands yeux telles des perles cachées en récompense de ce qu'ils œuvrèrent.* Ainsi que : *Et ils auront des houris aux yeux, grands et beaux, pareilles à des perles en coquille, en récompense pour ce qu'ils faisaient.* (Coran S 56 – V22 – 24). En employant le mot *houris*, l'auteur fait allusion à la foi musulmane. Ces deux versets sont sans ambiguïté du fait qu'ils laissent comprendre le vrai sens du mot *Houri*; tel qu'il est employé par Yasmina Khadra.

L'autre expression est *La hawla* : — *La hawla ! Soupire-t-il. Si telle est l'épreuve à laquelle tu me soumets, Seigneur, donne-moi la force de la surmonter* (p. 41). À plusieurs reprises (p. 41- 46 -114), l'auteur utilise cette célèbre parole de dhikr (invocation) qui est très forte en signification concernant la science du Tawhid chez les musulmans: *La hawla*, abréviation de *La hawla wa la quwwata illa billah* qui veut dire: Il n'y a pas de préservation (contre la désobéissance) ni de force (pour l'obéissance) si ce n'est par la volonté de ALLAH. L'auteur l'utilise soit pour l'invocation et la supplication du Grand Dieu pour obtenir quelque chose de plus soit pour le soulagement de la peine qui lui est arrivée.

---

\* Les houris sont des vierges dans le paradis, qui seront la récompense des bienheureux. Ce sont des personnages célestes. Femme très belle promise par le Coran aux Musulmans fidèles qui accéderont au paradis.

C'est justement le fait d'intertextualité étant donné que Yasmina Khadra tisse subtilement son texte en le renvoyant à un autre nettement religieux. Cette façon d'intégrer des discours à forte motivation religieuse justifie l'importance et l'influence de la pensée religieuse sur cet auteur puisque l'identification ou l'élaboration d'un intertexte dans un écrit est la preuve de la qualité du processus écriture-lecture.

### II.3.2. L'intertextualité littéraire

Également, l'intertextualité littéraire est abondamment représentée dans le récit. Ce qui mystifie le lecteur, de plus, c'est notamment le nombre d'allusions, de citations, de clichés et d'expressions toutes faites qui regorgent cette œuvre ; et qui interpellent le lecteur en s'interrogeant sur la raison d'être d'une telle intertextualité foisonnante. C'est à ce niveau de la narration, où s'élabore en fait une pensée sur la création littéraire, que porte notre réflexion.

#### - L'allusion

*Il n'est pas d'œuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures, n'en évoque quelques autres<sup>1</sup> ; dans ce sens de Gérard Genette, Yasmina Khadra écrit toujours, d'une façon ou d'une autre, en évoquant ou en transformant d'autres textes, soit consciemment soit inconsciemment. En fait, il évoque dans *Les hirondelles de Kaboul*, *La peau de chagrin* d'Honoré de Balzac : *Atiq continue d'attendre la sienne. Autour de lui, l'attroupelement rétrécit comme peau de chagrin.* (p.141)*

---

<sup>1</sup> GENETTE, Gérard. *Palimpsestes : la littérature au second degré.* Op. cit, p.16

## CHAPITRE II : L'INTERTEXTUALITÉ, VARIANTE DE LA POLYPHONIE

---

Ayant recours à l'expression *peau de chagrin*<sup>\*</sup>, qui désigne tout ce qui se réduit invinciblement à l'usage, l'auteur fait allusion au roman de Balzac, dont le thème central en est le conflit entre désir et longévité. En insérant cette expression, l'auteur enrichit son œuvre et la procure d'une dimension universelle. Prenant un autre exemple de l'allusion marquée dans le passage suivant :

*Fier (Nazish) de son exploit, inimaginable pour un homme de son âge, il brandit son poing dans le ciel et laisse planer son regard revancharde au-dessus de cette vieille nécromancienne de Kaboul, (...) Il fut un temps où sa légende rivalisait avec celle de Samarcande ou de Bagdad, où les rois, à peine intronisés, rêvaient aussitôt d'empires plus vastes que le firmament...*  
(p. 81)

A travers ce passage, l'auteur fait allusion à la légende de Samarcande<sup>\*</sup> et à celle de Bagdad<sup>\*1</sup>, deux cités du désert aux confins de l'Asie et du Moyen-Orient. Elles sont toutes les deux riches en matière de représentations mystérieuses, de connaissances longtemps différées et de savoirs indirects ou incomplets. En les insérant dans son récit, nous pouvons affirmer que Khadra, présente tout un réseau de connaissances et de sens qui énoncent, une envie de vivre courageusement dans cette ville légendaire *Kaboul*.

---

<sup>\*</sup> *La peau de chagrin* magique représente la force vitale de son propriétaire, et se racornit à chaque satisfaction de son désir d'autant plus s'il vise à l'accroissement de puissance. Faisant fi de la mise en garde de l'antiquaire qui lui offre cette peau, le héros s'entoure de richesses pour se retrouver misérable et décrépité à la fin du roman. Cette peau de chagrin a le pouvoir d'exaucer tous les désirs de son propriétaire, mais, comme tout objet magique, elle possède une contrepartie. A chaque réalisation, la peau de chagrin rétrécit un peu plus, abrégeant par la même occasion la vie de celui qui la possède...

<sup>\*</sup> Appelé aussi *VISAGE DU MONDE*, samarcande fascine les peuples de la terre est plus spécialement ceux de l'occident jadis la route de la soie la ville était très prospère dans la culture et bien d'autres choses. Amine Maalouf rédige un roman historique, réel et fictionnel : *Samarcande*. A travers lequel il nous embarque dans une odyssée qui s'étend du 18 mai 1048 jusqu'au 18 avril 1912.

<sup>\*</sup> Lourde de signification, il n'est pas un autre lieu d'Asie dont le nom ait autant frappé l'imagination des Européens que Bagdad. Entourée d'un halo de mystère, visitée à de rares intervalles, préservant les traditions de sa splendeur derrière un mystère impénétrable, elle piqua longtemps la curiosité du monde.

D'ailleurs, il y a une petite allusion lorsqu'on écrit en (p. 102) : *Ici c'est moi qui commande*, ce qui donnerait à comprendre que la chanson de Nolwenn Leroy fait allusion à l'écrit de Khadra .

### - Clichés, expressions toutes faites et expressions idiomatiques

Jakob Norberg, de l'université de Duke, qui a étudié le cliché en tant que phénomène social, prétend que le cliché *gêne parce qu'il sous-estime les facultés du lecteur. En se répétant trop de fois, l'affirmation embête parce qu'elle est trop familière*<sup>1</sup>. Si la définition du cliché fournie par Norberg est valable pour le langage en général, il nous semble que le texte littéraire rend les choses un peu plus compliquées. Yasmina Khadra se dit souvent admirer profondément la richesse de vocabulaire et la rigueur stylistique. En ce qui concerne sa narration, il est clair qu'il ne semble pas trop s'efforcer d'éviter le cliché, à en croire que les formules typées sont en accord avec son schéma esthétique. Le cliché, pour ainsi dire, *a sa place* dans la narration de Yasmina Khadra, qu'il ne doit pas être considéré ici comme une déviation du discours littéraire mais qu'il en fait au contraire partie intégrante. Nombreux sont les clichés et les expressions exagérées ou toutes faites incorporés dans ce récit. Par exemple :

*C'est d'ailleurs la première des choses quisaute aux yeux.* (p.21)

*Mon père, en chair et en os, aussi vif que ses invectives* (p.52)

*Il en déduit que la page est tournée* (p.59)

*Point, à la ligne.* (p. 84)

*Sur toute la ligne.* (p.90)

*Vivre, c'est d'abord se tenir prêt à recevoir le ciel sur la tête.* (p. 91)

*Ça crève les yeux.* (p. 91)

*Des mots en l'air* (p.101)

*Pour l'amour du ciel* (p.109)

*Atiq l'a détesté en bloc* (p.122)

Également, on remarque l'emploi de certaines expressions idiomatiques telles :

---

<sup>1</sup> NORBERG, Jakob. « The political theory of the cliché: Hannah Arendt reading Adolf Eichmann ». *Cultural Critique*. 76, 2010, p. 75-97

*Si le médecin a jeté l'éponge, que reste-t-il en dehors d'un miracle ?*  
(p.20)  
*Ce pauvre diable d'Atiq n'est pas dans son assiette* (p.21)  
*Mes pieds sont en feu.* (p.28)  
*(...) dire ses quatre vérités à une épouse qui devrait s'estimer privilégiée.* (p. 51)  
*Je ne suis pas venu les mains vides* (p. 52)  
*Et après, sans rien dire à personne, je prends mes cliques et claques\* et pfruit ! ni vu ni connu.* (p. 54)  
*On boit du thé, on bavarde, on parle des troupes et des échauffourées et on rit des malheurs d'autrefois. Si tu as des projets, on les discutera ensemble pour trouver des partenaires et mettre la main à la pâte dans la minute qui suit.* (p. 89)  
*Ce visage limpide et beau comme une eau de source.* (p.114)  
*font des pieds et des mains pour se faire remarquer* (p.138)  
*Atiq s'accroche au mur pour se remettre sur pied. Il tremble comme une feuille.* (p.144)

D'ailleurs, Yasmina Khadra se sert d'expressions usées et de personnages caricaturés, souvent à l'aide de métaphores animales. Dans *Les hirondelles de Kaboul*, l'expression : *faits comme des rats* revient à plusieurs reprises (p. 36, 74, 104) signifie *pris, mis dans l'impossibilité de fuir*. Être dans une situation sans issue, le personnage de Mussarat est *constamment sur la défensive, comme une louve en danger* (p. 47). Le Mollah Bashir a un *souffle de buffle*, et un vieil auditeur a un *cou d'oiseau* (p. 77). Zunaira, ne bronche pas, elle a *une attitude de sphinx* (p.98). Enfin, la roideur de Zunaira *est ramassée comme celle d'une tigresse blessée contrainte de passer à l'attaque* (p. 78). Dans *Les hirondelles de Kaboul*, la femme est *belle comme le jour* (p. 28), ou *d'une beauté inouïe, [aux] yeux immenses, semblables à des horizons* (p. 111).

Et d'autres expressions bien fréquentes dans *cet œuvre*, cette figure métaphorique semble plus systématique. Les hommes sont divisés en proies et prédateurs, ils sont assimilés aux animaux plus ou moins violents, chose qui accentue le caractère brutal du milieu en question :

---

\* Cette expression date de 1830. Les « cliques » désignaient les jambes, et les « claques » des sandales de protection au XVIII<sup>e</sup> siècle qui servaient à recouvrir les chaussures pour ne pas les salir. Si on rassemble ses jambes et ses chaussures, c'est pour partir.

*Des êtres ont choisi de patauger dans la fange comme des porcs (p. 15).*

*Un monde déserté par ses saints patrons, livré aux bourreaux et aux corbeaux, (p. 27).*

*Il tire sur son coussin pour s'asseoir convenablement, se trémousse dans le craquement de l'estrade qui lui sert de tribune, éléphantique et vampirisant, le visage massif jaillissant au milieu d'une barbe filandreuse (p. 72).*

*Mais ce renégat de Massoud est fait comme un rat (p. 104).*

Les femmes à leur tours sont ressemblées aux hirondelles est cela est marqué dans le titre lui-même.

Ce foisonnement de clichés et d'expressions nous confirme une idée, c'est que le texte de Yasmina Khadra n'existe pas tout seul, il est chargé de formules, d'expressions et de pensées consciemment ou non prises dans une sorte d'influences. En ce sens, c'est Mallarmé qui offre la formulation la plus extrême des implications poétiques de l'intertextualité lorsqu'il affirme *que, plus ou moins, tous les livres contiennent la fusion de quelques redites comptées.*<sup>1</sup>

Cependant le nombre des citations inséré dans *Les hirondelles de Kaboul* est bien limité :

*— Qu'est-ce qui a changé, aujourd'hui, Atiq ? Rien, absolument rien. Ce sont les mêmes armes qui circulent, les mêmes gueules qu'on exhibe, les mêmes chiens qui aboient et les mêmes caravanes qui passent. (p. 23)*

*Aujourd'hui, les ennemis de Kaboul sont ses propres rejetons. Ils ont renié leurs ancêtres. (p. 82)*

*il ne bouge pas. La voix de Mussarat lui traverse l'esprit : Tu es en train de vivre les seuls moments dignes d'être vécus... En amour, même les fauves deviennent divins... (p.131)*

---

<sup>1</sup>MONDOR, Henri et Georges JEAN-AUBRY. *Op. cit.*

### - Les emprunts

En ce qui concerne *Les hirondelles de Kaboul*, la plupart des personnages ne sont pas d'origine arabe mais parlent plutôt le pachtou et l'hébreu, ce qui implique grande partie une diminution dans l'emploi des termes arabes. La narration reste dirigée vers l'Occident, néanmoins elle introduit certains mots et expressions qui n'appartiennent pas au Français. A ce propos nous avons fait un bilan des emprunts insérés dans cette œuvre : *chèche* (p.07), *burnous* (p.08), *fakir* (p.20), *fatiha* (p.20), *tej* (p.22), *djihad* (p.22), *henné* (p.24), *minbar* (p. 33), *muezzin* (p.35), *musc* (p.37), *moudjahidin*(p.50), *sarouals* (p.53) , *Muphti* (p.53), *medersa* (p.64), *satan* (p.65), *mouminin* (p.75), *qazi* (p.108), *la salat* (p.115) , *la charia* (p.122) et *dulatin manu militari* qui signifie « par la force militaire » (p. 33) .

L'émergence dans le texte algérien d'expression française de mots ou de tournures en arabe, explique ce jeu d'influence entre les deux langues. Cela évitera au moins de convertir en système d'analyse la prise en compte des singularités du style de Khadra.

### - L'intertextualité politique

La situation géopolitique contemporaine est un thème récurrent des fictions de ces vingt dernières années. *Les hirondelles de Kaboul* s'inscrit dans ce contexte politiques et culturels. Yasmina Khadra y aborde dans son roman des sujets d'une dimension politique douloureuse : la guerre, et le quotidien d'une population privée de liberté. Il nous rapporte une vérité effrayante due à une guerre atroce, qui a détruit la ville de Kaboul, ville de ruines, accablée sous un soleil aussi impitoyable que la tyrannie du colonialisme soviétiques, d'une part, pendant plus de vingt années :

*Puis, il y a eu cette déferlante russe, avec son armada de fin du monde et son gigantisme conquérant. Le ciel afghan, où se tissaient les plus belles idylles de la terre, se couvrit soudain de rapaces blindés : sa limpidité azurée fut zébrée de traînées de poudre et les hirondelles*



## CHAPITRE II : L'INTERTEXTUALITÉ, VARIANTE DE LA POLYPHONIE

---

*effarouchées se dispersèrent dans le ballet des missiles. La guerre était là. Elle venait de se trouver une patrie... (p. 13)*

*Les Soviets tenaient les crêtes et nous surplombaient sur toute la ligne(p.36).*

Et une autre civile et intestine, d'autre part ; ce qui a valu à ce territoire d'incessants combats qui ont laissé des traces profondes :

*Les terres afghanes ne sont que batailles, arènes et cimetières, les prières s'émettent dans la furie des mitrilles (...) la ruine des remparts a atteint les âmes(...) et cimenté les esprits (...) les hommes sont devenus fous. (p. 10)*

Une fois la guerre avec les Russes est achevée, commence la guerre civile qui s'étend de 1989 à 2001 et au cours de laquelle les talibans prennent le pouvoir en 1994. Ils dominent le pays et situent leur action après l'intervention américaine. Il s'agit en effet des rebelles qui imposent tellement de horreur et de souffrance à la population, et voient que la mort, omniprésente, est une solution extrême :

*La mort n'est qu'une banalité, d'ailleurs tout est banalité, hormis les exécutions qui réconfortent les survivants (...) Kaboul est devenue l'antichambre de l'au delà(...) (p. 42).*

Les taliban finissent même, tout comme le montre le roman, par encrever des idées de violence au cœur de la population. Cette violence devient même spectacle lors des exécutions publiques, voire elle devient un modèle pour les générations suivantes contre le monde entier en particulier sur les occidentaux. Le passage suivant annoncé par le mollah Bachir le prouve :

*L'Occident est foutu, il est bel et bien crevé, sa puanteur asphyxie la couche d'ozone. C'est un univers mensonger. (...) l'Occident, une énorme farce en train de se disloquer. Son pseudoprogrès est une fuite en avant. Son gigantisme de façade, une mascarade. Son zèle trahit sa panique. (...); il croit nous impressionner avec sa technologie de pointe, intercepter nos prières avec ses satellites ; il croit nous dissuader avec ses porte-avions et ses armées de pacotille (...). (p. 74)*

## CHAPITRE II : L'INTERTEXTUALITÉ, VARIANTE DE LA POLYPHONIE

---

En montrant des situations précises et identifiables l'auteur invite ses lecteurs à réfléchir sur les perspectives suivant lesquelles ils regardent leur prochain. L'auteur nous démontre également, par son œuvre, qu'à force de vivre dans la peur privé de liberté, les gens deviennent fous. On assiste donc à la destruction des êtres humains, par la mort mais aussi par la perte de liberté et d'humanité :

*–Tu vas l'enlever, et tout de suite.*

*–Demande d'abord l'autorisation aux taliban. Vas-y, montre voir ce que tu as dans le ventre. Va les trouver, et somme-les de retirer leur loi, et moi, je te promets de retirer mon voile dans la minute qui suit. Pourquoi restes-tu là à me houspiller, gros bras, au lieu d'aller leur tirer les oreilles jusqu'à ce qu'ils perçoivent nettement la voix du Seigneur ? (p. 102)*

*A contrario*, ces gens rêvent en silence de voir leur ville renaître et de s'envoler vers de beau jour où le malheur, la violence et la peur laisseront reconstruire leur ville et leur vie. Yasmina Khadra se sert, très habilement, des dialogues entre ses principaux protagonistes qui sont choisis en fonction des sensibilités idéologiques et des orientations sociopolitiques de l'Afghanistan : Atiq Shauket, Mohsen Ramat, le mollah Bachir, Zounaira, Mussara, Mirza Shah, Nazih, Quassim Abdul Jabbar... pour faire valoir son analyse de la situation et mettre en lumière les enjeux actuels :

*Désormais les boulevards de Kaboul ne divertissent plus. Les façades décharnées, qui tiennent encore debout par on ne sait quel miracle, attestent que les estaminets, les gargotes, les maisons et les édifices sont partis en fumée. La chaussée, auparavant bituminée, n'est que sentiers battus que les sandales et les sabots raclent à longueur de journée. Les boutiquiers ont mis leur sourire au placard. Les fumeurs de tchelam se sont volatilisés. (p.13)*

À cet égard, le roman de Yasmina Khadra est un roman qui inclut des personnages inspirés de l'actualité politique contemporaine. Des personnages marqués par une abondance de dialogues qui engendrent chez le lecteur des *attentes politique*. Ces attentes sont particulièrement fortes quand le lecteur possède une connaissance antérieure. L'auteur active ainsi la connaissance antérieure du lecteur, non seulement la connaissance de littéraire mais également la connaissance de l'actualité politique dominante dans notre temps. Le lecteur peut accepter ou non le

## CHAPITRE II : L'INTERTEXTUALITÉ, VARIANTE DE LA POLYPHONIE

---

statut fictif du texte romanesque, il est tout de même engagé dans une production de sens basée sur l'idée préalable d'une histoire et d'une actualité communes.

Ce qui accentue la dimension politique de l'œuvre c'est ainsi le sentiment de révolte exprimé par Zounaira, qui représente toute femme sous l'emprise de la loi inhumaine des Talibans : *les femmes, momifiées dans des suaires couleur de frayer ou de fièvre, sont absolument anonymes* (p.13). Accusée souvent d'adultère ou de fornication, Zounaira refuse de porter le *Tchadri*, qui confisque son rire, ses sourires et son regard : *A Kaboul les joies ayant été rangées parmi les péchés capitaux, il devient inutile de chercher auprès d'une tierce personne un quelconque réconfort* (p. 43). En fait, *Les hirondelles de Kaboul* est fortement ancré dans le monde arabe, du fait qu'il explore les mêmes thèmes que certains témoignages littéraires. Sa finalité ultime est de trouver un moyen pour résoudre et dépasser le dilemme associé aux risques de confrontation du *malentendu entre l'Orient et l'Occident*.

En écrivant ce roman, Yasmina Khadra est parvenu à rompre les frontières géographiques et culturelles qui nous séparaient de l'Afghanistan, il a su sensibiliser un lecteur qui, désormais, ne peut ignorer les maux quotidiens de ce pays. L'œuvre de Yasmina Khadra est la solution esthétique d'un problème socio-historique.

En guise de conclusion, nous pouvons dire que Yasmina Khadra a, d'une façon originale, su traduire ses pensées profondes, en se défendant contre une certaine doxa. Il a dit ce qu'il a voulu dire, bien ou mal. Il a parlé aussi des autres, avec qui il partage l'avis ou il s'oppose, en employant différents procédés d'écriture intertextuelle. Entre autres, la référence, l'allusion, la citation ... qui, rappelons-le, marquent le dialogue et la coprésence de texte, sous tous ses aspects, dans un autre texte déjà reconnu comme littéraires. Cependant, une harmonisation s'opère dans ce jeu au niveau de la forme de l'expression, mais elle se préoccupe aussi d'unifier forme et substance du contenu, faisant des fragments épars, hétérogènes, un ensemble uniforme. Ce qui accentue la dimension dialogique de l'œuvre et donc la procure un statut polyphonique spécifique, c'est le fait de ne pas démarquer cet

ensemble uniforme du propos de l'auteur, sans préciser non plus les frontières qui les séparent les unes des autres, en changeant d'histoires et de perspectives. Ceci va précisément dans le sens de l'intertextualité qui soulève jusqu'à nos jours énormément de questions par les linguistes et les spécialistes en narratologie, du point de vue stylistique, et rhétorique.

Yasmina Khadra, quel que soit les horizons auxquels il appartient, nous présente un véritable travail d'artiste qui se produit en le combinant à une originalité. En fait, il réussit encore une fois à placer son texte dans cette immense fresque qu'est la littérature. IL introduit, à travers un travail qui ressemblerait donc ici à celui de greffe *l'intertextualité*, une littérature spécifique qui dépasse les frontières pour s'ouvrir au monde. En faisant des dialogues entre les textes et les cultures, on passe justement à l'universel.

### II.4. *L'attentat* : vertige et tourbillon de visions

*Dans la vie courante on se réfère surtout à ce que disent les autres*<sup>1</sup>

#### II.4.1. Le dispositif de la mise en abyme

La mise en abyme\* désigne toute modalité autoréflexive d'un texte ou d'une représentation figurée<sup>2</sup>. En littérature, la mise en abyme est : *Un procédé consistant à placer à l'intérieur du récit principal un récit qui reprend de façon plus ou moins*

---

<sup>1</sup> TODOROV, Tzvetan. *Mikhail Bakhtine : le principe dialogique*, Op. Cit., p. 158

\* À l'origine : la mise en abyme vient de l'héraldique « la discipline qui étudie les armoiries. Elle est le point central d'un écu lorsque ce point représente lui-même un écu. Le terme a ensuite pris le sens plus général d'inclusion d'un élément à l'intérieur d'un autre élément, identique au premier, dans la littérature comme dans ces jeux de miroir sans fin »

<sup>2</sup> DÄLLENBACH, Lucien. Mise en abyme. In *Encyclopaedia Universalis*. Paris, Nouvelle édition, [DVD-Rom], 2010

## CHAPITRE II : L'INTERTEXTUALITÉ, VARIANTE DE LA POLYPHONIE

---

*fidèle des actions ou des thèmes du récit*<sup>1</sup>. Selon Gide, cette technique littéraire désigne le *redoublement spéculaire* : *Elle qualifiait le fait de transposer, à l'échelle des personnages, le sujet même de l'œuvre*<sup>2</sup>. Le récit fictif de Yasmina Khadra est entièrement centré sur la réflexion en abyme du thème central : *L'attentat*. Il s'agit en l'espèce de l'hallucination, les personnages étant connectés à un jeu virtuel se retrouveront forcés de jouer un jeu dans le jeu, à n'en plus savoir à quel moment ils se situent dans une réalité incompréhensible et tragique.

Dès le départ, *L'attentat* s'ouvre sur une scène sanglante mise en abyme prospective qui va annoncer par la suite le destin de son héros narrateur, il s'agit d'une histoire ainsi enchâssée dans l'idée de départ, affirmant le model des relations autotextuelles dont annonce Lucien Dällenbach : *Un énoncé dont l'émergence est conditionné par sa capacité réflexive (...) permettant à l'histoire narrée de se prendre analogiquement comme thème*<sup>3</sup>. Autrement dit, le fil conducteur de cette réflexion sur *L'attentat* est typiquement tissé dans le prologue par la voix d'un narrateur anonyme, comme le souligne le passage suivant :

*En une fraction de seconde, le ciel s'est effondré, et la rue, un moment engrossé de ferveur, s'est retrouvée sens dessus dessous. Le corps d'un homme ou bien d'un gamin, a traversé mon vertige tel un flash obscur.*  
(p. 07-08)

Dans ce passage résonne une voix dont la source nous est inconnue. Ce qui donne à l'œuvre une forme d'une chambre vide « sorte de mise en abyme du cube blanc immaculé ». En effet, les scènes des attentats, par lesquelles commencent le récit procèdent bien d'autres, aussi tragiques, s'imbriquent les unes dans les autres. On assiste ensuite, comme bon exemple, à l'assassinat du tout le long du récit celle

---

<sup>1</sup> Figures de style et vocabulaire littéraire : la mise en abyme. Études littéraires [en ligne]. (Consulté le : 11.10.2015). Disponible via l'URL<<http://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/mise-en-abyme.php#ixzz1dgwPohvo>>

<sup>2</sup> GOULLET, Alain. *André Gide : les faux monnayeurs ; mode d'emplois*, Paris : L.d.F., 1991. p. 125. (Coll. des grands classiques Larousse). ISBN: 2038703043.

<sup>3</sup> DÄLLENBACH, Lucien. « Intertexte et autotexte ». *Poétique*. 27, 1976, p. 283-284

## CHAPITRE II : L'INTERTEXTUALITÉ, VARIANTE DE LA POLYPHONIE

---

de Sihem, la bien aimée du personnage narrateur, qui lui, les scènes sont suivies spécifiquement ; dans la mesure où l'attentat vu au départ annonce l'attentat final qui servira au meurtre de Amine.

Tout *L'attentat* s'articule autour de la mise en abyme, qui annonce en grande partie la destinée tragique d'Amine, cette réflexion se confirme dans le récit par plusieurs éléments réducteurs qui double effectivement le tragique, tels : le dualisme des thèmes : le double et le masque, la similarité, le miroir sous forme de rempart ... À travers l'errance et le déchirement doublés de la victime principale, Yasmina Khadra fait pénétrer les endroits les plus profonds de la pensée de Amine. En constituant des réductions des idées qui sont répétées plus d'une fois, et qui peuvent se répéter à l'infini, étant donné que le dilemme du Proche Orient n'a pas eu solution. Des idées telles celles de l'amour brisé, du chagrin, de la peur, de la mélancolie...Par lesquelles l'auteur vise accentuer l'absurdité du destin consécutivement à la quête de la recherche du soi, comme le montre ce passage :

*Une fois les quatre fers en l'air, nous nous apercevons que la vie, toute la vie-avec ses hauts et ses bas, ses peines et ses joies, ses promesses et ses choux blancs-ne tient qu'à un fil aussi inconsistant et imperceptible que celui d'une toile d'araignée. (p. 75)*

De plus, le passage suivant est illustratif du déchirement de Amine et de l'ampleur de la guerre dans la région du Proche-Orient :

*Je le vois s'accroupir devant un amas de chair carbonisée, lui tâter le poulx puis faire à des brancardiers. (p.08)*

*Le conflit sanglant qui ne fait, en vérité, qu'opposer à huis clos les souffre-douleur aux boucs émissaires d'une Histoire scélérate prête à récidiver. (p. 175)*

Le premier passage montre que le narrateur occupe une place privilégiée située au sommet de la construction, dans un univers abyssal irrégulier. Il est conscient des problèmes et domine les différents plans. Le deuxième passage montre la situation tragique qui s'est passé à Tel Aviv à cause des actes inhumaine des

## CHAPITRE II : L'INTERTEXTUALITÉ, VARIANTE DE LA POLYPHONIE

---

extrémistes, une situation similaire à celle dont les palestiniens vivent sous l'effet des bombes et des bulldozers juifs. Ces tableaux tragiques nous poussent à dire que l'auteur construit un *palais des miroirs* pour refléter le tragique dans tous les moments du récit, où il veut enfermer son lecteur, *un palais* qui renvoie également à la crise du roman.

Par ailleurs, les sous récits tragiques s'associent et s'entrecroisent dans le Récit à travers la superposition de plusieurs résonances conceptuelles et sonores, et autant de fils narratifs, formant un ensemble meublant l'univers romanesque. Ainsi, les personnages : Amine, Yahuda, Chikh Marwan... se passent la parole pour raconter rétrospectivement leurs souvenirs, comme le montre ce passage :

*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 que école veut dire, nos filles ne rêvent plus depuis que leurs princes charmants leur préfèrent l'Intifada, nos villes croulent sous les engins chenillés et nos saints patrons ne savent où donner de la tête; et toi, simplement parce que tu es bien au chaud dans ta cage dorée, tu refuses de voir notre enfer (p.158).*

À son tour, le vieux Yahuda raconte l'histoire de sa famille déporté et la misère qu'il a vécue, comme le souligne ce passage :

*Je passe le plus clair de ma vie à traquer les souffrances d'antan, raconte-t-il. Rien ne valait, pour moi, un recueillement ou une commémoration. J'étais persuadé n'avoir survécu à la Shoah que pour entretenir le souvenir. Je n'avais d'yeux que pour la stèle funéraire. (p. 83)*

À travers ces deux passages, nous remarquons un trait caractéristique du Récit représenté par la mise en abyme, à travers les différents sous récits intégrés (dans cet exemple, l'histoire des intégristes et de Yahuda), comme des étages, ils se superposent visant la progression et l'accomplissement de l'histoire tragiques de Amine. Il s'agit alors d'une polyphonie narrative dans le sens où leurs voix se révèlent et tissent la trame du récit. Cela souligne aussi la structure symétrique d'un texte qui, après avoir dominé de toute l'acuité d'un souverain regard la multitude des

## CHAPITRE II : L'INTERTEXTUALITÉ, VARIANTE DE LA POLYPHONIE

---

spectateurs, teste introduit le narrateur dans la solitude assez morne, où la douleur fait de son corps tout à coup son objet. Lui qui aurait voulu plier à l'intelligence la vie, la douleur lui demeure. Une autre illustration de la réflexion en abyme *se résout dans la superposition d'un papier sur un autre papier, c'est-à-dire, dans un support de l'écriture*<sup>1</sup>. À travers des photos ou à travers des livres, qui reflète eux-mêmes le chagrin et le tragique en portant les traces de *L'attentat*, comme nous confirme Amine dans ce passage :

*Parmi des bibelots en terre cuite et un cendrier plein comme une urne, un journal à grand tirage...il est ouvert sur la photo de ma femme(...) La photo sur le journal me colle aux paupières. Cent fois j'ai voulais demander à Kim ce qu'elle pense de cette histoire que les journalistes peaufinent au gré de leurs délires(...) (p.65)*

Également, c'est le cas de la Shoah dans le passage suivant : *Au milieu de ses livres et de ses photos racontant de long en large les horreurs de la Shoah. (p. 78)*

La mise en abyme est claire parce que l'auteur intègre des références racontant des récits dans une Référence principale *L'attentat*. La richesse romanesque et l'abondance des intrigues servent à Khadra telles des lentilles de foyers différents, à entretenir l'incertitude sur la réalité des événements, comme le montre ce passage : *Le monde qu'il me conte ne me sied pas, la mort y est une fin en soi. Pour un chirurgien c'est le comble (p. 158)*. Ici, l'idée de se sacrifier, envie hallucinante par laquelle les palestiniens aspirent de renaître de leurs cendres, explique le penchement à la mort et nourrit considérablement la boucle tragique du récit. Le sacrifice de Sihem dans un restaurant à Tel Aviv était l'événement, à travers lequel le personnage principal découvre, au cours de son enquête, d'autres *morts d'honneur*, tels : la mort d'Adel, de Wissam... L'auteur reproduit aussi en abyme le processus qui constitue l'histoire en exprimant la mort tragique de Sheikh Yacine lors à cause d'une riposte israélienne, comme le montre le passage suivant : *Wissam...Il est tombé au champ, d'honneur ce matin. Il a bourré sa voiture*

---

<sup>1</sup>CAMET, Sylvie. *L'un/l'autre ou le double en question : Chamisso-Dostoïevski-Maupassant-Nabokov*. France : InterUniversitaires, 1995. p 71. ISBN. 2878170903



## CHAPITRE II : L'INTERTEXTUALITÉ, VARIANTE DE LA POLYPHONIE

---

*d'explosifs et il a foncé sur un poste de contrôle isaiën ... (p. 237).* Pas moins tragiques de la seine où Cheikh Yacine tombe dans le champ d'honneur :

*Nous avons perdus de nombreuses figures de proue de notre lutte de cette façon. Rappeler vous comment Cheikh Yacine a son âge finissant et cloué sur sa chaise roulante, a été ciblé. Nous devons veiller sur les rares leaders qui nous restent... (p.137)*

Aussi, vers la fin du récit il raconte les derniers moments d'un vieillard qui mort sous les bombes israéliennes :

*Seul un vieillard s'agenouille devant moi. Il évoque le nom du Seigneur, porte sa main sur mon visage, baisse mes paupières. D'un coup, toutes les lumières et tous les bruits du monde s'estompent. Une peur absolue me saisit. Pourquoi me ferme-t-il les yeux ?... C'est en n'arrivant pas à les rouvrir que je comprends : C'est donc ça ; c'est fini, je ne suis plus...(p. 245)*

Tous ces sous récits tragiques et bien d'autres, tels celui de Yahuda, le grand père de Kim, qui raconte le flux des émotions douloureuses pendant la génocide juive, étant lui-même, à la fois, le narrateur et l'objet d'un récit principal aussi tragiques que le premier. Les récits s'imbriquent et s'emboîtent les uns dans les autres dans *L'attentat* principal à la manière des tables gigognes. Ainsi, le récit se ferme sur la même scène tragique, qui était son point de part et de trajectoire, celle d'Amine qui décède sous la résonnance d'une voix moralisatrice : *Il te restera toujours tes rêves pour réinventer le monde que l'on t'a confisqué.* (p. 246) Cet extrait confirme le jeu de la mort *outré* dans *l'attentat*. Il crée un certain trouble et un vertige chez le lecteur étant donné que dans *L'attentat* central du roman (vécu par le narrateur) se trouve un zoom arrière reproduisant les caractéristiques de *L'attentat* primaire lui-même, l'illustrant, l'expliquant, le contredisant et élargissant son cadre. Les terroristes sont alors sur la scène en train de jouer à chaque fois une nouvelle pièce envers la riposte juive dressant une image, dans récit, de deux miroirs situés l'un en face de l'autre qui se renvoie leur reflet à l'infini.

## CHAPITRE II : L'INTERTEXTUALITÉ, VARIANTE DE LA POLYPHONIE

---

*La présence explicite ou implicite de ce procédé autoreprésentatif et troublant représente de constantes saillies dans le discours narratif telle le mode de l'ironie, insérée par l'auteur avec une primauté à noter, qui lui permet de s'engager, lui servant de critiquer la dureté et les douleurs du réalisme, comme le signale l'extrait suivant : Si la guerre est devenue son unique chance d'accéder à l'estime de soi, c'est qu'il est mort lui-même et qu'il n'attend que sa mise en terre pour reposer en paix. (p. 225)*

Dans ce passage nous remarquons que la technique narrative de la mise en abyme, loin de produire la monotonie dans la narration, y confère au contraire une esthétique ironique, à travers laquelle Amine banalise le mal et se moque des opérations *d'estime de soi*. Mais cette ironie se dissoudra peu à peu sous l'effet d'une tristesse envahissante, du désespoir, et d'une aspiration à mourir, annonciatrices de la tragédie finale.

Il est évident que le roman en lui-même produit des répétitions internes. Cependant, la mise en abyme se lit non seulement dans la structure mais aussi dans la thématique tant que le récit est, à la fois, un contenant et un contenu. Une autre figure du tragique est inspirée au titre d'un tableau évoqué dans le roman en rouge et en noir, métaphore du contenu du roman et du sort tragique de l'être humain entre la noirceur de son monde et le rouge d'un sacrifice que réclament de lui les engagements accablants envers les siens.

Première couche de réflexion, le titre est repris abondamment dans ce récit fictif dont le contenu même est la description tautologique et artistique de *l'attentat*. D'ailleurs, ce tableau préposant l'ouverture de ce récit afin de *:(...)La prendre de vitesse et de ne lui laisser pour avenir que son passé* (p. 287). En effet, le contenant double la fiction en représentant, lui-même, une situation tragique (qui sera la même situation finale) tout comme l'évocation d'une image d'un couteau dans un film qui annonce le meurtre final avec ce même couteau.

Dans une autre mesure, le récit de fiction dresse les événements de sorte qu'il nous fait sentir que l'on est vraiment au cœur de la guerre du proche orient. Alors,

tout lecteur d'un côté ou d'un autre du Mur vient lire *L'attentat* est aussi mise en abyme parce qu'ils regardent la même scène tragique dont il fait partie. En outre, la mise en abyme dans l'œuvre se manifeste à travers la confusion entre le monde réel et fictif de la part de l'auteur à fin de résonner la voix de son identité, tout comme le signale Charles Lagarde : *L'identité ne se construit jamais que dans un rapport spéculaire, c'est-à-dire au miroir de l'autre*<sup>1</sup>.

Par ailleurs, l'exemple qui cristallise le modèle de la mise en abyme renvoie à la relation de Yasmina Khadra, dont le sujet porte essentiellement sur sa tragique expérience dans la période noir en Algérie, officier du militaire et témoin de la férocité et des actes inhumaines des terroristes. Ce qui le pousse à concrétiser la mélancolie causée par les extrémistes en dressant un tableau tragique à travers l'histoire de son narrateur déchiré de la même cause. L'imaginaire s'ajoute alors au réel dans *L'attentat*, s'élèvent et participent au dialogue pour donner au Récit qui a un rapport de similitude avec les petits récits, une intensité dialogique et une richesse polyphonique.

Raconter l'histoire à travers son personnage narrateur est une autre forme emblématique du jeu du miroir dans *L'attentat*. Bref, le récit se présente comme un trompe-l'œil : représente de façon partielle ou complète un texte à l'intérieur d'un autre texte, c'est une histoire dans l'histoire qui permet en général de mettre en lumière et d'élucider l'histoire principale.

### II.4.2. La logique du cercle vicieux

De plus d'être une source de vertige en insérant, à chaque fois, un récit *sous-texte* dans le récit primaire, le récit principal a pris une configuration bien particulière, il est monté en terrible roue représentant le cercle vicieux et d'infortune qu'est le conflit israélo-palestinien. En observant de près le récit, nous remarquons

---

<sup>1</sup> LAGARDE, Christian. *Des écritures « bilingues » sociolinguistique et littérature*. Paris : L'Harmattan, 2001. p. 24. ISBN : 2-7475-0316-X

que le texte peut se découper la plupart du temps en deux parties : partie juive et autre arabe dont les vies deviennent des vies parallèles à cause du réalisme complexe, dur et cruel ; au sein d'un dilemme théoriquement infini, comme le montre ce passage : (...) *ce n'est pas en bâtissant un mur qu'on y arrivera. Dans les deux camps, il y a des gens qui ont compris et qui essaient de bien faire les choses. Mais les extrémistes existent des deux bords.* Le passage évoque la forme du cercle sous lequel se présente le conflit arabo-juif à cause de la haine qui n'en finira jamais, dans la mesure où les sursauts sont provoqués des deux côtés du Mur, où la violence appelle inlassablement à la violence et la vengeance aux représailles.

La structure du cercle vicieux est bien évidente dans *L'attentat* étant donné que chaque détail dans le récit a le même commencement du thème majeur : le tragique, redressant une structure en boucle vicieux. Autrement dit, le thème principal du récit se retourne autour du conflit, plus les intégristes n'amplifient leurs opérations suicides, plus les ripostes et l'explosion des bombes israéliennes se hissent. Dans ce récit fictif, Yasmina Khadra, pour explorer les facettes de l'intégrisme, supprime sa trame narrative au sein d'un conflit qui ne cesse pas de faire couler le sang des victimes, à travers le phénomène des attentats kamikazes. Les tortures et la terreur deviennent alors un moyen légitime qui nourrit le moulin du dilemme, à la fois, aux yeux des intégristes et de ceux des sionistes.

Sans prétendre donner des réponses, une autre illustration du conflit israélo-palestinien se lit dans l'écrit de Yasmine Khadra, qui met en mots une déchirure chargée d'histoire, d'amours et de non-sens, en représentant un parcours tragique et douloureux du palestinien-juif qui perd son être tant aimée dans des conditions aussi inexplicables, comme le montre ce passage : *Je veux juste comprendre comment la femme de ma vie m'a exclu de la sienne, comment celle que j'aimais comme un fou a été plus sensible au prêche des autres plutôt qu'à mes poèmes.*(p. 230)

D'une part, le dilemme du Proche-Orient, comme la signale le narrateur, nous entraîne dans un monde assourdissant à cause des bombes humaines et des

## CHAPITRE II : L'INTERTEXTUALITÉ, VARIANTE DE LA POLYPHONIE

---

opérations des kamikazes qui visent l'appropriation de leur terre et la vengeance de leurs martyres. L'israélien d'origine arabe découvrira le monde froid, cynique et violent que sa femme a côtoyé à son insu, il raconte les sursauts violents en Israël, qui sont justifiées dans le passage suivant :

*Il n'est pire cataclysme que l'humiliation. C'est un malheur incommensurable, docteur. Ça vous ôte le goût de vivre. Et tant que vous tardez à rendre l'âme, vous n'avez qu'une idée en tête : comment finir dignement après avoir vécu misérable, aveugle et nu ? (p. 212)*

D'autre part, et pour confirmer la configuration bouclée du roman, Amine se risque, littéralement, lorsqu'il a passé à Janin et à Bethléem *l'autre côté du miroir sous forme de Mur*, qui étaient l'ultime étape de sa descente aux enfers où il s'est retrouvé en joue devant une grosse pierre maculée de grumeaux de sang et criblée de traces de balles, il éprouve :

*Une voiture s'arrête en catastrophe devant la mosquée ; Eux miliciens se descendent en agitant leur talkie-walkie. Ça a l'air sérieux. L'un des arrivants montre le ciel d'un doigt fébrile. Les autres se concertent avant d'aller chercher un responsable ; c'est l'homme à la veste du parachutiste, mon géôlier. Il porte des jumelles à ses yeux et scrute le ciel pendant plusieurs minutes. Un remous se déclenche autour du sanctuaire. Des miliciens se mettent à courir dans tous les sens ; trois d'entre eux arrivent sur moi, me dépassent en haletant.. « Si on ne voit pas d'hélico, c'est qu'il s'agit d'un drone » (p.243)*

Ces lieux visités par Amine reflètent le réalisme dur des palestiniens qui baignent dans le vacarme et s'enfoncent au cœur du chaos et de la guerre. Ils représentent une image en miroir l'autre côté du rempart et confirment le cercle vicieux entre les deux côté conflictuels. Le conflit israélo-palestinien, en effet, y est abordé sous un angle nouveau où l'incompréhension demeure omniprésente et où les questions restent sans réponse.

Les deux mondes s'affrontent durement et l'histoire de représailles de part et d'autre contenue, dont il n'est aucune possible de déterminer lequel des deux camps serait tort et coupable ou lequel serait légitime, devant un dilemme d'une telle durée.

La fin de son parcours ressemble à son départ, avec le même décor et le même rêve, qui ne sont que la suite d'une longue série de tragédies.

### II.4.3. L'effet miroir

L'effet miroir est marqué dans *L'attentat* à travers la discussion entre le sage, véhément Zeev L'ermite, qui surgit vers la fin du roman, et le juif-palestinien, Amine. Ils discutent, tous les deux, le dilemme israélo-palestinien, sans jamais pouvoir le comprendre, concentrant toutes les subtilités, les cas de consciences et les trajectoires brisées qu'un dilemme contient. En fait, la personne d'Amine n'est pas uniquement une voix doublée de l'auteur mais l'image en miroir de Zeev : Amine arabe résidant en Israël alors que Zeev L'ermite est juif vivant en Palestine. Ainsi Amine qui n'a pas totalement compris la nature du dilemme israélo-palestinien, il relativise au début du récit les oppositions israélo-palestiniennes et, tout comme Zeev L'ermite, Amine explicite à son tour cette relativisation : *Tout Juif de Palestine est un peu arabe et aucun Arabe d'Israël ne peut prétendre ne pas être un peu juif.* (p. 233)

De plus, les deux hommes citent la Torah en donnant une référence précise à fin de montrer à quel point ce texte sacré a été mal interprété par le gouvernement israélien : *Le miroir donne exactement ce qui est donné, il soumet ce qui lui est soumis ; en cette mesure il a le mérite de l'exactitude, prise au sens de réduplication systématique et conforme(...)*<sup>1</sup>. Amine et Zeev L'ermite discutent également des causes de la haine qui opposent les deux peuples sémites, comme l'éclaire ce passage : *Israéliens et palestiniens se haïssent parce qu'ils n'ont pas compris grand-chose aux prophéties ni aux règles élémentaires de la vie* (p. 236). Ils proposent même un plan pour la paix :

*Maintenant, il faut « rendre sa liberté au bon Dieu » et éviter la violence : [l]a vie d'un homme vaut beaucoup plus qu'un sacrifice, aussi*

---

<sup>1</sup> CAMET, Sylvie. *Op. cit.*, p.68

## CHAPITRE II : L'INTERTEXTUALITÉ, VARIANTE DE LA POLYPHONIE

---

*suprême soit-il [...] Car la plus grande, la plus juste, la plus noble des Causes sur terre est le droit à la vie... (p. 236)*

L'effet miroir se confirme à travers ces discussions entre les deux personnages qui semblent partager la même idéologie, pourtant appartenant chacun d'eux à des côtés tous différents. Bref, dans le vacarme de la guerre et à travers le sort tragique d'un couple palestinien de nationalité israélienne, Yasmina Khadra, Sans pour autant donner raison aux uns et aux autres, nous restitue cette dimension polyphonique à travers la complexité délibérée de la configuration romanesque, l'effet de spirale sans fin et l'effet miroir sont dotés, sans doute, l'œuvre d'une structure forte, du pouvoir d'un appareil d'auto-interprétation et ont donné à son propos une résonance particulière. D'ailleurs, ils l'ont mieux assuré la signifiante et donc la polyphonie de l'œuvre, en créant un dialogue de l'œuvre avec elle-même. Ce jeu des voix ne peut être saisi qu'à travers la lecture de tout le récit (tout s'explique à la fin).

### II.5. Comparaisons, contrastes et entrelacement de l'intertexte

Étant par définition un espace hyphologique\* qui met en œuvre un réseau extrêmement complexe de relations et de filiations palimpsestuelles, le texte littéraire ne peut et ne doit se lire qu'en tant que tessiture romanesque polychrome et pluri-référentielle. Nous sommes ainsi animés par l'idée de montrer que la relation intertextuelle comme marque de la polyphonie littéraire révèle la présence des ponts entre quatre œuvres fictionnelles choisies, et entre leurs scripteurs l'un avec l'autre. Ici, notre visée est notamment de s'intéresser et de s'interroger sur les traces communes d'intertextualité repérables dans les romans, de réfléchir sur leur présence, et à quels points leurs effets et leur degré de littéarité les ressemblent ou les dissemblent.

---

\* De *hyphos* qui signifie toile d'araignée.

Il n'est pas à nier qu'une première lecture des œuvres de l'écrivain algérien Yasmina Khadra et de celles du franco-algérien Albert Camus fait état d'une différence évidente et rassurante. Il s'agit en fait des plumes polyphoniques riches, variées et équivoques en matière de l'intertextualité. D'autant plus que la force d'inspiration chez les écrivains fait preuve d'une abondante présence, explicite ou implicite, de nombreux aspects : religieux, historique, littéraire, philosophique et politique. Néanmoins, au fil des analyses approfondies et des interprétations des intertextes, et partant des propos de Derrida, pour lequel *Un texte, n'est un texte que s'il cache au premier regard, au premier venu, la loi de sa composition et la règle de son jeu. Un texte reste d'ailleurs imperceptible*<sup>1</sup>, nous avons pu constater une proximité théorique et philosophique entre les deux auteurs. C'est notamment au niveau du matériau religieux, de l'imaginaire historique et littéraire que se perçoit l'intertexte chez les deux auteurs.

### II.5.1. L'intertexte religieux

Pour Yasmina Khadra, les œuvres en question mettent en place une relation très étroite avec le Texte coranique, et avec le discours religieux islamistes qui laisse lire, en filigrane, des traces variables du texte antérieur. Khadra, s'il cite dans ses récits les textes sacrés (le Coran et la Torah), c'est bien dans le but de montrer à quel point ces textes ont été mal interprétés par les islamistes ou par le gouvernement israélien. Il discute également des causes de la haine qui oppose les deux peuples sémites. La religion est aussi désignée par la citation des titres (Coran, Hadith, Charia), des personnes réels (la première femme "hawa'a" (Ève)), des personnages référentiels (l'archange Gabriel, les houris) et des récits religieux (Loth, Goliath), des faits (l'anéantissement de Sodome et de Gomorrhe) ou des expressions religieuses (Allahouaqbar, Astaghfirou Llah, La hawla).

---

<sup>1</sup> MITTERRAND, Henri. *Le Discours du roman*. Paris : PUF, 1986. p. 32. (Coll. Écriture). ISBN: 978-2130396710



L'intertexte religieux chez Khadra s'explique notamment par le jeu de miroir entre le texte citant et le texte cité. Le recours à la référence religieuse forme avec le texte khadraïen une hybridité qui fait penser à un dialogue entre les écrits. En incluant ces arguments d'autorité, Khadra vise à dénoncer la condition des femmes dans une société islamiste, qu'il mette en lumière, et à dénoncer le terrorisme intégriste contemporain. Son écrit permet enfin de mettre au jour ces relations entre un texte présent et un autre absent. Ce geste, entre actuel et virtuel renforce la dimension dialogique et marque l'universalité de ses œuvres.

Camus, quand à lui, ayant recours aux références allusives bibliques et au texte sacré, se rencontre avec Khadra. Ils se partagent généralement, tous les deux, le recours à l'opinion et à la dimension religieuse. Il va de soi que Camus est aussi un lecteur du récit religieux, et que ses valeurs et ses préférences marquent ses lectures et ses écritures. Chez lui, l'intertexte religieux est présenté par la figure du prêtre Paneloux, et par ses prêches, qui visent à dénoncer les exactions commises par les concitoyens. Récupérant l'image du Dieu Vengeur de l'Ancien Testament, le prêtre développe un plaidoyer grandiloquent pour inciter les fidèles à s'abandonner à Dieu et à accepter l'existence du Mal sur terre. De plus, une scène celle la mort de l'enfant d'Othon nous rappelle l'épisode biblique dans lequel Dieu, demande le fils du patriarche Abraham en sacrifice. Le personnage de Paneloux a aussi recours aux symboles liturgiques, aux gestes de bénédiction, aux saints, à leurs Livres et à leurs Écritures saintes afin de plonger les habitants oranais voire le lecteur au cœur de l'Église. Au-delà, nombreux sont les références à l'Apocalypse et au Déluge à travers des mythes qui sont à la religion chrétienne : des références à *L'Exode*, au Lévitique, l'épisode des plaies d'Égypte, la figure mythique de Moïse.

La réécriture se manifeste à son tour explicitement dans ces œuvres : les intrigues fictionnelles reprennent, du début à la fin, plus ou moins fidèlement, les événements de l'hypotexte biblique. Ainsi, la punition infligée aux fils de Caïn, de Sodome et de Gomorrhe, de Pharaon et de Job ; et des figures religieuses : sainte

## CHAPITRE II : L'INTERTEXTUALITÉ, VARIANTE DE LA POLYPHONIE

---

Odile, l'évêque Belzunce et saint Roch. Il est notoire d'annoncer que la remise en question de l'existence de Dieu passe également par des allusions aux textes sacrés.

Les œuvres de Khadra et de Camus se rencontrent au niveau religieux de l'intertexte. En multipliant les procédés, ils se situent à la jonction de ce type de texte *dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, le déplacement et la profondeur*<sup>1</sup>, sauf que les sources d'inspiration et leurs visées d'insertions des apports et des procédés intertextuels, particuliers, se diffèrent. Chacun s'en sert afin de nourrir et d'enrichir une idéologie singulière et particulière. Cela dit, les auteurs tous les deux ont recours à l'intertexte religieux et s'en servent singulièrement comme argument d'autorité par lequel ils justifient ainsi un propos ou une idée. Par ce biais, ils éclairent une attitude ou une opinion, l'illustrent, sinon ils ridiculisent le malentendu, les convictions douteuses, contradictoire de certains islamistes ou responsables d'église ; et de là ils se moquent de leur tendance religieuse. Ceci va dans le sens de faire rire à ces Écritures, et donc crée un plaisir de la lecture du texte.

En établissant des relations textuelles entre leurs écrits fictionnels et le récit religieux, le dialogue entre ces auteurs, d'époques différentes, et entre des consciences (chrétiennes et musulmanes), est bien percevable (notamment lorsqu'ils évoquent tous les deux une histoire puisé du coran et de la bible, l'anéantissement de Sodome et de Gomorrhe et le sort de la femme de Loth). Ce sont des textes narratifs et dramatiques qui, tous, s'intercalent par le biais des citations, implicites ou explicites, des références, des clins d'œil allusifs, par le fourmillement ou l'enchâssement de ses textes. Ceci permet d'affirmer que leurs textes sont composés de plusieurs autres textes de nature religieuse. Néanmoins, la divergence se voit dans la présence de l'effet miroir chez Khadra, entre le texte religieux citant et le texte cité, alors que Camus l'omet et l'exclu de ses écrits. Enfin, l'intertexte religieux leurs constitue tous les deux une clé de lecture et d'écriture littéraire, et témoigne certainement le reflet d'une grande culture religieuse voire d'une richesse qui y servent essentiellement une polyphonie productive.

---

<sup>1</sup> SOLLERS, Philippe. *Écriture et révolution*. Essai. Paris : Seuil. 1968, p. 75. (Tel Quel)

### II.5.2. L'intertexte historique

Le côté historique apparaît également comme un appât en matière de dialogisme. Il est un luxe difficilement conciliable, avec la nécessité contemporaine, pour des auteurs qui se rapportent chacun à une société, à une culture et à une époque particulière. Autrement dit, les auteurs tissent leurs récits tout en les peignant d'une dimension historique particulière. Les écritures se mêlent-elles à celle de l'histoire, ce qui explique le fameux souffle historique des thématiques traitées.

Camus pour sa part présente plusieurs images susceptibles d'entrer en résonance avec l'imaginaire historique du lecteur. Les titres de *Le mythe de Sisyphe* et de la chronique *La peste* se sont inspirés de l'histoire littéraire, car Camus réécrit ces deux thématiques, déjà traité par ses prédécesseurs, et fait un clin d'œil allusif aux auteurs ou aux chroniqueurs auxquels il s'inspire. Nombreux textes historiques se superposent dans l'essai et dans la chronique<sup>1</sup> et qui ont déjà traité cette thématique de l'épidémie, tels les hypertextes de La Fontaine et ceux d'Adrien Proust. D'autres sont intercalés tout au long de l'œuvre tels *I am legend* de Richard Matheson, et *peste del olvido* et *peste del insomnio* de Gabriel García Márquez, ainsi, la variole (Le Clézio), la diphtérie (O'Nan)... tous ces intertextes donnent explicitement à l'écrit de Camus un cachet international, d'autant plus que sa chronique ne traite en fait que le sujet de la résistance pendant l'occupation de la France par la force des nazis.

Quand aux textes fictionnels de Khadra, il s'agit notamment d'un intertexte historico-politique, de sorte que la situation géopolitique contemporaine lui constitue un thème privilégié et récurrent. Dans ses écrits, il aborde des sujets d'une dimension historique ou politique douloureuse tels la guerre (civile ou entre pays), la misère, la

---

<sup>1</sup> La chronique : est un récit d'événements réels ou imaginaires qui suit l'ordre du temps. (Définitions : chronique - *Dictionnaire de français Larousse*, [en ligne] [www.larousse.fr/dictionnaires/francais/chronique/15835](http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/chronique/15835)

## CHAPITRE II : L'INTERTEXTUALITÉ, VARIANTE DE LA POLYPHONIE

---

tyrannie du colonialisme, la condition de la femme et le quotidien d'une population priver de liberté. En effet, Yasmina Khadra intercale, très habilement, des dialogues de ses principaux protagonistes qui se sont choisis en fonction des sensibilités idéologiques et des orientations sociopolitiques de l'Afghanistan, de Palestine ou d'Israël, pour faire valoir son analyse de la situation lamentable des relations au Proche-Orient, à cause du dilemme qui déchire les côtés en conflits. C'est aussi dans le but de mettre en lumière les enjeux actuels, qui s'enracinent en fait dans l'histoire de ces peuples déchirés. La voix de la politique résonne fortement à travers le dévoilement d'une problématique politique et sociale celle des attentats suicides dans la région. Le roman de Khadra inclut des personnages et des discours inspirés de l'histoire et de l'actualité politique. Sa finalité ultime est de trouver un moyen pour dépasser le dilemme associé aux risques de confrontation du *malentendu entre l'Orient et l'Occident*.

De manière générale, le matériau histoire auquel puisent les deux auteurs, chacun à sa manière, comprend un grand nombre de discours, de pensées, de comportements, de répliques, de personnages inspirés précisément du cœur de l'histoire ou de l'actualité politique. Un véritable dialogue intertextuel qui prouve que les scripteurs en question réussissent encore une fois à placer leurs textes dans une immense et spécifique fresque qui dépasse les frontières pour s'ouvrir au monde. Nonobstant, la mise en parallèle des intertextes à l'histoire chez Camus et Khadra nous révèle que ce dernier s'inspire notamment de l'histoire du monde musulman, afin de dresser un tableau tragique de la nature du conflit endémique, entre des parties, des patries et des sociétés, frères-ennemis, condamnés à vivre ensemble depuis très longtemps, et de faire entendre la voix déchirée des palestiniens ou des afghans.

La pensée de Camus, quand à lui, plus étendue et englobant, fait alliance avec des contextes et des situations historiques non limités, afin de tisser sa trame. Camus réécrit *Le mythe de Sisyphe* en s'appuyant sur l'histoire littéraire, nous pourrions même dire que ses réflexions philosophiques sont une sorte de réinterprétations,

parmi les grands hommes qui l'ont le plus inspirés figure ceux adaptant et partageant la même culture européenne. En ce qui est de *La peste*, Camus s'appuie sur l'histoire de la deuxième guerre mondiale quand l'Allemand nazi a envahie la France, ainsi que sur l'histoire de la peste au Moyen Âge, afin de décrire dans sa chronique l'épidémie qui atteint véritablement la ville d'Oran en 194\*.

L'effet que laissent les écrits des auteurs en question est bien d'actualiser les textes et les histoires précédentes et de montrer que les vieux thèmes sont encore valables ; c'est pour garder cette actualité qu'il faut les réinterpréter. C'est aussi pour montrer qu'ils existent sur la continuité dans l'histoire des peuples. D'ailleurs, généralement quand un texte est cité, quand un thème est retraité, ils se trouvent bel et bien recycler, voire teinter de nouvelles couleurs. Camus ou Khadra en traitant des thèmes vieux et qui ont été écrits des années ou des siècles avant, en fait, cela leur fait sortir de la fixité, de la rigidité et de l'intégrisme; et donc ils leur permettent de devenir plus flexibles. En somme, les auteurs, en puisant dans l'histoire et en faisant des dialogues entre les textes et les cultures, passent justement à l'universel.

### II.5.3. L'intertexte littéraire

Les échos intertextuels dans la création camusienne ou dans celle de Khadra se continuent sous plusieurs et divers apports et stratégies littéraires. Plus ou moins lisibles chez Camus, l'intertexte littéraire foisonne des références, des reprises de modèles, de l'imitation consciente, la réminiscence, la reprise plus ou moins transformée, des allusions, les reflets philosophiques, les allégories, les emprunts, la mise en abyme et le dialogue autotextuel. Comme l'a déjà explicitée notre étude analytique, l'intertexte littéraire apparaît, d'abord, à travers les titres eux-mêmes qui puisent essentiellement dans la mythologie et donc dans la littérature. Autrement dit, pour encadrer sa thèse philosophique, Camus réécrit *Le mythe de Sisyphe*, et *La peste*, thèmes déjà écrits par des penseurs qui lui précèdent. Aussi, un long florilège de citations empruntées à des auteurs tels Nietzsche, Dostoïevski et Sartre sont subtilement incluses dans l'essai.

D'ailleurs, par l'intermédiaire des personnages comiques ou tragiques tels Don Juan, Phèdre et d'autres ; un dialogue littéraire s'est fait de façon indirecte avec leurs auteurs, Molière et Racine. L'œuvre de Gluck, *Le mythe d'Orphée et Eurydice* est également insérée où même mise en abyme après sa représentation dans *La peste*. (Pour plus de détail voire la partie d'analyse). À travers ses écrits, Camus nous permet de découvrir différents autres récits et mythes tels *Les possédés* et *Les Karamasov* de Dostoïevski, et crée ainsi l'envie de découvrir différents points de vue des philosophes contemporains ou qui l'ont précédé, d'élargir sa connaissance et sa culture littéraire. En expliquant la notion de l'absurde, déjà exposée par Dostoïevski et *Franz Kafka*, Camus influence, facilite l'étude de divers textes littéraires mêmes ceux relevant de l'œuvre de l'auteur lui-même (*Caligula* et *L'étranger*).

De surcroît, en faisant un clin d'œil à *L'étranger*, Camus consciemment ou inconsciemment se réécrit, par l'autotextualité, ce qui procure un fort caractère intertextuel à son écrit. L'intertexte littéraire dans les écrits de Camus est effectivement nourri par une panoplie de techniques qui servent de fondement l'autoréflexivité du texte. C'est plutôt une activité qui *permet de réactiver, de renouveler les textes et d'empêcher leur figement*<sup>1</sup>, mais aussi de lire et de comprendre les textes à la lumière des traces intertextuelles, adaptés et adoptés, qu'intègre son auteur.

Plus limité et restreint, l'intertexte littéraire chez Khadra apparaît notamment par l'insertions de citations, de clichés et d'expressions idiomatiques ou d'expressions toutes faites, d'emprunts, de références et d'allusions aux personnages ou aux chefs d'œuvres littéraires. La mise en abyme, l'effet miroir et le cercle vicieux constituent aussi un leurre en matière de l'intertexte littéraire chez Khadra. Ses écrits sont entièrement centrés sur la réflexion en abyme du thème central, la mort. Ainsi, d'autres idées telles, l'amour brisé, le chagrin, la peur et la mélancolie, sont mises en abyme.

---

<sup>1</sup> GIGNOUX, Anne-Claire. *Op. cit.*, p. 40

L'insertion des histoires enchâssées dans l'idée de départ, des éléments réduplicateurs qui doubles effectivement le tragique, tels le dualisme des thèmes, le double, le masque et la similarité ; influence en effet les personnages étant connectés à un jeu virtuel se retrouveront forcés de jouer un jeu dans le jeu (une sorte d'hallucination). Pour ce qui est de l'allusion, Khadra évoque *La peau de chagrin* d'Honoré de Balzac, la légende de Sarmacande et celle de Bagdad. Quand à l'effet de spirale sans fin, il se perçoit clairement dans chaque détail dans le récit qui a le même commencement du thème majeur *le tragique*. Pour finir, l'effet miroir est marqué par les dialogues et les discussions entre des personnages qui semblent partager la même idéologie, pourtant appartenant chacun à des côtés tous différents.

La mise en parallèle des inspirations littéraires chez Khadra et chez Camus, permet d'avancer que les auteurs tous les deux utilisent les textes des autres comme substrat culturel et politique sur lequel s'appuie la socialité de l'œuvre. Ils composent et réécrivent les paroles des plus grands auteurs. Autrefois, avoir des lectures, leurs cultures se font ressentir et leurs permettre de se démarquer des autres. Riches et prolifiques, leurs inspirations littéraires n'ont jamais été exploitées au détriment de la cohérence de leurs textes.

En ce qui est des points communs, l'intertexte littéraire se perçoit évidemment dans tous les titres des textes étudiés, qui sont mis en abyme au sein des trames textuels. La mise en abyme est en fait un fort point commun qui réunit les deux écrivains et qui leur a constitué le fil conducteur et principal, par lequel ils ont tissé les quatre trames polyphoniques. Cela dit, nombreux faits et idées qui sont en fait réfléchis d'une manière analogue et similaire. Cette ressemblance va jusqu'à adopter, pour chacun d'eux, des personnages narrateurs mis en abyme, qui deviennent ainsi des figures narratrices et créatrices prenant le statut de leurs créateurs, pour relater un /des microrécits insérés dans le macrorécit. Aussi, l'autoreflexivité des textes est notablement marquée chez les deux scripteurs. Ces faits permettent de donner plus d'épaisseur à leurs écrits, et mieux éclairer et enrichir leur productivité.

En ce qui est des points de divergence, Camus s'appuie sur la prolifération des citations philosophiques et littéraires, bien que cet aspect soit presque perdu chez Khadra. Ce dernier, quand à lui, opte pour d'autres apports intertextuels plus compliqués, tels que l'effet miroir et la structure en boucle vicieuse. Des aspects qui dotent sa productivité d'une structure forte, du pouvoir d'un appareil d'auto-interprétation qui procure son propos d'une résonance singulière.

Pour Camus, le nombre d'illusions et des références, souvent équivoques, très subtils et soigneusement dissimulés à travers la sélection des mots et des expressions- à d'autres auteurs ou penseurs et à leurs chefs d'œuvres littéraires, complique considérablement la lecture de ses œuvres. Leur foisonnement dans son essai philosophique à un tel point où les références intertextuelles deviennent des allusions ponctuelles et transparentes pour faire passer son message, rend ambiguë sa lecture et sa compréhension. Ce qui n'est pas le cas de Khadra, pour lequel le nombre de ces traces intertextuelles est bien limité et restreint aux références religieuses et/ou historiques. Enfin, les emprunts, signalés ou non signalés, tout comme l'a déjà dévoilée notre étude analytique, caractérisent l'écriture khadrienne, quoique Camus les a souvent éloignés de ses écrits.

Plus riche et plus fertile, l'intertexte littéraire témoigne et mesure le degré de la mémoire culturelle, et la maîtrise de l'un des grands foyers de la culture, à savoir la littérature. En créant des dialogues fertiles entre plusieurs auteurs et en tissant des liens avec les différents textes, notre étude présente tout un réseau de connaissances et de sens qui énoncent une richesse aussi bien littéraire que philosophique chez les deux auteurs. Elle assure à leurs écrits une intensité dialogique et prouve l'hétérogénéité et la fertilité polyphonique.



### **Conclusion**

Pour conclure, notre analyse des rapports dialogiques entre les différents textes du corpus, nous a permis d'avouer, après situer les auteurs dans une perspective comparatiste, que Khadra et Camus placent l'intertextualité de manière massive et argumentative, comme si ils défendent les raisons qui leur poussent à écrire, chez Khadra c'est l'intertexte religieux qui domine ses écrits, pour Camus l'intertexte est riche et varié. C'est-à-dire, s'ils ont exploité tout un bilan et un accablant de modalités d'intertextualité dans leurs textes, qui touchent les grands domaines du savoir, à savoir, l'histoire, la philosophie, la littérature, la religion, voire même la politique, c'est pour défendre une idéologie propre à leur thèse. Un regard sur les textes en question nous convainc d'une connivence.

**CHAPITRE III**

**LA POLYPHONIE PAR**

**LES IDÉOLOGIES**

### III. La polyphonie par les idéologies

*Les rapports dialogiques sont [...] impossibles entre différents textes parce que le dialogisme idéologique s'établit effectivement à l'intérieur d'un seul texte<sup>1</sup>.*

#### Introduction

Le concept d'idéologie recouvre l'ensemble des modes de pensée et relève généralement d'une construction mentale. Issue d'un héritage critique, elle a été – et continue d'être – au centre de conflits théoriques et d'enjeux politiques. Le terme, idéologie, abstrait et ambigu, est plus difficile à cerner. Il appartient en fait à une classe de concepts de la théorie sociale qui sont tellement chargés que leur seule évocation suffit à éveiller les soupçons. Loin d'être un système d'idées, l'idéologie renvoie à des doctrines totalisantes qui offrent une vision cohérente du monde socio-historique et requièrent un degré élevé d'implication émotionnelle.

L'idéologie engendre une distorsion de la réalité et des rapports sociaux, qu'elle contribue aussi à légitimer en les faisant passer pour justes et naturels. Paul Ricœur dit à propos de l'idéologie, qu'elle *n'est jamais assumée en première personne ; c'est toujours l'idéologie de quelqu'un d'autre<sup>2</sup>*. Abstraite, elle trouve un terrain favorable au sein d'un milieu spécifique qui lui permet d'exister et de prospérer, en ce sens elle régit en quelque sorte les lois de ce milieu. L'idéologie serait alors une interprétation des situations, une sorte de connaissance dénaturée d'expériences concrètes. Raymond Aron (*Trois essais sur l'Âge Industriel*) définit l'idéologie de façon très neutre comme : *système global d'interprétation du*

---

<sup>1</sup>BAKHTINE, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*. Op. cit., p. 240

<sup>2</sup> RICŒUR, Paul. *L'idéologie et l'utopie*. Paris : Points, 2016. p.19. (Points Essais). ISBN : 2757857819. (Voir aussi sur ce point l'ouvrage de : EAGLETON, Terry. *Ideology : an introduction*. London: Verso, 1991. 140 p. chap. 1, What Is Ideology?, p. 1-30 ISBN 0-86091-319-8

### CHAPITRE III : LA POLYPHONIE PAR LES IDÉOLOGIES

---

*mondehistorico-politique*<sup>1</sup>. Louis Althusser confirme qu'elle est *un système de représentation doué d'une existence et d'un rôle historique au sein d'une société donnée*<sup>2</sup>. Maxime Rodinson soutient qu'elle est indispensable à la vie, elle a pour fonction fondamentale de procurer des directives d'action singulière et/ou plurielle.

En fait, il est difficile de voir clair dans la masse des définitions et des analyses qui, depuis plusieurs décennies, ont, d'un côté, annoncé la *fin de l'idéologie* et la désuétude du concept et, de l'autre, cherché à le défendre, proclamant la permanence de l'idéologie, voire parfois son *retour*<sup>3</sup>. Prenant acte de son instabilité, la productivité romanesque de Yasmina Khadra s'attache à montrer une puissante charge idéologique que le lecteur doit prendre en compte. Ainsi, les tensions thématiques visibles dans de nombreux problèmes abordés par Yasmina Khadra témoignent justement de l'évolution artistique et idéologique de ce dernier.

L'implication idéologique est alors au cœur du projet du roman. En traitant des sujets qui s'inscrivent pleinement dans le débat international et qui bénéficient d'une audience internationale indéniable, la dimension idéologique de l'œuvre de Khadra saute aux yeux. Une gamme de doctrines est typiquement imposée par l'auteur dans son œuvre, de façon à aborder des problèmes endémiques dans la région du Proche-Orient, comme s'il s'agissait de fléaux, et posant l'islam comme problématique spécifique. Des pensées et des conceptions telles : l'extrémisme, le libéralisme et l'humanisme sont toutes des mouvements intimement liés à des idéologies qui leur ont donnés naissance ou qui les ont légitimés. Ainsi, il devient important de voir dans *Les hirondelles de Kaboul* quels sont les aspects, les doctrines

---

<sup>1</sup> ARON, Raymond. Trois essais sur l'Age Industriel, In *Encyclopédia Universalis*. Paris, [CD-Rom], 2003

<sup>2</sup> ALTHUSSER, Louis. Pour Marx. In *Encyclopédia Universalis*. Paris, [CD-Rom], 2003

<sup>3</sup> Voir notamment HALL, Stuart. *The rediscovery of ideology : return of the repressed in media studies*. In M. Gurevitch, T. Bennet, J. Curran (éd). *Culture, Society and the media*, New York : Routledge, 1982. p. 56-90 ; Voir aussi LACLAU, Ernesto. « The Death and Resurrection of the Theory of Ideology ». *Journal of Political Ideologies*, 1, 3, 1996, p. 201-221

### CHAPITRE III : LA POLYPHONIE PAR LES IDÉOLOGIES

---

et les froides logiques de pouvoirs que l'auteur met à nu. Sous quels noms apparaissent les idéologies dans le roman khadraïen ? Sont-elles le fait d'une volonté délibérée ou d'un concours de circonstance ? Sont-elles implicites ou explicites ? Sont-elles soumises à un groupe spécifique ou transparaissent-elles en aval de ce groupe ?

Il est important ici de noter que le sujet du présent travail ne se limite pas à éclairer, au sein de la trame narrative, la complexité des mouvements idéologiques influencés par la folie et la violence de la société ; mais à nous proposer une distinction entre des concepts que l'usage, sans la connaissance des différences sémantiques, entraîne souvent. C'est ainsi que le roman nous impose de dissocier et de distinguer les concepts d'islam, islamiste, terroriste, résistance, violence, religion, modernité, extrémisme, humiliation, dignité, émancipation... tout un amalgame et une confusion totale entre ces concepts idéologiques exige de ce fait une réflexion approfondie afin de comprendre l'œuvre khadraïenne dans sa totalité et sa richesse.

En principe, on soutient l'idée qu'il n'existe pas une, mais une multitude d'idéologies qui apparaissent comme une dimension omniprésente dans notre corpus. Dans ce sens, la nomenclature et la critique de chacune des idéologies s'imposent comme une nécessité autant théorique que politique.

### III.1. *La peste*, un projet mûri au service des idéologies

Toute production artistique et en particulier romanesque, véhicule une certaine polémique *idéologique*. Elle en constitue le lieu privilégié. Le texte est un effet de production idéologique, il illustre, accumule, réalise le sens idéologique ; le texte est produit producteur d'idéologie. Le texte est un effet idéologique, d'obnubilation de l'idéologique.

Partant de ces propos et du fait que tout roman se définit par son effet idéologique, notre travail se propose de lire la productivité romanesque d'Albert Camus sur une portée idéologique, et ce qui justifie notre tentative, c'est Camus lui-même qui voudrait qu'on lise son roman sur plusieurs portées lorsqu'il déclare : *La peste, dont j'ai voulu qu'elle se lise sur plusieurs portées, a cependant comme contenu évident la lutte de la résistance européenne contre le Nazisme*<sup>1</sup>.

L'intérêt romanesque, qui est un intérêt idéologique, sera étudié à travers la relation ambiguë et profondément passionnelle qu'il entretenait avec l'œuvre de son *maître à penser* russe, Fédor Mikhaïlovitch Dostoïevski. Les motifs essentiellement idéologiques qui l'ont amené à produire *La peste* et ceux qui dominent sa trame polyphonique n'ont pas été déjà subtilement abordés. L'entreprise consistera à accéder à la pensée profonde qui résulte de la combinaison entre le texte camusien, pure création de l'esprit, et son inscription socioculturelle, historique et politique qui relève du réel. Éclairant cette réalité textuelle, Catherine Kerbrat Orecchioni affirme que : *Tout texte réfère, c'est-à-dire, renvoie à un monde (pré-construit, ou construit par le texte lui-même) posé hors langage*.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>BARTHES, Roland. *Lettre d'Albert Camus à Roland Barthes sur La peste. Œuvres complètes I (1942-1961)*. Tome I. Paris: Seuil, 2002

<sup>2</sup>KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. « Le texte littéraire : non-référence, auto-référence, ou référence fictionnelle ? », revue *Texte*, 01,1982, Trinity Collège, Toronto, Canada, p. 28. [en ligne] [www.sgdl-auteurs.org/claurette-oriol-boyer/public/These/Partie\\_1\\_Emilie\\_Ch\\_5.pdf](http://www.sgdl-auteurs.org/claurette-oriol-boyer/public/These/Partie_1_Emilie_Ch_5.pdf)(Consulté le : 03.10. 2017)

### CHAPITRE III : LA POLYPHONIE PAR LES IDÉOLOGIES

---

Tout comme son écriture, la réception de l'œuvre subit les déterminismes susdits (historiques, socioculturels et politiques) que la critique prétend conjurer et qui donnent dans leur intégrité et leur interdépendance le véritable sens de l'idéologie. Dans cette perspective, la création artistique dont il est question dans notre travail, en l'occurrence *La peste*, inclut un contenu fertile au niveau idéologique de l'œuvre. Cette dernière constitue de ce fait un champ où s'active l'idéologie par la projection d'une réalité historique ou sociale. Son espace imaginaire présente un lieu privilégié où se dévoile pour nous, *le projet idéologique* de l'auteur.

Il y a dans *La peste* des énoncés idéologiques, constituant le champ d'existence de nombreuses idéologies, ils font basculer l'univers de l'écrivain, vers une dynamique dualiste marquée par toutes les oppositions binaires (le Bien et le Mal, l'absurde et l'espoir, la révolte et la sainteté) caractéristiques de l'optique de l'époque. Ce projet de fiction, idéologique, se réalise à travers son ambiguïté. Ce qui nous offre l'opportunité de dévoiler à travers des procédés rhétoriques ses intentions idéologiques : les non-dits, les implicites, les présupposés, les sous-entendus et les silences suspects de Camus. Ce qui n'est pas dit dans *La peste* de manière claire mais que nous sommes invités à lire, comprendre, déduire, analyser et interpréter voire critiquer par nous-mêmes et d'y adhérer. Ce sont notamment les contradictions sociales, historiques et politiques qu'il faut analyser et non pas leur unité apparente et illusoire inscrite dans l'idéologie littéraire qui accompagne souvent toute production littéraire.\*

Dans *La peste*, il s'agit en effet d'une remise en cause de l'idéologie qui contrôlait le groupe social. La chronique se base sur la scène de la lutte idéologique de l'époque pendant laquelle règne l'épidémie. Il pourrait être question d'un mélange de vues et de positions idéologiques personnelles, qui lie de façon exemplaire ou même caricaturale le religieux, le politique, le culturel et le social. C'est un produit

---

\* Le texte littéraire est le produit d'une ou de plusieurs contradictions idéologiques, qui ne peuvent être résolues que dans l'idéologie.

du social un de ses modes d'existence, mais ne constitue pas tout le social. Dans notre démarche, nous dégagerons, l'inscription des idéologies dans *La peste* qui a pour fonction d'emprunter justement ses significations à différents domaines idéologiques.

### III.1.1. *La peste* : une doctrine religieuse ou un chemin vers l'ascétisme ?

D'origine religieuse, l'idéologie est une tentative pour rendre cette terre habitable parce que cela était la volonté de Dieu, même si c'est une expérience vécue dans la souffrance. Dans cette perspective, l'œuvre et la pensée d'Albert Camus se définissent essentiellement par leur interrogation douloureuse du sens de la vie. Ce sens, chez Camus, est explicitement mis en question à la suite de la mort de Dieu, proclamé au siècle précédent par son maître à penser, Friedrich Nietzsche.

#### III.1.1.1. Religion et idéologie

Dans *La peste*, l'idée de Dieu constitue un des axes centraux de la réflexion d'Albert Camus. Il est indéniable qu'il est tourmenté par cette obsession de Dieu. A ses yeux, la souffrance humaine due à l'absence de Dieu constitue ainsi un leitmotiv dans son œuvre. A l'instar de Bernard Rieux, principal protagoniste du roman qui affronte l'adversité et la peste, la présence du père Paneloux, un prêtre jésuite adoptant d'une doctrine purement religieuse tout au long de l'œuvre, est notable. Chacun de ces deux personnages, que *La peste* oppose l'un à l'autre, adopte et défend des idéologies contradictoires dans leurs réponses à donner au mal. Le docteur Rieux ne peut accepter la conduite du chrétien, qui, de l'aveu du père Paneloux, (...) *saurait s'abandonner à la volonté divine, même incompréhensible.* (p.246) Par contre, Paneloux se remarque par l'éloquence brillante de son argumentation. Ce qu'il veut c'est surprendre son auditoire pour mieux le capter et l'obliger à dire oui, à se convertir, à se soumettre aveuglement et humblement à la volonté divine.



### III.1.1.2. Le christianisme et les chrétiens

L'engagement religieux du prêtre chrétien est vu à travers les multiples tons des prêches adressés à l'auditoire. Ces derniers étaient tellement réfléchis et doux. Le premier prêche est plein de reproches aux Oranais considérés comme responsables de la propagation de l'épidémie. Quant à la personne de Paneloux en tant que religieux il est épargné du fléau. Son discours et ses prêches considèrent la peste comme une punition collective. Les habitants d'Oran sont responsables de l'épidémie du fait qu'ils sont indifférents à Dieu. Ils méritent cette punition qui pourrait leur mener vers le voie de Dieu : *Mes frères, vous êtes dans le malheur, mes frères Vous l'avez mérité.* (p.110)

Pour le prêtre, les personnages qui meurent sont surtout les infidèles, ceux qui ne veulent pas accepter la condition dans laquelle ils se trouvent. Le mal est pour lui l'occasion d'une certaine rédemption pour gagner son ciel. La souffrance n'est pas nécessairement une mauvaise chose. L'être humain doit obéir à Dieu, à la foi, au destin, accepter la souffrance. Ce religieux voit dans le christianisme l'élan qui le pousse à vivre, qui canalise une intelligence lucide et organisatrice. Il déclare dans le roman : *Cela est révoltant parce que cela passe notre mesure. Mais peut-être devons-nous aimer ce que nous ne pouvons pas comprendre.* (p.238) Ces propos montrent que Paneloux, le clergé, refuse d'être soigné lors de sa maladie car, lui, ne sait pas révolter contre Dieu.

Par contre à cette pensée religieuse de l'homme d'église, le personnage de Rieux-Camus voit dans la peste l'occasion d'un combat romantique d'un homme contre Dieu et contre un monde insensé, le mal est là, il faut le combattre, et y trouver un remède, étant donné que *Dieu* reste indifférent devant la propagation de l'épidémie et garde le silence, et ne répond même pas à l'appel et aux prières du prêtre.

### III.1.1.3. L'existence de Dieu

La position du narrateur et de son penseur - Camus - devient encore plus ferme notamment après les appels pathétiques, muets et non-entendus du prêtre. L'existence du mal persiste, ceci mène l'auteur et son narrateur à nier explicitement l'existence de Dieu, *Dieu nie le monde, moi je nie Dieu ! Vive rien puisque c'est la seule chose qui existe !*<sup>1</sup> Ils n'arrivent pas à associer à la toute puissance et à la sagesse divine, le mal et l'impuissance. Bernard Rieux affirme vers la fin du roman que pour être médecin, il ne faut pas croire en Dieu. Il développe ainsi une pensée athéiste. Il ne saurait accepter *le paradoxe d'un Dieu tout-puissant et malfaisant, ou bienfaisant et stérile*<sup>2</sup>. Il confirme qu'il *partage avec vous la même horreur du mal. Mais il ne partage pas leur espoir et il continue à lutter contre cet univers où des enfants souffrent et meurent.*

Dans cette optique de l'idéologie religieuse dans *La peste*, la question de Dieu ne laisse pas l'écrivain indifférent ; il se confronte à elle et prend clairement une position qui résonne aussi dans l'indifférence. Il faut choisir son camp. La position de Camus rejette avec violence les consolations de la religion. Par le biais de son personnage-narrateur Rieux Bernard, il dénonce avec force le Dieu chrétien et il opte pour sa non-existence. Car il voit dans la foi religieuse le *saut dans l'irrationnel* qui détourne l'esprit de la réalité, et conduit l'homme nie sa raison, sa *conscience lucide*. Alors que sa quête est bel et bien de rechercher des certitudes raisonnables pour vivre. Son incroyance est incontestable, quoique son attitude face à l'idée de Dieu soit empreinte d'inquiétude ou de perplexité.

Dans le même sens, la conviction du personnage-narrateur, loin d'apporter le confort intellectuel, suscite beaucoup plus de questions qu'elle n'en résout. Rieux-

---

<sup>1</sup>CAMUS, Albert. Citations d'Albert Camus. Le Parisien [en ligne]. 2006.(Consulté le 13. 02. 2016), Disponible via l'URL <<http://www.abc-citations.com/themes/dieu#OoLXCROIAicyqWpY.99>>

<sup>2</sup>CAMUS, Albert. *L'Homme révolté*. Paris : Gallimard, 1951.p.690. (Folio essais ; n° 15). ISBN : 9782070323029

Camus finit par vaincre, en démontrant le pouvoir d'un homme ascétique qui n'avait pas voulu devenir un héros.

### III.1.1.4.L'injustice de Dieu

Le décès de l'enfant innocent a, au départ, bouleversé les idées du père Paneloux. Il vit un dilemme et préfère mourir que faire face à une telle situation de contradiction entre sa foi et la volonté divine. Ce fait renforce et illustre notamment l'idéologie de son adversaire. Il lui a démontré qu'un monde divisé catégoriquement entre le bien et le mal ne suffit plus au prêtre dans ses interprétations irrationnelles ; ce qui l'oblige à concéder à la position de son auteur et :

*[...] en vérité, il n'y avait rien sur la terre de plus important que la souffrance d'un enfant et l'horreur que cette souffrance traîne avec elle et les raisons qu'il faut lui trouver. Dans le reste de la vie, Dieu nous facilitait tout et, jusque-là, la religion était sans mérites. Ici, au contraire, il nous mettait au pied du mur. (p.246)*

C'est justement l'observation de la souffrance d'un enfant innocent qui lui permet à dénoncé la pensée religieuse. Il lui est en effet impossible de comprendre et d'expliquer la mort d'un fils innocent dans d'atroces souffrances, et que *Lui seul*, c'est-à-dire Dieu, au cas où il existerait, peut la rendre nécessaire. A ce sujet, maintes sont les discussions faites entre le D<sup>r</sup> Rieux et le prêtre afin d'aboutir à une connivence de l'idéologie de l'un ou de l'autre. Paneloux regrette sincèrement de ne pas trouver un terrain d'entente avec Rieux dont l'engagement n'a pas le même but que celui du religieux. Le passage qui suit illustre les dits du religieux :

*C'est si difficile à vous faire comprendre, vous qui ne voyez que le sort terrestre de l'homme. Quant à moi, c'est comme si j'étais dans une impasse. Il n'y a que deux choix à faire : soit que j'accepte tout ce qui se passe, sans tenter d'y chercher ni une raison ni un sens, soit que je me détourne de Dieu. Il va de soi que je ne mets pas en question la volonté de Dieu, je suis son serviteur dévoué et fidèle.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup>La peste d'Albert Camus, Paneloux et Rieux après le second prêche. [en ligne]. (Consulté le 03. 03. 2016), Disponible via l'URL <<https://www.zum.de/Faecher/F/NS/paloux.htm>>

Rieux à son tour s'engage dans des tentatives inlassables de convaincre Paneloux, le médecin lutte avant tout contre la mort, bien que cette lutte paraisse absurde. Pour Rieux, c'est la santé de l'homme qui importe. Il s'adresse au prêtre en réclamant :

*Mon cher Paneloux, je viens d'écouter votre prêche, et sachez bien que je l'ai fait parce que vous y avez tellement tenu. D'autant plus j'étais surpris de vous voir hésiter, embrouillé dans votre discours. C'est Justement de cette victime innocente dont je voulais vous parler. Cette mort nous a touchés tous. Elle vous a profondément bouleversé, et il me paraît qu'elle a même ébranlé la structure des vos explications. Avouez que vous ayez des doutes, cher prêtre ! Comment pourriez-vous continuer à tenir à vos convictions religieuses dans une situation pareille? Vous n'avez plus d'explications pour l'agonie de l'enfant innocent et vous en êtes bien conscient.<sup>1</sup>*

Aux yeux de Bernard Rieux, le christianisme est une *doctrine de l'injustice*, fondée sur le sacrifice des innocents. Cependant, le père Paneloux, après le décès de l'enfant, accentue sa croyance et se situe explicitement dans le sillage de la religion : *Cela est révoltant parce que cela passe notre mesure. Mais peut-être devons-nous aimer ce que nous ne pouvons pas comprendre.* (p.240) Le religieux confirme sa position dans l'extrait suivant.

*Dans cette situation extrême il faut avoir quelque chose à quoi tenir. Il faut aussi que l'homme se rende compte que rien n'est donné. On lui demande sa soumission aveugle. L'amour de Dieu est un amour difficile. Néanmoins il faut accepter les souffrances tout en cherchant à apprendre ce qu'on peut y apprendre. J'admets que la volonté divine n'est pas toujours à expliquer, nous paraît de plus en plus incompréhensible, l'homme est demandé de s'en remettre à Dieu, de consentir au fléau car tout mal sert à nous élever.<sup>2</sup>*

Le prêtre Paneloux se retourne, finalement, vers le dialogue, il cherche l'action dans la cause commune. Sa réaction n'est pas complète et il ne réussit pas à

---

<sup>1</sup>*Ibid.*

<sup>2</sup>*Ibid.*

s'adapter au nouveau modèle d'homme qui devra se fixer sur l'action. C'est pour cela que Paneloux garde voire accentue le dialogue avec les autres. Le D<sup>r</sup>. Rieux, en reflétant la voix de Camus, considère ces prêches comme une sorte de poudre aux yeux des gens. Il déclare ainsi à haute voix : *Non, mon père. Je me fais une autre idée de l'amour. Et je refuserai jusqu'à la mort d'aimer cette création où des enfants sont torturés.* (p.238) Rieux le confirme encore à Tarrou en disant : [...] *puisque l'ordre du monde est réglé par la mort, peut-être vaut-il mieux pour Dieu qu'on ne croie pas en lui et qu'on lutte de toutes ses forces contre la mort, sans lever les yeux vers ce ciel où il se tait.* (p. 121)

Rieux s'adresse au prêtre en lui recommandant de ne plus continuer à se faire d'illusions. Qu'il reconnaisse donc que toute cette situation n'est jamais pensée réellement, et il faudrait accepter enfin ses doutes.

#### III.1.1.5. Un chemin vers l'ascétisme

Le personnage-narrateur refuse complètement d'adhérer à un dogme religieux, bien qu'il ne nie aucun précepte religieux. Il ne souhaite pas s'engager contre la religion, estimant que des termes dénigrant les croyances pourraient détourner les gens de leurs espoirs. Bernard Rieux ignorait volontairement le dogme religieux et accepte totalement un autre principe, celui de l'absurde : nous vivons pour mourir et notre tâche consiste à donner un sens à nos routes en cherchant dans la dimension humaine et pas dans la dimension religieuse les réponses à nos questions existentielles.

C'est bien là, l'exigence même de la morale, qui pousse l'auteur-philosophe et son narrateur à comprendre que, face à la question et au scandale du mal, le dialogue avec les chrétiens s'imposait. C'est la même réalité humaine qui attache Paneloux, Rieux, Jean Tarrou et le journaliste Rambert, qui les oblige à évoluer afin de soulager et de rendre services moraux aux gens malades. Rieux, apprend-on plus

loin, n'éprouve de solidarité qu'avec les vaincus, il ajoute : *C'est ce que je n'ai pas, je le sais. Mais je ne veux pas discuter cela avec vous. Nous travaillons ensemble pour quelque chose qui nous réunit au-delà des blasphèmes et des prières. Cela seul est important.* (p. 238)

De l'autre côté, le père Paneloux n'accepte aucune assistance de Rieux quand il se sent mourir. Parce qu'il se dit qu'un prêtre ne peut pas consulter un médecin. Il est indéniable que la maladie exerce une influence sur l'esprit de Paneloux, (ses valeurs commencent à chanceler) néanmoins, sa foi reste soutenue et fixée quand il vit ces dernières minutes d'une manière qui provoque la pitié. Selon lui, aucun être humain ne peut aller à l'encontre de la volonté de Dieu. L'ecclésiastique se justifie par la foi qu'on doit accepter les choses qu'on ne comprend pas. La peste doit être acceptée. C'est un châtement divin, et Dieu seul peut comprendre le mal et la fatalité.

La mort du religieux est une mort symbolique et une sélection symbolique. Le décès et donc l'échec de Paneloux, représente la mort des idéaux traditionnels. Par sa mort Camus fait mourir la religion avant même que la peste soit finie. Accablé de sa foi, le père Paneloux meurt. Pour Rieux-Camus le religieux est partagé entre deux puissances : celle de sa foi et l'autre de la réalité.

#### **III.1.1.6. Une sainteté sans Dieu**

La doctrine religieuse est également illustrée par le personnage de Jean Tarrou qui, pendant la peste, voudrait notamment savoir comment on devient un *saint sans Dieu*. Avec lui le lecteur découvre que le mal qui vient de la bêtise et de la méchanceté des hommes s'accumule : le péché des nations est aussi celui des individus. La chaîne des actes des gens s'étire à l'infini, Tarrou découvre qu'on ne peut faire le moindre geste ici-bas sans risquer de faire du mal à quelqu'un :

### CHAPITRE III : LA POLYPHONIE PAR LES IDÉOLOGIES

---

*Avec le temps, dit Tarrou au docteur Rieux, j'ai simplement aperçu que même ceux qui étaient meilleurs que d'autres ne pouvaient s'empêcher aujourd'hui de tuer ou de laisser tuer parce que c'était dans la logique où ils vivaient, et que nous ne pouvions pas faire un geste en ce monde sans risquer de faire mourir. Oui, j'ai continué d'avoir honte, j'ai appris cela que nous étions tous dans la peste, et j'ai perdu la paix. Je la cherche encore aujourd'hui, essayant de les comprendre tous et de n'être l'ennemi mortel de personne. Je sais seulement qu'il faut faire ce qu'il faut pour ne plus être un pestiféré et que c'est là ce qui peut, seul, nous faire espérer la paix ou une bonne mort à son défaut. C'est cela qui peut soulager les hommes et, sinon les sauver, du moins leur faire le moins de mal possible et même parfois un peu de bien. (p. 254–255)*

Ce passage révèle que, sous cet angle, Camus se rassemble à Claudel et du mystère de la sainteté, même si elle reste évidemment pour Camus une *sainteté sans Dieu* : Tarrou, qui ne croit pas en Dieu, veut pourtant devenir un saint :

*– En somme, dit Tarrou avec simplicité, ce qui m'intéresse, c'est de savoir comment on devient un saint. (p. 276)*

La place de la religion dans *La peste* est exactement le reflet de cet engagement de Camus à aller sur une voie différente de la religion sans l'outrager. En effet, la religion est représentée d'une façon nettement négative à travers nombreuses situations : d'une part, la mort du fils d'Othan prouve que la peste n'est pas une punition parce qu'il est innocent. D'autre part, à travers le décès du religieux lui-même qui meurt désespéré, et on écrit sur sa fiche *cas douteux*. Pour Albert Camus, ce n'est pas l'existence de Dieu ni la prière qui fait sortir les gens de la peste, la mort du prêtre illustre parfaitement cette idée de même que le fait qu'il ne meurt pas le dernier. D'ailleurs, la présence physique du religieux s'oppose à l'image proposée du prêtre : un homme d'une maigreur ascétique et d'une sereine douceur. L'apparence physique du personnage, révèle sa nature profonde : *Et le, Père, frappant du poing sur le rebord de la chaire, s'écria : Mes frères, il faut être celui qui reste ! (p. 247)*

Pour clôturer *La peste*, Camus inclut sa propre idéologie dans le récit. Il annonce la conclusion suivante : L'homme se repent face aux autres et face à la vie *un repentir non-religieux*. Il doit vivre dans l'absurde et changer les échelles des

### CHAPITRE III : LA POLYPHONIE PAR LES IDÉOLOGIES

---

valeurs pour remplacer la divinité par l'humanité. Camus choisit le chemin de l'ascétisme. Mais c'est un ascétisme très particulier, un ascétisme nouveau, selon une nouvelle évaluation.

Une lecture du texte camusien débouche sur un fait saillant : l'efficacité idéologique. Sa fonction sociale, et les critères de leurs émergence sont aussi latents que patents. La peste remplira ces hommes d'amour envers la vie et l'idéalisme en complétant leur ascétisme et en les jetant vers un mysticisme de l'homme avec son idéal. Dans ce roman, il y a un abandon de l'absurde pour être remplacé par les idées, l'homme et le principe de solidarité, par l'ascétisme illustré par nombreuses valeurs essentielles : la solidarité, la liberté, le bonheur collectif, l'amour et l'amitié, la justice et la solidarité... quoiqu'il n'y ait pas une amitié pleine, car au fond les personnages sont seuls. Camus a analysé cette question très profondément. L'un des lecteurs fidèles de *L'Évangile*, du christianisme, Camus utilise différentes techniques comme le jeu sur les duos, les références à *La Bible* ou à ses différents écrits. Albert Camus met en place un processus nécessaire de compréhension qui rend le jugement impossible.

#### III.1.2. De l'idéologie morale (humaniste)

Au sein des courants philosophiques, Camus est d'abord témoin de son temps, intransigeant, il refuse toute compromission. Il n'a cessé de lutter contre toutes les idéologies et les abstractions qui détournent de l'humain. Il est ainsi amené à s'opposer à l'existentialisme et au marxisme et à se brouiller avec Sartre et d'anciens amis. En ce sens, il incarne une des plus hautes consciences morales du XX<sup>ème</sup> siècle — l'humanisme de ses écrits ayant été forgé dans l'expérience des pires moments de l'Histoire. La peste, est un thème révélateur de l'humanisme camusien. Allégorisée, elle est un instrument idéologique humaniste. Camus écrit dans ses *Carnets*, en 1942 :



### CHAPITRE III : LA POLYPHONIE PAR LES IDÉOLOGIES

---

*Je veux exprimer au moyen de La peste l'étouffement dont nous avons souffert et l'atmosphère de menace et d'exil dans laquelle nous avons vécu. Je veux du même coup étendre cette interprétation à la notion d'existence en général.*<sup>1</sup>

En tant qu'esprit libre à la crise des idéologies, Camus met au premier plan une défense de l'homme à la mesure des atteintes foudroyantes endurées par celui-ci au temps de la peste. Cette épidémie provoque en fait un réel enfermement des habitants d'une ville qui s'impose, par cet effet, comme un lieu déshumanisé et presque antinaturel. Toutefois, l'auteur n'a cessé d'y coupler les valeurs morales : la solidarité, l'égalité et la liberté ce qui fait repousser la ville d'Oran. Les convictions de Camus peuvent se résumer en un engagement guidé par un humanisme intransigeant<sup>2</sup>. *La peste* reflète parfaitement les problèmes humains et psychologiques des gens subissant la peste, la violence, les enterrements, les séparations, l'enfermement, la terreur, l'exil, même s'il s'agit de *l'exil chez soi*, la douleur, la souffrance des séparés ... tout en essayant de mettre fin au mal et au malheur surhumains. Il propose, d'une part, une fresque de comportements humains face au mal provoqué par l'épidémie à savoir, l'amitié, la liberté, la justice et la solidarité. C'est ce dernier aspect que met en valeur Camus dans sa réponse à Roland Barthes du janvier 1955 :

*Comparée à L'étranger, La peste marque, sans discussion possible, le passage d'une attitude de révolte solitaire à la reconnaissance d'une communauté dont il faut partager les luttes. S'il y a évolution de L'étranger à La peste, elle s'est faite dans le sens de la solidarité et de la participation.*<sup>3</sup>

De l'autre, la morale de *La peste* relève des personnages représentant les socles et les piliers même de cette pensée humaniste longtemps défendue par Camus. Le docteur Rieux, personnage-narrateur, caractérisé par son souci de vérité morale et sa sobriété, s'engage au cœur de la lutte et des angoisses provoquées par l'épidémie,

---

<sup>1</sup> CAMUS, Albert. *Carnets I. Op.cit.*

<sup>2</sup> DENIS, Salas. « Albert Camus, l'humaniste intransigeant ». *Études*. 416, 1, 2012, p. 79-90. [en ligne] <http://www.cairn.info/revue-etudes-2012-1-page-79.htm> (Consulté le 17.02.2017)

<sup>3</sup> BARTHES, Roland. *Lettre d'Albert Camus à Roland Barthes sur La peste. Op.cit.*

### CHAPITRE III : LA POLYPHONIE PAR LES IDÉOLOGIES

---

il reflète ainsi un humanisme notable. Le docteur est un symbole de courage du fait qu'il lutte pour le but de sauver l'une des valeurs primordiales celle de la vie humaine. Ce personnage de Rieux suit sa vocation professionnelle et fait bien son métier en luttant contre la mort. Il libère les gens des souffrances, et il sauve les vies. Le passage suivant illustre ces propos :

*Rieux se remettra obstinément au travail, et quelques mois plus tard un nouveau sérum sera mis au point, qui commencera à sauver des vies. Mais, pour autant, il ne cède pas au triomphalisme, à l'exaltation des pouvoirs de la science : il ne fait pas abstraction des souffrances de l'enfant, qui l'ont, pour la première fois, fait sortir de sa réserve et de son calme.*<sup>1</sup>

C'est sans illusions qu'il continue à faire son métier. Dans la période la plus critique de l'épidémie Rieux montre qu'il ne se contente pas de bien faire son métier, comme il le dit à plusieurs reprises, mais qu'il est capable d'appliquer son esprit et sa volonté à la recherche de solutions inédites. Son esprit humaniste illustre assez bien cette phrase de *L'Homme révolté*:

*Dans son plus grand effort, l'homme ne peut que se proposer de diminuer arithmétiquement la douleur du monde. Mais l'injustice et la souffrance demeureront, et, si limitées soient-elles, elles ne cesseront pas d'être le scandale.*<sup>2</sup>

Rieux n'hésitera pas à répondre à l'appel de Grand pour soigner son voisin Cottard. Mais ce qui caractérise véritablement Rieux, c'est sa compréhension des autres : *Rieux détourna les yeux quand le groupe passa devant lui* (p. 329). Par ce geste le docteur Rieux refuse d'accepter qu'un homme comme Cottard, bien que coupable, soit traité d'une manière inhumaine. L'humanisme de Rieux se montre ici comme une compréhension idéale des autres. Les attitudes de Rieux finiront par prouver sa sympathie et sa profonde humanité.

---

<sup>1</sup>CAMUS, Albert. *L'Homme révolté*. Op. cit., p. 378

<sup>2</sup>LEBESQUE, Morvan. *Camus par lui-même*. Paris : Seuil, 1963. p. 65

### CHAPITRE III : LA POLYPHONIE PAR LES IDÉOLOGIES

---

Parmi les personnages de *La peste*, qui marque leur absence, les femmes. Ce qui explicite le dessein de l'auteur qui met en évidence le destin collectif sans le réduire au bonheur individuel. Les individus engagés dans le mouvement de résistance, gardent en fait leur esprit de solidarité. Le roman contient donc cet aspect humaniste, car quelqu'un qui se préoccupe de lui-même et ne se compatit pas avec le malheur des autres, son propre malheur se ressent assurément de manière plus douloureuse. D'ailleurs, pour sortir de cette *ville étouffée*, la lutte doit être collective, dans l'union de tous, tous avaient souffert ensemble, en prouvant une sympathie avec autrui. La liberté de chacun dépend de la collaboration de tous. Chacun des habitants est lié à la communauté des hommes souffrants : *il comprenait de mieux en mieux le cri qui, pour une part au moins, était son cri.* (p.321) Ainsi, le docteur Rieux défend des valeurs morales telles : la solidarité, le bonheur collectif, l'amour et l'amitié. Pour lui, sortir de sa solitude est une priorité. De même, le sentiment de la perte de l'amitié et de l'amour est terrible. Dans ce contexte et face à la doctrine religieuse, Bernard Rieux répond au père Paneloux :

*Allez, si c'est vraiment votre conviction je renonce à mes tentatives de vous illuminé. De toute façon je vous recommande d'être honnête avec vous-même, mon cher Paneloux et de ne plus continuer à vous faire d'illusions Mon cher Paneloux, ne soyez pas si têtue. Reconnaissez donc que toute cette situation vous a embrouillé. Acceptez enfin vos doutes et réfléchissez sans bornes.*

Rieux refuse le découragement, l'humiliation et la résignation de l'homme devant un mystère qui le dépasse, comme le suggère le père Paneloux. C'est justement cette conception de l'humanisme qui amène le docteur Rieux à rejeter l'idée de la souffrance imposée par Dieu comme justice punitive ; c'est en ce sens également qu'il faut comprendre sa colère contre Paneloux après la mort de l'enfant du juge Othon. Pour lui, la peste c'est aussi l'image des sacrifices que l'on fait par rapport aux illusions et aux fausses idoles, religion et argent. Cependant, cette opposition n'empêche pas Rieux de comprendre le prêtre, de sympathiser avec lui : *Nous travaillons ensemble pour quelque chose qui nous réunit au-delà des blasphèmes et des prières. Cela seul est important.* (p.238)

### CHAPITRE III : LA POLYPHONIE PAR LES IDÉOLOGIES

---

Dans l'imaginaire camusien, le docteur Rieux revendique pour l'homme sa qualité d'homme, il n'a aucune aspiration et son seul désir est d'être homme et de bien accomplir son métier en luttant contre le fléau de la peste qui est indissociable de la représentation du mal. Son attitude est un altruisme tranquille, comme son amitié solidaire. Ce personnage-narrateur c'est aussi l'homme qui affronte l'adversité, la peste ; et qui finit par vaincre, en démontrant le pouvoir d'un homme ascétique. C'est là le nouveau pas vers l'humanisation de l'homme.

Le personnage du docteur Rieux incarne vigoureusement dans le roman un idéal d'humanité, à la fois émouvant et simple. Son action contre le fléau se fonde sur une énergie farouche et de grandes qualités intellectuelles et morales. Rieux représente donc, par sa retenue et son dévouement, l'image d'un humaniste engagé pour la défense de valeurs essentielles. Il est le reflet de l'auteur, pour qui la création reste un des moyens les plus importants de lutte contre les fléaux qui accablent l'humanité. A travers son narrateur, l'auteur recherche en fait à fonder un nouvel humanisme : *Le plus proche de moi, ce n'est pas Tarrou, le saint, c'est Rieux le médecin*, déclare Albert Camus en juin 1947. Bernard Rieux, est en quelque sorte ce qu'a été Camus pendant l'Occupation nazie de la Seconde Guerre.

Rieux n'est d'ailleurs pas le seul à affirmer le refus du mal, c'est également le cas d'autres personnages du récit : Jean Tarrou, Grand, Othan et le père Paneloux. Tous lutteront sans relâche au nom de la simple solidarité humaine ; chacun à sa manière pour dénoncer ce fléau et affirmer par ce refus la dignité humaine. Jean Tarrou, fils d'un grand avocat d'assises, est un personnage important par lequel Camus s'approche du mystère du mal qui pénètre le monde et se répand comme la peste. Avec lui le lecteur découvre que le mal qui vient de la bêtise et de la méchanceté des hommes s'accumule : le péché des nations est aussi celui des individus. Il combat le fléau, aide les autres par charité, par fraternité, par le désir de devenir un saint et par le désir de ne pas être coupable. Tarrou annonce : *Son seul vrai crime, c'est d'avoir approuvé dans son cœur ce qui faisait mourir des enfants et*

### CHAPITRE III : LA POLYPHONIE PAR LES IDÉOLOGIES

---

*des hommes. Le reste, je le comprends, mais ceci, je suis obligé de le lui pardonner.*  
(p.397)

Tarrou découvre qu'on ne peut faire le moindre geste ici-bas sans risquer de faire du mal à quelqu'un :

Avec le temps, dit Tarrou au docteur Rieux, *j'ai simplement aperçu (...) que nous ne pouvions pas faire un geste en ce monde sans risquer de faire mourir. Oui, j'ai continué d'avoir honte, j'ai appris cela que nous étions tous dans la peste, et j'ai perdu la paix. Je la cherche encore aujourd'hui, essayant de les comprendre tous et de n'être l'ennemi mortel de personne.(...)C'est cela qui peut soulager les hommes et, sinon les sauver, du moins leur faire le moins de mal possible et même parfois un peu de bien.*  
(p. 254–255)

Ce passage révèle que, sous cet angle, Tarrou voudrait défendre une des valeurs humaniste essentielle celle de soulager les hommes et, sinon les sauver. Pour lui, la solidarité notamment dans les formations sanitaires constitue l'un des principes de la vie. Ceci reflète bel et bien la pensée de son auteur qui dit : *Je n'aime pas l'humanité en général. Je m'en sens solidaire d'abord, ce qui n'est pas la même chose.*<sup>1</sup>

Dans *La peste*, où semble s'imposer le cruel constat de la *souffrance des innocents* et du Mal inscrit dans le malheur des Oranais, c'est le *goût du bonheur* qui l'emporte entre Tarrou et Rieux. Quant au personnage le plus impliqué dans le combat contre la peste et donc dans des actes humanitaire, c'est Rambert, le journaliste indépendant de *La peste*, pour lequel la peste signifie : la séparation, la perte de l'amour et du bonheur. Il est un homme expérimenté dans la vie. Il est déçu des grandes idéologies puisqu'il a vu mourir les gens pour l'idée qu'ils défendaient dans la guerre de l'Espagne. Alors il tient à son amour, à la réalisation de son bonheur individuel. La peste lui a fait comprendre qu'on doit parfois reculer son désir personnel. Le bonheur personnel n'est pas à réaliser pendant le temps du mal et de la

---

<sup>1</sup> CAMUS, Albert. *Carnets III*. Mars 1951 - Décembre 1959. Paris: Gallimard, 2013. p.71 (Folio ; n° 5619). ISBN : 9782070454068

### CHAPITRE III : LA POLYPHONIE PAR LES IDÉOLOGIES

---

misère des autres. Il se convertit au pacte de solidarité que prêche le docteur Rieux, donc il reste à Oran, s'engage dans la lutte pour lutter contre la maladie et le malheur.

Grand est un autre personnage de *La peste* qui revête d'une dimension humaniste assez remarquable. Il tient à l'amour avant tout. Il reste humain dans sa décision de lutter contre la peste sans en réfléchir longuement. Il travaille dans les formations sanitaires pour combattre le fléau avec l'autre, tout en s'intéressant, en parallèle, à ses occupations professionnelles. Othan, quant à lui, non seulement il se range définitivement du côté des combattants la peste, mais il va jusqu'à demander de réintégrer le camp d'internement après sa quarantaine pour aider les volontaires. Camus inclut ainsi dans *La peste* des discours moralistes est tendancieux. Ces derniers n'échappent pas à ce dessein de s'engager pour les bonnes causes en particulier humanitaires.

Camus marque, de plus, les consciences en s'appuyant sur ce qu'il y a de plus pénible à supporter par quelqu'un de tout simplement humain. C'est ainsi qu'il décrit de manière émouvante, et qui va en s'amplifiant pour mieux nous marquer, la mort du concierge honnête, consciencieux et serviable, puis celle d'un artiste chanteur qui joue Orphée, puis l'écœurante mort d'un enfant innocent et celle d'un prêtre qui dit la bonne parole. Enfin, celle de Jean Tarrou, ami du narrateur, médecin dont le rôle humanitaire est notable.

Dans le récit, tous les personnages, porteurs avant tout d'une réflexion plus globale sur l'humanité, s'engagent pour lutter contre le mal, en voulant sauver les habitants d'Oran. Ainsi, ils incarnent les valeurs défendues par le docteur Rieux, dès lors qu'ils sont en révolte contre un destin injuste. Après un engagement exigeant l'énergie et la solidarité du groupe, la peste est vaincue. Pour eux l'héroïsme se trouve dans la solidarité. Cette valeur essentielle est aussi illustrée par le cri déchirant de Karamazov: *Si tout le monde n'a pas de salut quelle importance peut avoir le salut d'un seul homme!* L'autre thème principal du roman ajouté à la solidarité et à la liberté, est la séparation. Pour Rambert la peste signifie la séparation, la perte de

### CHAPITRE III : LA POLYPHONIE PAR LES IDÉOLOGIES

---

l'amour et du bonheur. Cela est explicité par l'absence des femmes qui n'ont pas leur place à Oran, la forteresse assiégée. Mais, à travers cette absence, l'amour au sens collectif est évoqué à travers les bons sentiments des personnages. Ainsi, vers la fin de la peste, Rieux laisse libre cours à son émotion profonde en voyant le vieil employé Grand pleurer devant la vitrine du magasin de jouets, plein de nostalgie au souvenir de la femme qui l'a quitté. L'extrait suivant illustre ces propos :

*Rieux savait ce que pensait à cette minute le vieil homme qui pleurait, et il le pensait comme lui, que ce monde sans amour était comme un monde mort et qu'il vient toujours une heure où on se lasse des prisons, du travail et du courage pour réclamer le visage d'un être et le cœur émerveillé de la tendresse. (p.209-210)*

Ce passage montre combien les lettres, les télégrammes, la mémoire même sont impuissants à lutter contre la séparation. Au biais de ses personnages, Camus garde la nostalgie d'un univers humain transparent et chaleureux. Son humanisme réclame une jouissance sur cette terre, dans cette vie. Outre la célébrité, *La peste* valut à Camus cette image de juste et de moraliste qui l'irritait profondément. Dire que *La peste* appartient à la grande tradition humaniste de la littérature est justement prouvé par l'ambition collective qui est affirmée dans la chronique par l'emploi du pronom indéfini *on*. Il y a une collectivité de fait, exigée pendant le temps du fléau. *Tendu à l'objectivité*, le narrateur masque durant tout le trajet des faits, son vraie identité. Le *il* initial se rend pourtant solidaire de la population en cédant la place à un *nous* dès le début de la deuxième partie. Au discours du narrateur se superposent parfois les carnets de Tarrou, qui ont incidemment pour fonction de renvoyer à Rieux sa propre image. L'émotion naît souvent d'un contraste entre le détachement du ton et le tragique des scènes où se peint la pudeur du personnage narrateur, mais où s'exprime aussi une forme d'humour macabre. L'art de Camus s'illustre évidemment par la sobriété des première et troisième parties.

Avec une vision réaliste et philosophique, Camus avoue dans son œuvre un amour pour les valeurs humaines, qui se traduisent dans ce récit par le sentiment d'être concerné par la lutte contre le mal et le malheur. Le roman est un appel à la

### CHAPITRE III : LA POLYPHONIE PAR LES IDÉOLOGIES

---

tolérance, au sens relatif, à l'acceptation des limites humaines. *La peste* ne peut qu'être une belle leçon de morale, caractérisée par son souci de vérité et sa sobriété. Pour Sartre, Camus n'était peut-être pas un philosophe, mais un moraliste, dans le sens noble du terme.

*La peste* est une allégorie du monde moderne, et un plaidoyer pour le nouvel humanisme. C'est un fabuleux cours d'humanisme du fait que Camus y exprime son affection et sa solidarité envers l'homme. Ce n'est plus seulement un humanisme classique qui s'affirme, plus seulement une position morale, mais une position d'homme sensible. Camus cherche encore à s'approcher de ces *quelques choses*, de cette *part obscure* qui est en tout homme, et en lui-même en particulier. L'attachement au service des valeurs relatives aux hommes dont l'idée n'est pas séparable de celle du bonheur ; l'adhésion à une éthique humaine et humaniste ne peut que mener l'esprit humain à la perfection.

#### III.1.3. De l'humanisme à la révolte, ou l'humanisme-révolté

Le traitement du matériel herméneutique\* romanesque implique la provision d'éléments à partir desquels nous pouvons déduire un système idéologique particulier. Un système qui retient souvent, consciemment ou inconsciemment, des conceptions sociales, politiques ou même racistes dans la composition de ses personnages. Kerbrat-Orecchioni écrit :

*Dans le roman doivent être représentées toutes les voix socio-idéologiques de l'époque, autrement dit, tous les langages tant soit peu importants de leur temps : le roman doit être le microcosme du plurilinguisme.<sup>1\*</sup>*

---

<sup>1</sup> BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Op. cit., p. 223

\* Plurilinguisme : traduit ici le mot russe *raznorede*, lequel signifie littéralement contradiction, mais dont Bakhtine use pour désigner la polysémie sociale de la parole (appelée hétéroglossie dans la traduction américaine)



On peut ainsi affirmer que, dans le roman camusien, cette *inévitabilité idéologique* a essentiellement pour but de remettre en question l'ordre politique et social qu'il met à contribution. Dans cette optique, et à l'instar des idéologies, religieuse et humaniste incluses dans le récit de Camus, l'engagement de la révolte\* lui constitue le fond de sa remarquable quête ; et lui touche au premier plan la question de l'Homme. L'étude de son texte révèle une solution valable et capable d'assurer cet esprit de la révolte et du combat comme l'une des doctrines humaines qui y marque la présence. Par conséquent, il serait naïf de supposer que le roman camusien, ne véhicule pas cette portée idéologique.

### III.1.3.1. Idéologie du combat

La révolte ou la voix du combat\* est définie comme la prise de conscience réaffirmée de l'opposition de l'homme au monde qu'il retrouvera une forme de liberté et échappera ainsi à l'absurdité en la maîtrisant. *La première est la seule évidence qui me soit ainsi donnée, à l'intérieur de l'expérience absurde, est la révolte*<sup>1</sup>, le dit Camus. Autrement dit, la révolte est le fait d'être lucide sur le non-sens de la vie sans le fuir dans la religion ni dans le suicide. C'est enfin connaître notre destin fatal et néanmoins l'affronter, c'est la manière de vivre l'absurde et l'intelligence aux prises avec le silence déraisonnable du monde. Dans ce sens,

---

\* La révolte, concept développé par Camus dans *L'Homme révolté* en 1951 est une réponse à l'absurde.

\* La notion de la révolte ne se confond à aucun moment avec celle de la révolution qui trahit toujours ses idéaux de liberté. La révolte conduit à l'action et donne un sens au monde et à l'existence, et alors naît la joie étrange qui aide à vivre et mourir.

<sup>1</sup> CAMUS, Albert. *L'Homme révolté*. *Op. cit.*, p. 21

Camus annonce : *L'une des seules positions philosophiques cohérentes, c'est la révolte.*<sup>1</sup>

### III.1.3.2. *La peste* (la peste) et le combat-moraliste

Un regard sur le texte de Camus nous convainc qu'il, impose d'emblée -avec celui de la condition de vie- le thème du combat, et le place de manière interrogative\*. Une œuvre tout entière tournée vers la condition de l'homme et qui, par tant d'absurde, trouve une issue dans la révolte. Face au Mal, il exalte une morale collective du combat humain et fait de son œuvre un appel à la résistance. Camus en tant que fondateur de cette philosophie de la révolte, lance une invitation à l'action contre le Malheur en s'appuyant essentiellement sur ce thème du Mal. Tel est le thème qui constitue l'un des motifs idéologiques dans *La peste*. *Ce que je hais, dit Rieux, c'est la mort et le mal*. En ce sens, les gens se révoltent contre la mort, et tentent de *se retrouver dans la seule valeur qui puisse les sauver du nihilisme, la longue complicité des hommes aux prises avec leur destin*<sup>2</sup>.

L'œuvre de Camus concentre au fur et à mesure son lien permanent à cette référence idéologique, pour laquelle vivre et se révolter contre les conditions dures de la vie et de l'époque est un acte héroïque. D'emblée, Camus tisse son récit pour nous présenter un ensemble de pensées systématiques orientées dans un but pratico-social, et qui est non seulement le reflet mais aussi la justification des pouvoirs que les groupes ont instaurés ou tentent d'instaurer. Dans *les justes*, Camus affirme :

---

<sup>1</sup>CAMUS, Albert. *Le mythe de Sisyphe*. In *Albert Camus : un écrivain engagé*. [en ligne]. 2009, Disponible via l'URL <<https://rebellyon.info/Albert-CAMUS-un-ecrivain-engage>>. (Consulté le 14.02.2014)

\* A ce propos, l'auteur nous donne l'impression qu'il enquêtait avec difficulté sur les raisons qui le poussent à écrire.

<sup>2</sup> CAMUS, Albert. *L'Homme révolté*. *Op. cit.*, p. 351

### CHAPITRE III : LA POLYPHONIE PAR LES IDÉOLOGIES

---

*l'expérience de l'absurde conduit le héros camusien à la révolte contre sa propre mort et contre celle des autres.*<sup>1</sup>

Dans *La peste*, c'est là une des idéologies des groupes, le combat des gens, conscrits pour combattre une épidémie et un Mal absurde qui a éclaté à la ville d'Oran et qui l'a mise en quarantaine. En plaidant pour des aspects de la socialité, à savoir, la révolte et l'appui des autres (l'action collective), Camus signale clairement en nous envoyant ce message qu'il faut absolument retenir : *Si le Mal est fait, il est préférable de ne pas abandonner son prochain à son sort funeste, qu'il faut combattre le Mal et tout au moins se déclarer le frère de ceux qui souffrent.*<sup>2</sup>

Des propos révélant que l'auteur de *La peste* ne propose pas de solution toute faite et préétablie mais considère que la révolte, cette ultime forme de protestation est un symbole de courage dont le but est de sauver les vies humaines. Subséquemment, elle doit prendre la forme d'une action collective où l'homme est pleinement conscient de sa condition *Je me révolte donc nous sommes*<sup>3</sup>, dira-t-il dans *L'homme révolté*.

Dans l'expérience absurde, l'esprit du combat nous fait sortir du mal et nous mène vers la solidarité. Cela dit que la tragédie et la souffrance qui sont individuelles, ont conscience d'être collectives et de devenir l'aventure de tous, à partir de ce mouvement du combat. Cette pensée idéologique subversive naît de l'absurde et s'exprime dans la lutte ; elle prend toute son ampleur dans l'attache aux autres où la valeur primordiale est celle de la vie. Elle en réclame une grande

---

<sup>1</sup>VIDAL, Maurice.«Je me révolte, donc nous sommes» (Albert Camus) [en ligne].Publié le 19 janvier 2015, (Consulté le25.12.2017). Disponible via l'URL : <http://ripostelaique.com/je-me-revolte-donc-nous-sommes-albert-camus.html>

<sup>2</sup>«De l'absurde à la révolte: l'humanisme de Camus». *Etlettera*. 27, 2015, [en ligne] <https://etlettera.wordpress.com/2015/01/02/premieres-de-labsurde-a-la-revolte-lhumanisme-de-camus/>(Consulté le : 08.06.2016)

<sup>3</sup>CAMUS, Albert. *L'Homme révolté*. *Op. cit.*, p. 132

### CHAPITRE III : LA POLYPHONIE PAR LES IDÉOLOGIES

---

puissance d'amour envers soi et envers les autres, et représente la vraie générosité qui est celle de tout donner dans le présent. A ces propos, Camus expose clairement son opinion : *La révolte prouve par là qu'elle est le mouvement même de la vie et qu'on ne peut la nier sans renoncer à vivre. Son cri le plus pur, à chaque fois, fait se lever un être. Elle est donc amour et fécondité, ou elle n'est rien.*<sup>1</sup>

Par le biais de l'idéologie de la révolte contre l'absurdité de la condition humaine, Camus essaie, d'une part, d'exercer la solidarité dans la lutte contre le mal, et de l'autre, de préserver un sens à la vie. Ceux-ci vont permettre de trouver le chemin de la dignité humaine. Cela dit clairement que Camus a dessillé dans ses œuvres les plus élaborées des valeurs humanistes sous le couvert de l'idéologie du combat. Dans cette conception, *La peste* est bien la mise en valeur d'une révolte humaniste contre une réalité désastreuse imposée par la présence du mal. L'engagement aux côtés des résistants contre l'absurdité du mal d'où qu'il provienne, marquent en fait le contexte socio-historique de *La peste*.

#### III.1.3.3. La conduite révoltée face au Mal (des consciences révoltées)

L'idéologie plus pure du combat est développée pendant la diffusion de la peste. Révolté, Camus\* commence à cet effet une nouvelle phase, le « Cycle de la révolte », retracé et concrétisé dans le récit par l'évolution du fléau et par le biais des personnages révoltés. A travers le journal de son personnage-narrateur, le docteur Rieux, qui s'engage au cœur de la lutte et des angoisses provoquées, Tarrou, le père Paneloux, Grand et notamment Rambert ; ne cessent tous\* de combattre durement contre l'épidémie : *Ils se croyaient libres et personne ne sera jamais libre tant qu'il y*

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 380

\* Révolté contre l'épidémie et donc contre cette épidémie de souffrance et de servitude provoquées par le colonisateur ; dont souffrèrent les français, et tous les peuples de nos jours.

\* Cottard Sauf, a fait l'exception, car il avait toujours été d'opinions très libérales. Sa phrase favorite : *Les gros mangent toujours les petits*

### CHAPITRE III : LA POLYPHONIE PAR LES IDÉOLOGIES

---

*aura des fléaux.* (p. 50) A propos de la réaction des habitants face à la peste, Camus confirme : *pour dire simplement ce qu'on apprend au milieu des fléaux, qu'il y a dans les hommes plus de choses à admirer que de choses à mépriser.* (p. 331)

Représentant le point de vue de Camus, le personnage du médecin réclame un humanisme obstiné, étroit et pur, rigoureux et sensuel. Il livrait un combat douteux face à l'épreuve, massif et difforme de son temps. Il développe la nécessaire action individuelle et collective sous forme d'engagement qui, seule, peut justifier l'humanité écrasée par l'absurdité de sa condition. Le docteur Rieux se sauve de l'absurde en se consacrant à sa tâche quotidienne, en perpétuant la vie contre tout ce qui peut la mettre en péril, acceptant l'irréversible. A ces propos, dans sa réponse à Tarrou qui lui annonce *Docteur, vos victoires seront toujours provisoires* (p.121) Bernard Rieux affirme son engagement de lutter contre une condition humaine dure : *Ce n'est pas une raison pour cesser de lutter.* (p.121)

Le docteur Rieux n'en attend pas une efficacité mais plutôt un surcroît de dignité. Pour lui, cet aspect de la Socialité elle est la première évidence. Il est le *révolté* qui tire sa grandeur de la conscience de ses propres limites. Il peut se voir comme, une forme de figure-type de la Révolte-Moraliste face à l'absurde\* et une sorte d'idéal humain qui incarnait une vision du monde particulière. Non seulement il se range définitivement du côté des combattants de la peste, mais il va jusqu'à demander de réintégrer le camp d'internement après sa quarantaine pour aider les volontaires : - *Au courage.* -dit Rieux- *Maintenant je sais que l'homme est capable de grandes actions. Mais s'il n'est pas capable d'un grand sentiment, il ne m'intéresse pas* (p.179). Et dès que l'épidémie commence à propager trop vite, le docteur Rieux exprime son inquiétude :

- *Oui, dit Rieux. Dix médecins et une centaine d'hommes. C'est beaucoup, apparemment. C'est à peine assez pour l'état présent de la*

---

\* Le docteur Bernard Rieux est en quelque sorte ce qu'a été Albert Camus pendant l'Occupation nazie pendant la Seconde Guerre. Il est le reflet de son auteur ; qui, lui-même, l'avouait en juin 1947, *le plus proche de moi, ce n'est pas Tarrou, le saint, c'est Rieux, le médecin.*

### CHAPITRE III : LA POLYPHONIE PAR LES IDÉOLOGIES

---

*maladie. Ce sera insuffisant si l'épidémie s'étend (...) - Nous manquons de matériel, dit-il. Dans toutes les armées du monde, on remplace généralement le manque de matériel par des hommes. Mais nous manquons d'hommes aussi. (p.166)*

Dans *La peste*, Rieux représente la figure de l'être humaniste, parce qu'il n'a pas succombé au sortilège du renoncement. Toutefois, il n'est d'ailleurs pas le seul à affirmer ce refus et à protester intérieurement contre une condition humaine injuste. Tarrou, le père Paneloux, Rambert et Grand... représentent d'autres consciences qui incarnent, aussi que Rieux, leur doctrine commune en combattant contre le Mal. D'une part, Tarrou refuse la logique du meurtre en série après l'avoir acceptée, il s'est complètement détourné de tout acte violent et il s'est révolté pour combattre contre la société qui est basée sur la condamnation à mort. D'ailleurs, il a rejoint d'autres militants pendant la guerre en Espagne dans leur lutte pour une société plus libérale et démocratique. Tarrou finit par mourir après la lutte en commun. Tarrou est assurément le porte-parole de cette conduite révoltée :

*Rieux murmurait qu'il croyait comprendre, lorsque Tarrou arriva, très animé.*  
*- Je viens de demander à Paneloux de se joindre à nous.*  
*- Eh bien ? demanda le docteur.*  
*- Il a réfléchi et il a dit oui.*  
*- J'en suis content, dit le docteur. Je suis content de le savoir meilleur que son prêche.*  
*- Tout le monde est comme ça, dit Tarrou. Il faut seulement leur donner l'occasion. (p.167)*

Ainsi, cet extrait fait la description d'une osmose parfaite entre Rieux et Tarrou, ainsi qu'entre les personnages et la nature. Après cet intermède, ils seront encore plus forts pour poursuivre le combat. Véritable moment de répit dans le roman, cet extrait exprime l'idéal humaniste de Rieux, de Tarrou et de Camus : afin d'éviter tout conflit, les hommes doivent s'unir.

D'autre part, Joseph Grand, manifeste la figure du bon militant, il participe spontanément à la lutte sans réfléchir, pragmatique, mais sans négliger ses autres aspirations auxquelles il tient fermement. Même Paneloux, qui, après voire dans le

### CHAPITRE III : LA POLYPHONIE PAR LES IDÉOLOGIES

---

fléau le signe de Dieu lui enjoignant de *s'occuper des damnés*, dispense aux autres les soins dont il ne veut pas pour lui. Du fait qu'il soulage les agonisants et les proies du fléau, le prêtre Paneloux témoigne d'une personnalité révoltée modérée par charité et par l'amour du prochain :

*Tarrou dit qu'il connaissait un prêtre qui avait perdu la foi pendant la guerre en dé-couvrant un visage de jeune homme aux yeux crevés.*  
- *Paneloux a raison, dit Tarrou. Quand l'innocence a les yeux crevés, un chrétien doit perdre la foi ou accepter d'avoir les yeux crevés.*(p. 249)

À travers le récit de la peste, un autre personnage est plus impliqué dans le combat contre l'épidémie, c'est Jean Rambert. Journaliste indépendant, Rambert incarne le personnage de l'exilé qui, éloigné de sa bien-aimée, tente de fuir la ville d'Oran pour la rejoindre. Et pourtant, il se rend compte promptement que la première évidence qu'apporte la catastrophe, c'est qu'elle concerne tout le personnel de la ville, et qu'elle mène les gens à révéler ainsi leur socialité. Rambert qui nie à l'origine cet esprit révolté, ne tarde pas à l'adopter ; une fois il est conscient combien : *il peut y avoir de honte à être heureux tout seul.* (p. 191)

Le journaliste prend décision de rester pour se convertir au pacte du combat et de la solidarité que lui prêche le docteur Rieux car il a pris conscience que *Le Mal qui éprouvait un seul homme devient peste collective*<sup>1</sup>. A cet effet, il décide de militer pour une morale qui soigne les victimes de la Maladie et du Malheur. L'extrait suivant révèle comment Rambert surmonte la séparation, et reconnaît qu'on ne peut pas être heureux dans le malheur : *Devant le mal, comme nous ne sommes pas seuls à souffrir, nous ne sommes pas seuls à agir.* (p.167)

Enfin libérés, les habitants oranais n'oublieront jamais la difficile épreuve qui les a confrontés à l'absurdité de leur existence et à la précarité de la condition humaine. Les circonstances obligent ses personnages à abandonner l'absurde, pour trouver une issue dans la révolte, du fait qu'elle en constitue l'une des sagesse

---

<sup>1</sup>CAMUS, Albert. *L'Homme révolté. Op. cit.*,p. 36

### CHAPITRE III : LA POLYPHONIE PAR LES IDÉOLOGIES

---

essentiels de la vie. Elle est une réalité historique et une vérité première qui se montre étroitement liée à l'engagement collectif. Camus avoue: *L'histoire d'aujourd'hui nous force à dire que la révolte est l'une des dimensions essentielles de l'homme. Elle est notre réalité historique... elle est la première évidence*<sup>1</sup>.

En générale, ce mode d'engagement collectif est remis en cause par des personnages de *La peste*, qui prennent courageusement leur part de danger, en tentant de retrouver une issue à l'épidémie. Grâce à eux la peste finit après des tentatives récurrentes et fructives par des êtres vaincus. Tous, à l'exception de Cottard, ils ont lutté sans relâche au nom d'une simple solidarité humaine, chacun à sa manière pour affirmer la dignité humaine. De leur résistance s'explique alors la naissance ou la renaissance de cette pensée systématique organisatrice des sociétés, l'idéologie de la révolte. Camus avoue dans son récit qu'avec cette attitude généreuse, l'homme peut vaincre l'absurde en donnant un sens à l'appel des autres. Un fait qui prouve l'humanisme de Camus réclamant une jouissance sur cette terre, dans cette vie.

#### III.1.3.4. Révolte contre la condition historique

Il est indispensable d'annoncer que les connotations historiques du thème "peste" nous servent comme des points de repère pour illustrer l'engagement du combat. Camus lui-même, en voulant qu'on lise son roman *sur plusieurs portées*, nous dit-il: *La peste, dont j'ai voulu qu'elle se lise sur plusieurs portées, a cependant comme contenu évident la lutte de la résistance européenne contre le Nazisme*<sup>\*</sup>.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 35

<sup>\*</sup> Le déclenchement de la Seconde guerre mondiale, la « drôle de guerre », l'invasion allemande de l'Europe occidentale en 1940, la défaite française et l'Occupation, événements qui ont profondément touché Camus. Il avait vu avec horreur s'annoncer les hostilités ; il découvrit, une fois la bataille commencée, que la peste ne se cachait pas seulement sous le chauvinisme de l'excité ou le militarisme du bravache, mais aussi sous l'égoïsme du pleutre



### CHAPITRE III : LA POLYPHONIE PAR LES IDÉOLOGIES

---

Dans cette optique, l'actualité exprimée dans le roman fait bel et bien référence à l'histoire du monde contemporain de l'écrivain, et en définit ainsi le contenu. Camus nous amène au départ à compatir avec les personnages de *La peste*, sans soupçonner en première instance qu'il s'agit d'une allégorie qui évoque la guerre et le Nazisme. En teintant d'humanisme son roman<sup>\*</sup>, l'auteur laisse voir qu'il comporte de nombreuses références à cette période idéologique de l'époque. En effet, le régime nazi, comparé à la peste, rencontre en face des résistants français, aussi courageux que ceux exprimés par la fiction, et qui luttent et combattent contre un mal accablant (l'Occupation nazie). Ils ont trouvé dans l'expérience de la Résistance des raisons de continuer ensemble leurs luttes même lorsqu'elles s'avéraient vaines.

À l'étouffement sous l'oppression de l'occupant, à l'exil imposé, aux camps de concentration, aux mises en quarantaine, à la privation de liberté et de justice, Camus prêche la lutte en donnant l'exemple de la participation active des combattants à la Résistance française contre l'Occupation allemande. D'ailleurs, à travers *La peste*, Camus condamne tous les totalitarismes, et non uniquement le Nazisme. Ainsi, on ne déchiffre pas l'allégorie de la même façon au fil des temps. Comparer la peste au Nazisme c'est alors tomber, en une certaine mesure, dans une explication mécaniciste ou fataliste de tout malheur fait aux hommes par d'autres hommes. *La peste* pourrait alors être considéré comme une tragédie qui repose sur la conscience de la fatalité, contre laquelle se brisent inéluctablement les entreprises humaines.

A défaut d'un modèle du penchant idéologique, *La peste* porte suffisamment sur l'enjeu historico-politique élu en son sein et à son propos pour que les interprétations et les actions prescrites apparaissent sans ambiguïté.

---

<sup>\*</sup> Pourtant, le monologue de *La chute* (1958) vient attaquer par son ironie douceâtre les piliers même de cette pensée comme une ultime remise en question

### III.1.3.5. Révolte contre la séparation

Par-delà le projet de faire de *La peste* l'histoire symbolique de la lutte contre le Nazisme, il est également l'image d'autres formes de révolte que Camus tente d'élaborer, la révolte contre la séparation. Selon Camus, c'est dans la sympathie qui, comme l'indique son sens étymologique, signifie la communauté à autrui en passant par la participation à sa tragédie, que s'abolit la séparation et se fondent la fraternité, la solidarité et l'amour ; et delà se concrétise cette perception de la révolte. En s'adressant à son complice, le docteur Rieux, Jean Tarrou répond que le seul chemin pour arriver à la paix c'est la sympathie : *Après un silence, le docteur se souleva un peu et demanda si Tarrou avait une idée du chemin qu'il fallait prendre pour arriver à la paix. - Oui, la sympathie. (p. 275)*

Mais si la révolte est une action et non une abstraction, le rapport noué par la sympathie n'implique pas une communauté d'ordre intellectuel ou spirituel. La révolte est ici solidaire que se partage l'homme et son égal sans prendre en considération aucune: c'est la révolte sociale contre un ennemi "la peste" tel qu'il soit. Elle seule peut assurer une action affective capable de dépasser la stérilité et l'angoisse créées par l'absurde, celle de l'amour. Camus entend par là, l'amour de l'homme, tel qu'il est, avec ses forces et son intelligence et aussi avec ses limites et ses faiblesses.

### III.1.3.6. Révolte et éthique des valeurs

La révolte dans *La peste* est une évidence qui arrache l'individu de sa solitude en le menant à la conscience du *Je me révolte donc nous sommes*. Cela implique que la valeur de l'unité et l'identité de l'homme qu'il poursuit par sa révolte ne se laissent réaliser que dans une collectivité solidaire.

*Les fléaux, en effet, sont une chose commune, (...) Nos concitoyens à cet égard étaient comme tout le monde, ils pensaient à eux-mêmes, autrement dit ils étaient humanistes : ils ne croyaient pas aux fléaux. Le*

### CHAPITRE III : LA POLYPHONIE PAR LES IDÉOLOGIES

---

*fléau n'est pas à la mesure de l'homme, on se dit donc que le fléau est irréel, c'est un mauvais rêve qui va passer. (p.49-50)*

*La peste* exprime ainsi l'idéal humaniste de l'écrivain afin d'éviter tout conflit, les hommes doivent s'unir. Cette coopération fraternelle est, aux yeux de Camus, le thème essentiel de l'œuvre. C'est dans cette logique que Camus, en comparant *La peste* à *L'étranger*, écrit dans une lettre à Roland Barthes ;

*La peste marque sans discussion possible le passage d'une attitude de révolte solitaire à la reconnaissance d'une communauté dont il faut partager les luttes. S'il y a évolution de *L'étranger* à *La peste*, elle s'est faite dans le sens de la solidarité et de la participation.*<sup>1</sup>

L'éloge de la fraternité, de la vie, inclut une dimension symbolique chez Camus, le sens de l'existence de l'homme doit être le bonheur, fait de plénitude et de partage. C'est là où se justifie l'instinct légitime de survie par l'engagement et par la résistance\*. Sans ces valeurs, l'homme ne peut vaincre le Mal, représenté dans l'œuvre par la peste. Un Mal aussi bien physique que moral, qui peut très bien être vu comme une allégorie de l'époque contemporaine de Camus.

La révolte, c'est aussi s'offrir un énorme champ de possibilités d'action. L'homme habite un monde dans lequel il doit accepter que tout l'être s'emploie à ne rien achever, mais un monde dont il est le maître. C'est l'époque d'un engagement ardent dans tous les conflits de son temps. Bien faire son métier d'homme devient une exigence fondamentale, la seule voie par laquelle l'homme peut retrouver fraternité et amour. C'est là la naissance d'un nouvel humanisme : malgré un monde déraisonnable, l'homme peut vaincre l'absurde en donnant un sens à l'appel des autres hommes. Ainsi, l'homme jouit d'une liberté profonde, qui a conscience d'être collective. A ce propos, Camus confirme dans *Le mythe de Sisyphe : La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme. Il faut imaginer Sisyphe*

---

<sup>1</sup>BARTHES, Roland. *Lettre d'Albert Camus à Roland Barthes sur La peste. Op. cit.*

\* C'est dans cette conception, que Sisyphe incarne ce sens de la révolte contre la Création par la lutte pour la vie, qui se construit dans l'agnosticisme et le positivisme de l'être *sisypheén*.

### CHAPITRE III : LA POLYPHONIE PAR LES IDÉOLOGIES

---

*heureux*.<sup>1</sup> Le passage à l'acte implique nécessairement l'occurrence des valeurs moralistes, chapeauté par la liberté et la solidarité. Des valeurs qui permettent de retrouver sa dignité humaine. Dans l'homme révolté, Camus le redira :

*La solidarité des hommes se fonde sur le mouvement de révolte et celui-ci, à son tour, ne trouve de justification que dans cette complicité. (...) toute révolte qui s'autorise à nier ou à détruire cette solidarité perd du même coup le nom de révolte.*<sup>2</sup>

L'ambivalence du projet idéologique de *La peste* est replacée dans son contexte socio-historique, marqué chez Camus par le cycle de la Révolte et son engagement aux côtés des résistants contre l'absurdité du Mal d'où qu'il provienne. A cet effet, il est évident que le roman camusien, idéologique dans toute son essence véritable, ne peut pas se détacher de l'idéologie de son temps notamment dans les périodes de conflits et de guerres des idéologies.

Pour terminer, après un repérage subtil des différentes idéologies présentes dans les œuvres d'Albert Camus, l'analyse permettra de dire que celles-ci prennent à ce moment-là une allure de manifeste : elle semble vouée à triompher du poids par rapport aux autres aspects pour n'en garder que le parfum ; elle y est exprimée, par, la substance des foyers culturels qui ont toujours plus ou moins partie liée, à savoir : la religion, l'histoire, la littérature et même la philosophie. Ainsi, le discours idéologique contribue à un autre mode d'expression privilégié distinguant l'écriture de Camus. Il provoque en effet un fort effet sur le plan de la polyphonie et de la réception de l'œuvre, du fait qu'il suggère avant tout la richesse intrinsèque, l'hybridité culturelle et libère le roman des carcans du *monologisme*, du *monodit* et de la *monophonie*.

---

<sup>1</sup> CAMUS, Albert. *Le mythe de Sisyphe*. *Op.cit.*, p. 11

<sup>2</sup> CAMUS, Albert. *L'Homme révolté*. *Op. cit.*, p. 35

### III.2. Les orientations idéologiques et leurs champs de manifestation dans *Les hirondelles de Kaboul*

La doctrine extrémiste et celle moderniste se présentent dans la production littéraire de Yasmina Khadra comme un vecteur idéologique. La lecture de ce récit et de sa trame narrative nous permet de constater qu'il ancre sa thématique au cœur des problématiques politiques actuelles.

#### III.2.1. Le fanatisme religieux : violence qui revêt de multiples visages

La politique afghane est fortement imprégnée par cet enjeu idéologique qui ne cesse de l'ébranler. Également, l'actualité de l'Afghanistan est intrinsèque aux mouvements intégristes islamistes qui, souvent brûlants, sont en rapport étroit avec l'hyperterrorisme mondialisé. La société afghane contemporaine présente, tout comme le souligne notre corpus, une époque de troubles, une période de transition et de tension marquée par les conflits socio-politiques et les malentendus culturels et ethniques pendant le règne du régime taliban. Ce dernier tente de (re)-politiser la religion... Tel, est l'enjeu idéologique manifeste du cycle, défini par l'écrivain lui-même comme *le cycle du malentendu*.

Les passages qui vont suivre illustrent comment *Les hirondelles de Kaboul* est entièrement ancré dans le dilemme afghan en raison de la prédominance d'un long cauchemar du mouvement Taliban sur le pouvoir politique et social :

*Dans un pays où les cimetières rivalisent avec les terrains vagues en matière d'extension, où les cortèges funèbres prolongent les convois militaires. (p. 68)*

*Je ne reviendrai plus à Kaboul. C'est une ville damnée. Il n'y a plus de salut. Trop de gens meurent, et les rues sont pleines de veuves et d'orphelins.*

— *Et de taliban aussi. (p. 54)*

*Atiq, qui est assis sur un tabouret à l'entrée de la maison d'arrêt, hausse les épaules sans quitter des yeux les camions chargés de guerriers en*

### CHAPITRE III : LA POLYPHONIE PAR LES IDÉOLOGIES

---

*train de quitter la ville dans une indescriptible frénésie. (...) La nouvelle est arrivée ce matin : les troupes du commandant Massoud sont tombées dans un traquenard et Kaboul envoie du renfort pour les anéantir.* (p. 104)

*(...)Tous. Y compris Kaboul la maudite qui apprend tous les jours à tuer et à dévivre, les liesses sur cette terre étant devenues aussi atroces que les lynchages.* (p. 122)

Déjà affirmé comme point de départ, le contenu idéologique est imposé presque par la force par les Taliban et écrase la vie sociale d'un peuple qui se voit violé dans sa terre, sa dignité et son droit de vivre. Dans ces passages et à travers la description de la condition des afghans, l'auteur met en évidence les présupposés des concepts de l'idéologie intégriste et quelques motifs de leur attitude. A titre d'exemple, dire qu'*une ville damnée est pleine de morts, de veuves et d'orphelins. — Et de taliban aussi...* présuppose que c'est bien au sein du régime Taliban, et de la nouvelle culture qu'il instaure que, la violence trouve le terrain le plus favorable à son explosion. C'est surtout la violence qui était prévue dans le programme du mouvement intégriste, en même temps que s'engageait dans le processus politique :

*Le Goliath est revenu ; assis près d'un manchot, il écoute obséquieusement un vieillard raconter comment, avec une poignée de moudjahidin muni d'un seul fusil-mitrailleur, il a réussi à immobiliser une compagnie de chars soviétique.* (p. 50)

Yasmina Khadra est en fait absorbé par ce problème de l'idéologie obscurantiste et des mouvements extrémistes fondés principalement sur les comportements féroces de ceux qui l'adoptent ou le rejoignent. Ses nombreux personnages, (Zunaira, Mussara, Atiq, Mohsen, ...) ont été directement ou indirectement les victimes du fanatisme religieux à qui ils ne sauraient entièrement échapper ; ce qui crée une situation favorable à son développement. Cela est illustré dans les extraits suivants :

- *D'abord, tu vas commencer par retirer ce foutu tchadri.*
- *Il n'en est pas question. Puisque la charia de ce pays l'exige.*
- *Tu vas l'enlever, et tout de suite.*
- *Demande d'abord l'autorisation aux talibans.* (p. 102)

### CHAPITRE III : LA POLYPHONIE PAR LES IDÉOLOGIES

---

La conversation entre Mohsen et son épouse Zunaira signale que cette dernière, qui a longtemps et durement refusé les lois des taliban, cède finalement à leurs ordres et à leur caprice violent. Par cette attitude elle conforte le pouvoir qu'exerce leur idéologie fondamentaliste sur la vie sociale des afghans. Ainsi, le passage suivant révèle que *le roman véhicule une idéologie agressive et belliqueuse, parfaitement inscrite dans un contexte social et politique*<sup>1</sup>.

*Cette chienne enragée a été jugée et condamnée. Elle sera exécutée dans trois jours, au stade, devant de prestigieux convives. Elle est la seule femme programmée à la cérémonie. Même si elle était innocente, personne ne pourrait rien pour elle. Or, elle est coupable.* (p. 120)

Selon cette conception, diverses autres voix chargées de significations idéologiques profondes nourrissent la trame narrative du récit. A propos de son épouse Mussara, Atiq confirme :

*— J'y pense depuis deux jours et deux nuits. Je ne suis pas sûr que ça soit une bonne initiative. Ils nous rattraperont et nous feront lapider. Je n'ai pas le droit de lui proposer de faux espoirs. Elle est si malheureuse et si fragile.* (p. 130)

Au même titre, les passages ci-dessous illustrent l'agressivité dont fait état l'idéologie intégriste, qui, en se fondant sur un Islam fictionnalisé et remanier selon ses intérêts, tend à édifier un régime islamiste. C'est ainsi que leurs valeurs se fondent sur le monopole qu'ils exercent sur la vie de leurs concitoyens et trouvent dans la violence physique, souvent accompagnée d'une violence symbolique générée par ce phénomène, un moyen pour leur diffusion. Dans ce sens et à propos d'Atiq, les intégristes annoncent :

*Il faut le pendre ; il faut le crucifier ; il faut le brûler vif...* (p. 148)

*Cet homme était hallucinant. S'il avait survécu jusqu'à notre époque, je crois qu'il aurait fini au bout d'une corde ou bien décapité tant son savoir dépassait l'entendement.* (p. 90)

---

<sup>1</sup>BOURGET, Jean – Loup. *Hollywood : la norme et la marge*. Paris : Nathan, 1998. p.150. (fac. Cinéma)

### CHAPITRE III : LA POLYPHONIE PAR LES IDÉOLOGIES

---

*Dans les gradins, des applaudissements sporadiques saluent la dextérité du bourreau. Le corps ensanglanté est balancé sur une civière ; au suivant ! (p. 139)*

Au sein du récit, les exemples ci-dessus, et bien d'autres, dévoilent les formes les plus visibles que revêt la violence physique dont souffrent les communautés qui connaissent ce phénomène obscurantiste : la dévalorisation du corps devient en fait objet de mutilations par les intégristes, les homicides, l'oppression, la terreur, et les attentats, la torture ... deviennent en réalité un moyen légitime aux yeux de ce régime, qui a pour but ultime de présenter une assise tendant à créer un nouveau monde sur la base d'un islam tyrannique voire illusoire où ceux qui ne s'y soumettent pas sont les victimes désignées cette violence. Le dilemme en Afghanistan traduit bien les actes des Taliban et leur pensée obscurantiste notamment dans la scène des dialogues qu'entretiennent Mohsen et Zunaira en se promenant à Kaboul :

*[...] Allons-nous en, supplie Zunaira en tirant son époux par le bras.  
- Ne la touche pas toi ; reste à ta place, lui hurle le sbire en lui cinglant la hanche. Et ne parle pas en présence d'un étranger.  
[...] - Eh bien, conduis-toi en homme. Apprends-lui à se tenir à l'écart quand tu discutes avec une tierce personne. Où tu vas comme ça ?  
- J'emmène mon épouse chez ses parents, ment Mohsen.  
(...)  
- Tu la conduiras plus tard, décide le sbire. Pour l'instant, tu vas rejoindre les fidèles, dans la mosquée là-bas. Le mollah Bachir va prêcher dans moins un quart d'heure  
- Je vous dis que je dois raccompagner ...  
Deux cravaches l'interrompent. Il les reçoit sur l'épaule toutes les deux en même temps [...] Mohsen lève les mains en signe de reddition et, après une œillade furtive en direction de sa femme, se dirige sur un édifice badigeonné de vert et de blanc autour duquel d'autres miliciens interceptent les passants pour les obliger à assister à l'intervention du mollah Bachir.  
(p.70-71)*

L'écriture de Yasimina Khadra dévoile la pensée obscurantiste adoptée par le régime taliban au sein de la communauté afghane, une pensée fondée sur la négation de la liberté individuelle. La violence au niveau de la parole et celle du corps deviennent des moyens légitimes pour conférer une assise à leur idéologie. En plus



de cette volonté de contrôler la vie des gens, le roman dévoile une autre facette des mouvements intégristes, à savoir cette mise en scène que manifestent les adhérents de ce mouvement. Les passages ci-dessus mettent à nu les pratiques des Taliban, armés, ils jouent souvent le rôle de *héros* directs de la narration. L'auteur dit clairement que la montée et le développement de l'intégrisme religieux et sa facette violente et fanatique avaient entraîné le peuple afghan (et le monde entier) dans une boue de chagrin et d'interrogations sur la nature de ce phénomène politique, social et idéologique.

#### — **Caractéristiques, motifs et outils du fondamentalisme islamique**

La production khadraïenne met en scène l'idéologie intégriste qui est représentée par des personnes avec des barbes, crâne rasé, regard inexpressif, barbe mal soignée, irascibles, portaient des sabres, de manchettes, tout un arsenal de guerre violente et jusqu'au bouliste. Ils se regroupaient à la faveur de la nuit pour s'entraîner sur des terrains vagues, dans les bois, habillés de kamis ...l'auteur décrit le mollah Bashir et Mirza Shah dans les passages suivants :

*Son doigt d'ogre brasse l'air comme un sabre.  
Il tire sur son coussin pour s'asseoir convenablement, se trémousse dans le craquement de l'estrade qui lui sert de tribune, éléphanterque et vampirisant, le visage massif jaillissant au milieu d'une barbe filandreuse.  
(p. 72)*

*Mirza Shah est assis à la même table qu'il occupait la veille, sur la terrasse de l'échoppe, en train d'égrener son chapelet. Il repousse sa toque sur le sommet de son crâne et fronce les sourcils :  
— Tu n'es pas normal, Atiq. (p. 69)*

Ce qui distingue le substrat idéologique fondamentaliste c'est précisément le refus de la vision raisonnée de la religion. Il est animé par la même haine fascinée de la modernité. Pourtant, il a pu séduire tant de personnes, y compris dans des sociétés

### CHAPITRE III : LA POLYPHONIE PAR LES IDÉOLOGIES

---

démocratiques, au point de lui sacrifier leurs vies. C'est pourquoi il est urgent d'identifier les ressorts de son pouvoir d'attraction et, donc, sa cohérence.

Au moyen de ce concept, notre récit évoque des redéfinitions qui représentent la clef pour comprendre l'idéologie islamiste : redéfinition de la religion, de la souveraineté et du *djihad*... Les intégristes prennent des concepts religieux : le Coran, le Hadith et la Charia islamiste, comme une arme par laquelle ils défendent leur idéologie. C'est dans cette perspective que Jean Servier affirme : *il y a donc toujours un supplément de croyance fourni par un système idéologique*<sup>1</sup>. Les passages suivants illustrent notre propos :

*Bientôt il n'y aura qu'une langue sur terre, qu'une loi, qu'un seul ordre : ceci ! s'écrie-t-il en brandissant un Coran... (p. 73)*

*En prison, n'osant plus se hasarder dans le couloir, il s'enferme dans son box et se retranche derrière le Coran. (p. 126)*

*— Il y avait un érudit à Jalalabad(...) Il avait réponse à tout. Aucune référence livresque ne lui échappait. Il connaissait par cœur les hadiths certifiés, les grands événements qui ont marqué l'histoire de l'Islam de l'Orient au fin fond de l'Occident. (p. 90)*

*Il (Nazih) vivait dans une décence relative, de la mosquée à la maison, et de la maison à la mosquée. Il lisait beaucoup ; son érudition imposait le respect même s'il n'était qu'occasionnellement sollicité. (p. 53)*

Ces extraits indiquent que c'est à travers les attitudes quotidiennes des personnages représentant l'idéologie intégriste, que la religion *l'Islam* est considérée dans son sens communément admis de *religion*. Ils nient par ignorance qu'il s'agit en fait d'un système comprenant tous les aspects de la vie. D'ailleurs, les extrémistes transforment la religion en idéologie, et la mosquée constitue l'endroit privilégié de cet endoctrinement, car c'est là-où on diffuse l'idéologie, tout comme l'illustre le passage qui suit :

---

<sup>1</sup> SERVIER, Jean. *L'idéologie*. 1<sup>re</sup> éd. Paris : Presses Universitaires de France, 1982. p. 128. (Que sais-je ? ; n°3894). ISBN : 2130373682

### CHAPITRE III : LA POLYPHONIE PAR LES IDÉOLOGIES

---

*Atiq Shaukat retourne dans la mosquée observer la prière d'El Icha dont il sera le dernier à se relever. Il passera de longues minutes, les mains ouvertes dans une fatiha, à réciter des versets et à demander aux saints et aux ancêtres de l'assister dans son malheur. Contraint, par ses anciennes blessures au genou, d'interrompre ses prosternations, il s'enfonce dans une encoignure encombrée de livres religieux et essaye de lire. (...) Bientôt, la chaleur épaisse du sanctuaire l'oblige à rejoindre des groupes de fidèles éparpillés dans la cour. (p.50)*

Révélat l'importance accordée par l'idéologie intégriste à la mosquée et aux imams, puisque c'est au sein de cette institution que se fait l'endoctrinement, par le biais des imams et grâce aux fatwas délivrées par ces derniers. Néanmoins, la religion dont ils se réclament n'est qu'un cheval de Troie qui leur permet de voiler leurs véritables aspirations, à savoir la création d'un nouvel ordre, d'une nouvelle idéologie en les attribuant à la religion islamique, via un endoctrinement massif. Tout comme le note l'auteur dans le passage qui va suivre, ce fondement est entièrement faussé, du fait qu'il développe l'esprit du châtiment, du rigorisme littéraliste de conquête et marque ainsi l'invention du djihadisme contemporain, qui aspire à l'instauration d'une société religieuse. A propos de Zunaira, l'auteur écrit :

*Cette femme n'ignorait rien de ce qu'elle faisait. L'ivresse de la fornication l'a détournée de la voie du Seigneur. Aujourd'hui, c'est le Seigneur qui lui tourne le dos. Elle n'a droit ni à sa miséricorde ni à la pitié des croyants. (p. 15)*

La Charia islamiste constitue le cœur de l'idéologie susmentionnée et embrasse l'organisation collective dans son ensemble. Elle détermine un ordre social où rien n'est superflu et où rien ne manque. De multiples indices et lois de la Charia sont souvent proclamés par les personnages du roman.

Le paradoxe s'installe à partir de ce moment, à cause de la nature même de l'idéologie extrémiste : elle est sous-jacente, elle se trouve quelque part, cachée sous des apparences plus acceptables par le public, qui refuse de se faire guider frontalement. Son discours et son langage manifestement tolérant défendent en réalité des idées étranges, horribles et stériles abîmant l'unité du peuple afghan.

### CHAPITRE III : LA POLYPHONIE PAR LES IDÉOLOGIES

---

Celles qui consistent à induire les gens en erreur, à les manipuler ou à les sensibiliser à des fins qui sont très éloignées de ce qu'on leur raconte au travers du discours idéologique.

Nombreux concepts sont, dénudés de leur vrai sens, facilement ancrés dans le texte idéologique de Khadra, tels : moudjahidin (p. 50), maudits (p. 139), muphti, prêches, fidèles (p. 53), pieux, musulman (p. 59)... Le champ lexical utilisé et que l'écriture révèle, traduit bien l'usage que les intégristes font de la religion pour acquérir une légitimité par la violence qu'ils ne cessent d'appliquer à leurs sociétés ; car, pour illustrer, la seule évocation du mot *mufti* conférerait à leur actes de violence un statut de guerre sainte et c'est ainsi que les homicides, les attentats sont élevés au statut de sacrifices pour Dieu.

Les figures empruntées à notre corpus dégagent des significations implicites et d'autre explicites, qui versent tous dans la même dimension idéologique de la violence tout en associant à l'idéologie, la thématique de la violence. Cette conception surgit dans la parole des intégristes qui veulent attendrir leurs auditoires, mais aussi entre les interrogations des personnages face aux intégristes en essayant d'arracher les masques de ces derniers, ou bien dans les propos de l'auteur-narrateur lui-même dans le but de se moquer de cette idéologie. D'une part, l'auteur le signale dans l'extrait suivant :

— *Aucun doute là-dessus, mes frères. C'est aussi vrai que le soleil se lève à l'est. (...) Vous n'avez qu'à tendre l'oreille pour entendre chaque chose sur cette terre, chaque créature, chaque bruissement vous dire que le moment de gloire est à portée de nos mains, (...) Ceux qui en douteraient une seconde ne sont pas des nôtres. Le Diable les habite, et l'Enfer trouvera en leur chair d'inextinguibles combustibles. Vous les entendrez, l'éternité durant, regretter de n'avoir pas su saisir la chance que nous leur offrons sur un plateau d'argent : la chance de rejoindre nos rangs, de se placer définitivement sous les ailes du Seigneur.* (p. 72)

Ce passage révèle l'idéologie intégriste qui s'est implantée dans la société afghane et l'effet qu'elle produit chez les gens à savoir *le sacrifice*, pour le salut des autres, et pour bénéficier de la grâce du Dieu et du salut éternel, faisant de la

### CHAPITRE III : LA POLYPHONIE PAR LES IDÉOLOGIES

---

situation d'humiliation dans laquelle ils vivaient un prétexte, le sacrifice devient alors la seule issue pour mourir dignement. D'autre part, Yasmina Khadra décrit d'une façon ridicule l'état et les comportements de Zunaira manifestant sa profonde détresse après mettre le tchadri qui redouble sa nervosité :

*Momifiée dans son voile, Zunaira suffoque. La colère lui noue le ventre et lui obture la gorge. (...) Telle une forcenée dans sa camisole, elle reste effondrée sur le perron, (...). Subitement, 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, (...) Comment a-t-elle pu accepter d'enfiler ce monstrueux accoutrement qui la néantise, cette tente ambulante qui constitue sa destitution et sa géôle, 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 ? (p. 75-76)*

Ce qui produit la présente idéologie c'est justement la pluralité de voix (de l'auteur-narrateur et des personnages adeptes ou opposants au régime Taliban) qui récuse l'univocité d'un discours idéologique. Cependant, à lire attentivement toute l'œuvre polyphonique de Yasmina Khadra, on remarque que l'enjeu idéologique est doublé de bien d'autres, tantôt implicites et plus personnels, tantôt explicites et manifestes, quoique leurs influences sur la société afghane est moins notable et peu importants de leur temps. La vision romanesque de l'auteur confirme en fait cette constatation. Il s'agit bien évidemment d'un conflit entre les idéologies contemporaines. Le monde musulman est devenu un terrain de confrontation des intégristes et des modernistes. C'est au sein du malheur d'un couple moderne et le sort d'une femme mourante qui se sacrifie pour le bonheur de son époux, que le conflit des axes idéologiques, distincts l'un de l'autre, est traité. Ces voix idéologiques s'exposent et s'épuisent dans leur confrontation ; elles entrent même dans une lutte, l'une avec l'autre.

### III.2.2. L'idéologie moderniste

Comparée à la doctrine fondamentaliste, l'idéologie moderniste est l'idéologie du changement et de la différence, comme facteurs de mutation sociale qui traduirait les besoins et les aspirations de la société afghane qui subit le régime taliban. Le son focal de cette idéologie est sa fascination par la modernité, la différence et l'espérance d'une vie meilleure, pacifique et prospère. L'autonomie, le progrès, l'individualisme, l'égalité contre hétéronomie sont d'autres mots clés qui en constituent le socle. D'ailleurs, l'espérance d'une vie meilleure est évoquée même dans l'intitulé du roman *Les hirondelles de Kaboul* qui fait le rapprochement avec les hirondelles qui représentent l'arrivée de beaux jours, du changement et du renouveau.

Le texte khadraïen anime ce type de discours idéologique est animé à travers des personnages qui refusent d'adhérer à la pensée intégriste à laquelle ils sont confrontés. Des personnages tels que Zunaira, Mohsen Ramat, Nazish, Mussarat et Atiq manifestent en fait une individualité face aux idées intégristes qui cherchent à retirer l'individu au sein de valeurs collectives. Dans l'extrait ci-après, Zunaira refuse d'obéir aux lois du régime taliban. Elle réclame son droit à vivre librement et dignement, et se considère comme militante de la cause féminine :

*Zunaira fait non de la tête :  
(...) Je suis incapable de passer devant une horreur et de faire comme si de rien n'était. D'un autre côté, je refuse de porter le tchadri. De tous les bâts, il est le 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, sans procès et sans indemnités, mais avec suffisamment de présence d'esprit pour me peigner tous les jours et veiller sur mes toilettes comme sur la prune de mes yeux. 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. (p. 62)*

Ces passages révèlent l'inquiétude de Zunaira vis-à-vis l'humiliation de son époux Mohsen Ramat. Ce dernier subit en fait la tyrannie politique et idéologique, et

### CHAPITRE III : LA POLYPHONIE PAR LES IDÉOLOGIES

---

ne manifeste aucune résistance face à elles ; sa liberté est restreinte du fait qu'il est dirigé par leurs lois. Désespéré, exténué, rompu, Mohsen rêvait lui aussi de modernité. Il erre dans Kaboul, en cherchant à offrir à sa femme Zunaira les possibilités de se développer et de s'émanciper dans une société régie par les Taliban. Comme anesthésié par l'atmosphère hystérique qui le cerne, Mohsen va admettre que le goût de vivre l'a également abandonné. Zunaira le supplie de construire sa propre identité et de prouver sa personnalité à l'égard de l'idéologie fondamentaliste et au régime Taliban. Les extraits suivants illustrent l'irritation de ce couple et son refus de vivre sous la domination d'une idéologie totalitaire :

*Bien que son expression soit cachée par le voile, Mohsen est convaincu qu'elle le dévisage avec haine.*

*— Que me reproches-tu au juste ? S'exclame-t-il vanné. De n'avoir pas remis cet abruti de taliban à sa place ? Que pouvais-je contre lui ? Ce sont eux qui font la loi. Ils ont droit de vie et de mort sur tout ce qui bouge. Crois-tu que leurs agissements m'indiffèrent ? Ils révolteraient une bête de somme. (p. 99)*

*Puisque tu es mon époux à moi, va trouver le misérable bâtard qui a osé porter la main sur ta femme et tranche-lui le poignet. Tu veux voir mon visage, l'ultime soleil qui te reste ? Prouve-moi d'abord que le jour s'est levé, que la nuit infamante n'est qu'un mauvais rêve qui relève d'un lointain souvenir. (p. 102)*

Ces extraits renforcent l'idée que ces personnages ne sont pas libres et n'ont aucune maîtrise des événements. Dans ce récit où chaque minute semble arrachée au destin et aux forces obscures qui se jouent de l'homme, la vie de Zunaira et de Mohsen est, en quelque sorte, une version de l'irréparable. L'enfer, dont parle abondamment le romancier, est littéralement présent sur terre, car ces personnages constituent un éternel souffre-douleur et une éternelle victime. Les actes de violence sont alors dus à l'affrontement entre la conscience d'un individu émancipé et la pression de la communauté qui refuse de rejoindre le cortège de la modernité.

La modernité est donc l'espérance de vie pour ce couple Zunaira et Mohsen, selon lesquels le progrès et la libération sont indissociables. Pourtant, ils sont confrontés au refus des extrémistes qui ne veulent pas la modernité et l'émancipation

### CHAPITRE III : LA POLYPHONIE PAR LES IDÉOLOGIES

---

de la femme, soit par conviction personnelle, soit par intérêts politiques ou économiques ; et soutiennent, par ailleurs, la voie qui mène au déchaînement de la violence. A l'instar de Zunaira et Mohsen, Atiq est un autre héros khadraïen qui essaie de fuir l'espace qui fabrique des bourreaux. Il préfère avoir une pensée qui lui permet de se soustraire à la fatalité :

*Atiq s'était délibérément enfermé dans son cocon, à l'abri des peines perdues. Estimant en avoir assez vu pour s'attendrir sur le sort de son prochain, il se méfiait comme d'une teigne de sa sensiblerie et limitait la douleur du monde à sa propre souffrance. (p. 68)*

Là où il rencontre Zunaira, la prison lui permet de s'éloigner des places arides et ensoleillées de Kaboul qui devient un lieu propice au développement de ses sentiments. La présence de Zunaira transforme le cachot en un lieu de révélation où Atiq subit une espèce *d'ivresse extatique*. L'ombre et l'humidité du cachot enveloppent Atiq dans une atmosphère de douceur qui apaise les tourments causés par une idéologie imposée dans sa société : *Atiq est sidéré par la sérénité de la détenue, ne croit pas la quiétude capable de mieux se mettre en évidence ailleurs que sur ce visage limpide et beau comme une eau de source. (p. 114)*

Fasciné par la beauté de la prisonnière, le geôlier se met à rêver, à faire des projets. La féminité est pour le gardien-spectateur une possibilité de fuir la réalité et de s'immerger dans le bonheur. Yasmina Khadra prend donc position par le biais de ses personnages qui s'élevaient contre les idées intégristes, et se trouvent projetés contre le fondamentalisme religieux. Ce dernier prouve un pouvoir par la diffusion des valeurs qui appellent à la violence, et lui confèrent une légitimité. Par le biais de la religion qui est devenue un outil privilégié, les extrémistes se dissimulent leur véritable facette.



### III.2.3. L'idéologie de l'auteur : une idéologie humaniste

Dans son projet idéologique qui représente des sujets s'inscrivant pleinement dans une audience internationale indéniable, Yasmina Khadra écrit *Les hirondelles de Kaboul*. Ce roman touche à la fois le grand public arabe et occidental, du fait qu'il s'est doté d'une structure idéologique bouleversant radicalement les thèses des idéologies intégriste et libéraliste. Les dimensions éthique, spirituelle et humaniste éclairent le récit. Ce dernier définit donc la position humaniste de l'écrivain face à la force de certains pouvoirs politiques et idéologiques contemporains. À ce propos, Khadra confirme qu'il n'a pas écrit ce roman en tant qu'Arabe mais en tant qu'être humain.<sup>1</sup>

De même, Khadra écrit *Les hirondelles de Kaboul* afin d'éveiller les gens à la tragédie humaine en Afghanistan et aux injustices engendrées par les doctrines terroristes. Selon Yasmina Khadra, aucun peuple ne mérite d'être ainsi malmené et chosifié. Tout peuple doit par ailleurs effectuer une victoire sur la peur et les douleurs. Il est question de construire les nations dans la justice, l'égalité et l'ambition saine et éclairée. Les afghans doivent donc mesurer l'ampleur de leur malheur et dépasser ce conflit qui tracasse et qui préoccupe également l'auteur.

L'écrivain exprime la position humaniste à travers de nombreux personnages pétris d'humanité. La prise de parole du personnage est accompagnée le plus souvent d'un discours évaluatif du narrateur qui filtre ainsi un message idéologique. Il importe ici de tenir compte de quelques consciences et de leur orientation idéologique : Tout d'abord, l'acte humain d'Atiq Shaukat qui voudrait à tout pris sauver la vie de Zunaira, les extraits suivants le révèlent :

*Zunaira ne voit pas où le gardien veut en venir. Elle se recroqueville dans sa couverture, croyant son heure arrivée.*

---

<sup>1</sup>PERAS, Delphine. « Yasmina Khadra autopsie le phénomène kamikaze ». *L'Express*. Publié le 01.09.2005, Disponible via l'URL < [http://www.lexpress.fr/culture/livre/yasmina-khadra-autopsie-le-phenomene-kamikaze\\_810466.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/yasmina-khadra-autopsie-le-phenomene-kamikaze_810466.html) (Consulté le 27.11.2016)

### CHAPITRE III : LA POLYPHONIE PAR LES IDÉOLOGIES

---

— *Allez-vous-en, la supplie Atiq... Partez, ne restez pas là. Je leur dirai que c'est ma faute, que j'ai dû mal cadenasser les chaînes. Je suis pashtoun comme eux. Ils pesteront contre moi, mais ne me feront pas de mal.* (p. 124)

Atiq utilise un langage qui témoigne l'innocence de sa bien-aimée condamnée à mort à cause d'un accident incontrôlable dans lequel la victime était son époux Mohsen Ramat. Atiq défend Zunaira en vue de lui permettre de mener une *vie digne* et apaisée :

*On n'a pas le droit d'envoyer un innocent (Zunaira) au casse-pipe simplement parce qu'il a fait l'objet d'un accident. Cette femme n'a pas tué son mari. Elle n'a tué personne.*

*Mussarat l'approuve de la tête. Craintivement. Perdu dans ses ressentiments, Atiq ne le remarque même pas.....Il n'est pas question de livrer au bourreau une innocente à cause d'un malentendu.* (p. 120)

Ici, l'écrivain explore de l'intérieur la nature de ses personnages qui, lorsqu'ils s'engagent pour ou contre la violence, le font toujours en décalage par rapport à la doxa dans laquelle ils sont pris, comme dans un piège. Une autre voix humaniste est celle de Mussarat, la femme d'Atiq, qui consacre toute sa vie au bonheur de son époux :

— *C'est toi qui me demandes de partir, Mussarat ?*

— *Je me jetterais à tes pieds pour t'en convaincre.*

*Personne n'a le droit de gâcher ce qui peut arriver de meilleur à un être, même s'il doit en pâtir le restant de sa vie. Ce sont des instants si rares qu'ils en deviennent sacrés.* (p. 129)

Atiq Shaukat et Mussarat tiennent compte, dans l'extrait ci-dessus, à la seule richesse légitime qui revient à l'humanité à savoir la vie humaine. Pour eux, elle est supérieure et sacrée, et il n'y a rien au-dessus de la vie d'un homme, aucune doctrine ni cause n'est supérieure au droit à la vie. Pour Atiq, d'une part, envoyer un innocent au *casse-pipe simplement parce qu'il a fait l'objet d'un accident* est une injustice flagrante et un crime contre l'humanité. D'autre part, Mussarat donne et sacrifie sa vie pour celui qu'elle aime, c'est pour elle une réponse claire à la tyrannie des idéologies totalitaires prédominant dans la société afghane.

Nazish, lui, à son tour, ancien muphti respecté, tient compte à la sainteté de la vie humaine. Il aspire à une vie décente, et manifeste ainsi sa rage envers les extrémistes qui détruisent le pays des afghans. L'auteur le décrit dans l'extrait qui suit :

*Or, Nazish ne veut plus entendre parler de bataille, de siège, de sabre ou de fusil ; il ne veut plus se fier au regard vindicatif des mioches. Il a décidé de tourner le dos aux clameurs des mitrailles, d'aller se recueillir sur les plages sauvages et voir de plus près l'océan. Il veut se rendre dans ce pays qu'il a puisé de ses utopies, construit avec ses soupirs et ses prières, et ses vœux les plus chers ; un pays où les arbres ne meurent pas d'ennui, où les sentiers voyagent au même titre que les oiseaux, où personne ne viendrait mettre en doute sa détermination de parcourir les contrées immuables d'où il ne reviendra jamais. (p. 82)*

La voix de Nazish est, ici, doublée par celle de l'auteur, à travers laquelle ce dernier lance un appel à dépasser tous les clivages idéologiques, et à reconstituer des valeurs humanistes, celles-là mêmes qui fondent et forment le berceau de toute civilisation humaine et dont l'assise doit être la liberté et le respect des droits de l'homme. Pareillement, l'auteur note l'orientation humaniste de Zunaira, en disant : *Zunaira qui déteste voir pleurer les hommes. (p. 99)*

L'orientation idéologique de Yasmina Khadra qui constate, implicitement ou explicitement, que l'humanité représente la noblesse et la grandeur rejetées par le régime intégriste et dépréciées par la population afghane est confirmée dans ce passage. Pour Khadra, l'humanité se bat pour la compréhension mutuelle des communautés et des idéologies qui sont en jeu dans la société afghane. Selon l'auteur algérien, la crise du monde vient principalement du manque d'entente, susceptible de faire face aux forces de l'extrémisme.

Les défis de la réalité d'aujourd'hui sont aussi ceux de Yasmina Khadra qui réussit encore une fois à négocier le dilemme d'Afghanistan que les affrontements armés ne cessent de nourrir, sans pour autant donner raison aux uns et aux autres. L'écrivain ne prône ici que la seule vérité à laquelle les gens doivent se convertir à savoir la vie humaine comme droit de toute personne quels que soient les motifs qui poussent au sacrifice. Khadra confirme sa prise de position en signalant qu'Il n'y a

### CHAPITRE III : LA POLYPHONIE PAR LES IDÉOLOGIES

---

rien, absolument rien au-dessus de ta vie. Elle est la seule chose qui doit compter pour toi car elle est le seul bien qui t'appartient vraiment. D'ailleurs, les propos sur lesquels se clôt cette tragédie de la vie et de la mort sont un appel à accorder à la vie l'importance qu'elle mérite.

Khadra réussi donc à répondre aux grandes questions de l'époque, tout en combattant, grâce à la littérature, les tensions qui les secouent. Il parvient à dépasser un *fatalisme* facilement imputable aux références musulmanes. L'humanisme chez Khadra écarte, dans la foi et l'amour de l'homme pour la vie, un spiritualisme parfois assez simple mais qui place au-dessus de la liberté de la pensée. Le personnage de Khadra pourtant ne fait pas le poids devant l'organisation scélérate des guerres idéologiques qui lui ôtent ses rêves et il ne croit pas que passer d'un camp de la violence à l'autre changerait quoi que ce soit à ce désastre. Son humanisme représente une paix absolue mais désespérée, curieusement incarné au cœur des pires guerres de notre temps.

Pour conclure, *Les hirondelles de Kaboul* est un récit lucide et passionné de cet étrange dilemme d'Afghanistan et de l'affrontement entre les consciences et les idéologies. *L'œuvre ainsi conçue met en scène une multiplicité de consciences indépendantes, d'idéologies diverses et de langages différents, et même opposés*<sup>1</sup>. Dans cette optique, l'auteur souligne les tensions concernant l'aspect idéologique dominant en Afghanistan. Son écriture poursuit ici un but idéologique. Tout comme le fait notamment constater Bakhtine : *Dans la polyphonie romanesque, diverses idéologies se font entendre, assumées ou interrogées par les diverses instances discursives (personnages, auteur)*<sup>2</sup>.

Le contenu non visible de la trame narrative y trouve un terrain de prédilection pour s'affirmer et se confirmer, *car aucune idéologie ne s'institue ni ne*

---

<sup>1</sup>STOLZ, Claire. *Op. cit.*

<sup>2</sup> BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman. Op. cit.*, p. 19

*se présente comme telle*<sup>1</sup>. Dans cette optique, notre corpus est dans l'affirmation d'un discours idéologique précis, autrement dit, il n'est pas un roman à thèse ordinaire, ni un roman à idée. Dans tout le parcours narratif, polyphonique, l'idéologie n'est plus finale et achevant une fois pour toute. Bien au contraire, les tensions idéologiques sont là, contradictoires, elles marquent l'œuvre Khadraïenne, et elles se trouvent en conflit infini. Les différentes idéologies du récit s'enchevêtrent, se chevauchent et forment un ensemble incongru, du fait que chaque personnage en tant que conscience use de tous les atouts pour démontrer son penchant idéologique. Ainsi, le lecteur hésite de choisir une direction à cause de l'intrusion des voix idéologiques, politiques, et militaires. En fait, c'est à lui de décoder, afin de choisir l'idéologie qui lui convient et qui lui plaît. C'est dans ce sens que Mikhaïl Bakhtine considère :

*Il n'ya pas d'idéologie propre dans le texte polyphonique parce que le sujet idéologique est dépourvu. Il est un dispositif où les idéologies s'exposent et s'épuisent dans leur confrontation ;elles sont dans une discussion et une lutte qui sert de base à la forme artistique, à son style.*<sup>2</sup>

C'est justement dans ce sens que Yasmina Khadra écrit son texte polyphonique, dans lequel toutes les voix socio-idéologiques de l'époque sont représentées. Subséquemment, cet univers hétérogène constitue un champ privilégié d'application de ce phénomène littéraire, qui est extrêmement productif dans ce récit autant au niveau sémantique qu'au niveau rhétorique.

### III.3. L'univers des idéologies dans *L'attentat* (diversité et duplicité)

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> BAKHTINE, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski. Op. cit.*, p. 18

Le récit de fiction met en lumière non pas un monde unique et unifié mais de nombreuses consciences et des univers idéologiques qui s'expriment parfois dans la contradiction en créant des tensions entre les points de vue pour faire dialoguer les idées et les idéologies. Dans ce roman, on distingue non seulement des personnages et des actions, mais aussi des tendances idéologiques (l'islamisme, le sionisme, le désengagement, l'humanisme) donnant au discours qui traverse le texte une dimension et une dynamique polyphoniques.

#### III.3.1. Idéologie intégriste -L'islamisme-

L'idéologie intégriste illustre la face violente du récit. Les discours, quelles que soient leurs composantes hyperterroristes, occupent une position massivement dominante sur les autres. Ils installent et entraînent le monde romanesque dans une constellation d'interrogations sur la nature de ce phénomène religieux, politique et social. L'idéologie extrémiste est celle des fanatiques musulmans, elle est basée sur des principes, faussement interprétés et détournés de leur vraie valeur, comme le signale ce passage :

*[...]Tu n'a pas le droit de blasphémer de la sorte. Tu me parles de ton épouse et, tu ne m'entends pas te parler. Si tu refuses d'en avoir une, n'oblige pas les autres à renoncer à la leur. [...]*  
*Pour eux [les kamikazes], pas question de crevoter dans le mépris des autres et de soi-même. C'est ou la décence ou la mort, ou la liberté ou la tombe, ou la dignité ou le charnier. (p. 159)*

Le passage fait entendre, d'une part, la voix d'un militant extrémiste qui adresse ces paroles sur un ton enthousiaste et reproche à Amine de ne pas vouloir l'entendre, ni être lié à sa patrie au point de vouloir donner sa vie pour elle. Il réaffirme la structure oppositionnelle comme si elle était inéluctable. D'autre part, il nous énonce clairement son idéologie qui prêche la mort et la guerre contre les innocents. Sous le couvert du sacrifice de sa vie, et en jouant sur tous les ressorts de l'honnêteté, les extrémistes légitiment leur idéologie.

### CHAPITRE III : LA POLYPHONIE PAR LES IDÉOLOGIES

---

L'auteur annonce le courant dogmatique islamiste à travers des consciences idéologiques, terroristes et intégristes, telles : le cheikh Marwan : un chef de guerre dont le destin sera calqué sur celui de cheikh Yassine, Wissam, petit cousin de Amine et un garçon dévoué qui ne voit de solution que dans le sacrifice de sa jeune vie, il est convoqué par l'Organisation. Son attentat excède l'armée israélienne qui riposte, en guise de représailles. Le doyen Omr, désireux d'assurer l'avenir du clan, Adel autre cousin d'Amine qui participait avec Sihem au financement de l'Organisation et bien d'autres. Le récit de fiction s'emploie à repérer certaines sources de l'idéologie intégriste, qui sont généralement motivées pour adopter la voie des courants nationalistes religieux, de plus en plus radicaux. Comme le montrent ces deux extraits :

*Notre patrie est violée à tort et à travers, nos enfants ne se souviennent plus de ce qu'école veut dire [...]. (p.158)*

*Pourquoi veux-tu que Sihem reste en dehors de l'histoire de son peuple ? Qu'avait-elle de plus ou de moins par rapport aux femmes qui s'étaient sacrifiées avant ? (p. 219)*

On retrouve, en lisant ces passages, des discours qui se caractérisent par une puissance de conviction pour la violence, faisant voir le sacrifice comme un devoir national. Il s'agit de l'idéologie même de Sihem qui, convaincue, a pu commettre un acte terroriste et inhumain, en faisant exploser une bombe dans un café israélien. De plus, les extrémistes se servent d'éclairantes précisions terminologiques, ce qui donne à leurs discours idéologique des effets certes puissants :

*Un intégriste est un djihadiste jusqu'au-boutiste. Il ne croit pas à la souveraineté des états musulmans ni à leur autonomie. [...] Nous ne sommes ni des islamistes ni des intégristes, docteur Jaafari. 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. (p. 156)*

Les paroles des *brigades d'Al Aqsa* reflètent, comme le révèle ce passage, une conscience profondément doctrinaire. Les explications du Commandeur portent déjà en germe leurs discours idéologique, c'est-à-dire une mise à distance de la violence.

### CHAPITRE III : LA POLYPHONIE PAR LES IDÉOLOGIES

---

D'ailleurs, les discours annoncés glacent le sang par ce qu'ils pourraient avoir de convaincant. Malgré leur irrecevabilité absolue, ils permettent de capter et de conditionner les consciences des gens qui leurs subissent. Certains aspects de ces discours ne sont pas dénués de pertinence, comme le constate Amine.

Dans cette perspective, un chef de guerre justifie à Amine sa position idéologique et le geste de Sihem. Parlant plus expressément de Sihem, il affirmera :

*Nous sommes en guerre. [...] Ta femme avait choisi son camp. Le bonheur que tu lui proposais avait une odeur de décomposition. Il la répugnait, tu saisis ? Elle n'en voulait pas. Elle n'en pouvait plus de se dorer au soleil pendant que son peuple croupissait sous le joug sioniste. (p. 07)*

Dans ce passage, le narrateur présente l'attentat suicide comme le seul geste possible pour celui qui veut se guérir d'une offense et retrouver sa dignité dans une situation d'humiliation sociale, tout en insistant sur le fait d'un choix extrêmement personnel. Il va même jusqu'à admirer l'opération de la kamikaze qui, martyre de la Cause, s'est sacrifiée pour son peuple et sa patrie. La voix élogieuse des hommes de la Cause avouant à Amine, pendant son séjour à Bethléem, l'acte de sa femme érigée en sainte, est entendue dans :

*Votre femme était une martyre. Nous lui serons éternellement reconnaissants. Mais ça ne vous autorise pas à chahuter son sacrifice ni à mettre en danger qui que ce soit. Nous respectons votre douleur, respectez notre combat. (p. 146)*

Cependant, l'idéologie intégriste, *expression de l'imaginaire social*<sup>1</sup>, est analysée lucidement à partir de la subjectivité du personnage de Amine. Le citoyen israélien contredit et affronte loyalement ce discours, comme le souligne ce passage : *Je ne crois pas aux prophéties qui privilégient le supplice au détriment du bon sens. Je suis venu au monde nu, je le quitterai nu ; ce que je possède ne m'appartient pas. Pas plus que la vie des autres. (p.159)*

---

<sup>1</sup> RICCEUR, Paul. *Du texte à l'action : essais d'herméneutiques II*. Paris : Seuil, 1998. p.391. (Points Essais). ISBN : 2020359898



Amine s'oppose énergiquement, dans cet extrait, à la fausse tendance idéologique, et à la conception guerrière attribuée à Dieu. En outre, cette idéologie est durement critiquée, ses principes sont contredits par d'autres personnages du roman tels Moschè, Naveed, Kim... Le passage suivant laisse entendre les jugements de Naveed qui, collègue de Amine et policier juif, s'interroge toutes les nuits sur la question de l'intégrisme sans y trouver de sens. Comme le montre ce passage :

*Je crois que même les terroristes les plus chevronnés ignorent vraiment ce qu'il leur arrive. Et ça peut arriver à n'importe qui. Un déclic quelque part dans le subconscient, et c'est parti. [...] partir de là, tu ne peux plus faire marche arrière. [...] T'es rien d'autre que l'instrument de tes propres frustrations. Pour toi, la vie, la mort, c'est du pareil au même. [...] Tu attends juste le moment de franchir le pas. La seule façon de rattraper ce que tu as perdu ou de rectifier ce que tu as raté — en deux mots, la seule façon de t'offrir une légende, c'est de finir en beauté. (p. 95-96)*

Ce passage apporte un éclairage supplémentaire, expliquant que les attentats suicides ne sont plus la suite d'une simple impulsion personnelle. Mais, bel et bien le fruit des intérêts politiques ou économiques, dissimulés sous le couvert d'une doctrine religieuse ; et d'un faux dévot durement ancrés dans les esprits de leurs victimes adeptes. Le récit est caractérisé par la dissémination des positions idéologiques, fallacieuses, contradictoires et fausses, elles sont issues de la confrontation entre deux peuples et entre deux mondes.

### III.3.2. Idéologie de la scission - Le sionisme -

*L'attentat* dramatise le réel que vivent les palestiniens dans leur quotidien. Le récit des événements qui rythment le quotidien d'un monde chavirant où l'affront et l'humiliation sont les motifs de la rupture avec l'Autre, voire de l'adoption d'une idéologie de la scission. Scission qui s'est concrétisée par la présence d'un *rempart sacrilège*, comme le montre ce passage :

*Par-dessus le muret de la résidence, on peut voir les lumières de Jérusalem, avec le minaret et le clocher de ses églises qu'écartèle désormais ce rempart sacrilège, misérable et laid, né de l'inconsistance des hommes et de leurs indécorables vacheries. Et pourtant, malgré l'affront que lui fait le Mur de toutes les discordes, Jérusalem la défigure ne se laisse pas abattre. Elle est toujours là, blottie entre la clémence de ses plaines et la rigueur du désert de Judée, puisant sa survivance aux sources de ses vocations éternelles [...]. Bien que cruellement excédée par les abus des uns et le martyre des autres, elle continue de garder la foi - ce soir plus que jamais.*  
(p. 149 - 151)

Jérusalem n'est pas un point de confrontation entre israéliens et palestiniens, tout comme la montre le passage ci-dessus. Elle est, dans la paix, le lieu de l'union parce qu'elle aurait la faculté de fissurer le mur des dissidences et delà, briser le rempart de la peur. Pourtant, malgré la présence d'une barre des lumières qui défigure la Beauté de Jérusalem, du *minaret et du clocher de ses églises*, la ville sainte reste une ville ouverte et un espace de communication parce qu'elle annule la discorde entre les deux nations.

Dans ce même esprit, le *Mur* est qualifié de *rempart sacrilège, misérable et laid, né de l'inconsistance des hommes et de leurs indécorables vacheries*. Autrement dit, une muraille de la honte et de l'affront fait par l'état juif à la vocation même de cette cité de paix et de lumière. Sous prétexte de pratiques religieuses et de respect de l'autonomie interne des confessions, de la protection de la liberté et de la sécurité du territoire, les juifs ont construit une *pareille horreur. Le Mur occidental*,

### CHAPITRE III : LA POLYPHONIE PAR LES IDÉOLOGIES

---

*c'est un des murs qui furent au Saint des Saints, on l'appelle portique de la Miséricorde ; tous les juifs viennent prier, devant le Mur, sur le parvis.*<sup>1</sup>

Le Mur de la honte a, cependant, une valeur symbolique : vivre derrière un Mur c'est s'isoler voire s'étioler toute espoir de communication avec l'Autre, il symbolise la scission et la rupture entre les deux peuples. Il est en fait *le reflet et le résultat de l'humiliation des forces occupantes*<sup>2</sup>. Né de l'inconsistance des hommes et de leurs indécrottables vacheries le Mur est le symbole de la perte non seulement de l'identité nationale, mais aussi du délabrement et de la déchéance de l'identité et des valeurs humaines.

En outre, la dernière phrase renvoie aux *deux côtés* du conflit évoquant le havre de paix, Jérusalem : Bien que cruellement excédé par les abus des uns et le martyre des autres, elle continue de garder la foi [...]. Cette phrase affirme que la présence d'un mur pour ne plus se voir est une tentative illusoire puisque la liberté dépasse la bêtise d'une humanité sacrilège. *Elle est plus forte que les pierres, puisque la liberté est au fond de chacun et que rien ne pourra jamais l'empêcher d'avancer, même les gravats des maisons démolies, même les pierres de la fronde.*<sup>3</sup> Dans le récit, l'idéologie sioniste est patente, elle est celle annoncé par le sage Zeev L'ermite qui, personnage tout à fait singulier, toise le « rempart hideux ». En affirmant à Amine que même les juifs ne le supportent pas :

*Le juif erre parce qu'il ne supporte pas les murs, dit-il sans me prêter attention. Ce n'est pas un hasard s'il a élevé un rempart pour se lamenter dessus. Sharon est en train de lire la Torah à l'envers. Il croit préserver Israël de ses ennemis et ne fait que l'enfermer dans un autre ghetto, moins terrifiant certes, mais tout aussi injuste... (p. 231)*

---

<sup>1</sup> TUDELE, Benjamin. *Adler*. Londres : Minuit, 1907, In NAHON, Gérard. Mur occidental dit des lamentations. In *Encyclopaedia Universalis*. Paris, Nouvelle édition, [DVD-Rom], 2010

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

### CHAPITRE III : LA POLYPHONIE PAR LES IDÉOLOGIES

---

Le vieillard sage affirme, dans cet extrait, que le « Mur » de la folie et de l'humiliation, est la cause du déchirement et de la douleur du juif. De plus, ironiquement, il déclare que le malheureux Sharon l'a élevé en croyant « préserver Israël de ses ennemis » alors qu'il les réduit, occulte son horizon et enferme son peuple dans un autre carcan. Ce qui confirme encore une fois le déchirement, l'éparpillement et l'errance de la race juive. La voie idéologique des sionistes est aussi injuste et terrifiante que celle des intégristes du fait qu'elle dicte des principes, certes, inacceptables des deux côtés. Le récit de fiction aménage, au sein de la parole fictionnelle, d'autres procédés aptes à assurer l'idéologie de la scission et renforcent les clés de son interprétation : *Dans le conflit sanglant qui ne fait, en vérité, qu'opposer à huis clos les souffre-douleur aux boucs émissaires d'une Histoire scélérate prête à récidiver.* (p. 175)

L'idéologie sioniste est, en fait, un affront et une humiliation de l'état juif. Pourtant, le récit de Khadra, humaniste et généreux, ne trace pas une ligne de partage qui donnerait raison aux palestiniens contre les israéliens. Par contre, l'auteur, signalant que les meilleurs amis d'Amine tels Kim, Yehuda et Ezra Benhaïm sont Israéliens, a voulu signifier qu'il reste, malgré tout, beaucoup d'israéliens justes, voulant la paix et qui sont contre toute scission sournoise et injuste. Tout comme l'affirme le sage, palestinien d'origine juive, Zeev L'ermite : *Tout Juif de Palestine est un peu arabe et aucun Arabe d'Israël ne peut prétendre ne pas être un juif.* (p. 233).

A l'instar des peuples de toutes les autres nations, les palestiniens rêvent d'une belle vie, de moments heureux, de voyages loin de la répression et de la violence qui reste pour eux une sorte de butoir face à l'injustice. C'est la tendance *idéologique* nouvelle de la plus part des esprits.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> AUBONNET, Brigitte. « Yasmina Khadra, *L'olympes des infortunes* ». *Encres Vagabondes*. 2010, [en ligne]. <http://www.encres-vagabondes.com/magazine/khadra2.htm> (Consulté le 09.05.2016)

### III.3.3. L'idéologie du narrateur (la démission)

Au-delà du méchant conflit idéologique qui transgresse et brise l'une des valeurs les plus noble de l'humanité : l'union, dans la région du Proche-Orient, une autre position idéologique se manifeste dans un monde romanesque disséminé. Il s'agit de l'univers neutre que Amine a adopté, du fait qu'il : *Est, essentiellement, un individu social, historiquement concret et défini, son discours est un langage social, non un dialecte individuel.*<sup>1</sup>

Le personnage principal du récit se présente alors comme sujet social dans l'action même de raconter son récit, c'est-à-dire au plan de la narration. La posture d'Amine est une posture de désengagement. Au départ, la seule Cause défendue par lui est celle de sa réussite sociale et de son bonheur conjugal. Son message est bien clair : *J'ai pensé rompre les amarres. Je ne voulais pas ressembler aux miens, subir leurs misères et me nourrir de leur stoïcisme.* (p. 234) Ici, Amine ne veut pas prendre sa part face à l'immense gâchis qui loge dans les malédictions d'un conflit durable entre les deux nations arabe et hébraïque. Il a opté pour la démission, à travers laquelle il trouve son identité authentique, dans ce sens Paul Ricœur écrit : *Par l'idéologie, [...] le groupe croit à sa propre identité.*<sup>2</sup>

La position idéologique du narrateur présente une tendance de l'ensemble déchiré du peuple au Proche-Orient qui refuse le spectre du sang et de la mort. Amine Jaafari, chirurgien, a préféré un monde de stabilité, d'estime et d'amour en exerçant de son mieux ses talents de chirurgien :

*J'exerce le plus noble métier des hommes et pour rien au monde je ne voudrai compromettre la fierté qu'il m'insuffler. Ma présence à Bethléem n'aura été qu'une fuite en avant ; ma pseudo vaillance qu'une diversion. [...] J'ai toujours éprouvé une sainte horreur pour les chars et les bombes, ne voyant en eux que la forme la plus aboutie de ce que l'espèce humaine a*

---

<sup>1</sup>BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et Théorie du roman. Op. cit.*, p.53

<sup>2</sup>RICŒUR, Paul. *Du texte à l'action : essais d'herméneutiques II. Op. cit.*, p. 388

### CHAPITRE III : LA POLYPHONIE PAR LES IDÉOLOGIES

---

*de pire en elle. Je n'ai rien à voir avec le monde que j'ai profané à Bethléém ; je ne connais pas ses rituels, ignore ses exigences et ne me crois pas en mesure de me familiariser avec. (p. 164)*

Le discours du narrateur trace ainsi la voie d'une prise de position radicale devant les oppositions en présence. Amine, fier de son métier, refuse de s'intégrer dans la misère palestinienne ; en s'installant à Tel-Aviv, il évite la guerre et n'aime pas les histoires de violences qui n'aboutissent qu'à la douleur et au ravage de tout bien. Hésité entre deux nations, Amine a choisi de se désengager. Face à la situation tragique de sa patrie d'origine, le personnage principal se montre plus soucieux de ses projets et de sa vie conjugale. Cette position idéologique du juif-palestinien est bien claire :

*Toute ma vie, j'ai tourné opiniâtrement le dos aux diatribes des uns et aux agissements des autres, cramponné à mes ambitions tel un jockey à sa monture ... je n'avais pas le temps de m'intéresser aux traumatismes qui sapent les appels à la réconciliation de deux peuples élus qui ont choisi de faire de la terre bénie de Dieu un champ d'horreur et de colère. (p. 163)*

Cet extrait révèle qu'Amine réserve sa sympathie à sa bien-aimée, en fermant les yeux face à la situation dramatiquement inhumaine entre les deux peuples. Il s'est toujours refusé à un quelconque engagement politique. En vivant dans la société israélienne, il ne comprend même pas la nature du conflit arabo-juif. Amine confirme à son ami Kim qu'il n'a nullement envie de lutter contre le réseau intégriste. Pourtant, il rejette totalement la logique du sacrifice :

*Je n'ai pas l'intention de me venger ou de démanteler le réseau. Je veux juste comprendre comment la femme de ma vie m'a exclu de la sienne, comment celle que j'aimais comme un fou a été plus sensible au prêche des autres plutôt qu'à mes poèmes. (p.109)*

Le personnage principal se montre, comme l'indique ce passage, d'une grande persévérance, depuis la mort de sa bien-aimée. Il a conscience qu'il lui faut passer « de l'autre côté du miroir ». Pourtant, son souci n'est aucunement motivé par le projet de combattre les mouvements radicaux et politiques. La voie idéologique d'Amine ne prévoit aucune *conversion* à la Cause des ennemis irréductibles de tout

### CHAPITRE III : LA POLYPHONIE PAR LES IDÉOLOGIES

---

ce qu'il a construit au cours de sa vie. Devant l'imam, l'égoïsme d'Amine se réaffirme lorsque l'imam l'interprète selon une clé idéologiquement déterminée :

*Et nous savons que vous êtes un croyant récalcitrant, presque un renégat, que vous ne pratiquez pas la voie de vos ancêtres, ni ne vous conformez à leurs principes, et que vous vous êtes désolidarisé depuis longtemps de leur Cause en optant pour une autre nationalité [...] (p. 148-149)*

L'imam intégriste maudit, dans cet extrait, la tendance idéologique du juif-palestinien qui n'aura pris aucune parce qu'il n'aura rien compris d'un dilemme qui brise tous ses projets. D'ailleurs, le monologue idéologique d'Amine, plus discret, reflète sa tendance idéologique : *J'ai pensé rompre les amarres. Je ne voulais pas ressembler aux miens, subir leurs misères et me nourrir de leur stoïcisme.* (p. 234) Ici, Amine se débat dans un nouveau monde. Le palestinien-juif est persuadé de ne pas faire le poids devant l'immensité du problème. Il préconise une forme de désengagement salutaire. Le narrateur finit par comprendre qu'il doit choisir. Un choix qui ne peut être que celui du roman *éthique et humanitaire*.

#### III.3.4. L'idéologie de l'auteur - L'humanisme -

Dans *L'attentat* l'auteur emmène son lecteur, dans les méandres de la conscience humaine. Une conscience multiple et disparate : *Plusieurs voix et plusieurs discours contrastés se font entendre confirmant la pluralité des univers idéologiques*<sup>1</sup>. La dissémination idéologique dans *L'attentat* s'affirme surtout par la position prise par son auteur. Tout dans le roman renferme son contraire : la tendresse dans la rage, la peur et l'apaisement dans les foudres mêmes de l'existence... Cela reflète la nature d'un réel actuel déchiré par des contradictions et des conflits. Un monde qui s'impose et impose à l'écrivain d'opter pour un tel écrit *engagé*.

---

<sup>1</sup>JENNY, Laurent. *Méthodes et problèmes : dialogisme et polyphonie*. [en ligne]. Genève : Dpt de Français moderne, 2003, Disponible via l'URL : <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/dialogisme/dpintegr.html#dp> 310000 (Consulté le 24.04.2017)

La voix idéologique de Yasmina Khadra retentit à travers le choix même du sujet de *L'attentat* qui révèle une tendance surtout humaniste. L'auteur s'oppose lucidement aux militants islamistes qui s'acharnent à promouvoir une idéologie religieuse qui les dévalorise et les abaisse, aussi bien qu'à l'idéologie honteuse des sionistes comme système clos, hideux et injuste. Yasmina Khadra, engagé, ne partage pas le désengagement de son personnage principal.

*L'attentat* montre effectivement la position idéologique de Yasmina Khadra en l'introduisant comme une sorte de commentaire sur le débat actuel, sur la guerre au Proche-Orient, tout en transmettant l'esprit d'urgence que le lecteur engagé recherche. Toutefois, face aux idéologies fallacieuses, l'auteur nous offre un roman dans lequel la voix humaniste résonne plus fort. Il évoque sa propre idéologie à travers les dialogues arrangés, comme celui entre Amine et Zeev L'ermite, à travers lesquels Khadra relativise ainsi les oppositions juif/arabe. Faire voisiner des Juifs sympathiques et d'autres antipathiques des palestiniens violents et d'autres non violents en présentant la cause palestinienne qui ne prend appui que sur un principe de dignité humaine.

De plus, dans sa façon de communiquer une tendance humaniste, l'engagement de Khadra contre l'intégrisme est un fait attesté. Tout de même, il dévoile le scandale de l'État hébreux qui met dos au mur les palestiniens en les privant de liberté, en détruisant leurs maisons et en les appauvrissant plus chaque jour. Khadra croit dans ce récit à la vertu de dire haut ce que tout le monde pense bas. Par ailleurs, la voie humaniste choisie par l'auteur est soulignée à travers la vision hallucinatoire du paradis à la fin du récit : Amine, au moment de mourir, rêve d'une terre où les frontières sont annihilées. Il voit un enfant qui : *Longe les herbes folles et fonce sur le Mur qui s'effondre, telle une cloison en carton, élargissant l'horizon et exorcisant les champs qui s'étalent sur les plaines à perte de vue ...* (p. 245).



Yasmina Khadra bouleverse les points de vue sur la réalité d'un monde chavirant et déchiré. Un monde qui nous prouve justement la fragilité de notre humanité.

Les engagements extrêmes, les douleurs, les doutes, la scission, la démission... *L'attentat* est le récit de la diversité et de la complexité des univers et des voies/ voix idéologiques qui se croisent, se confrontent ou se dispersent. Accompagnés par d'autres, annoncées par des points de vue, des perceptions et des consciences moins pesantes au niveau idéologique, mais aussi enrichissants (telle l'idéologie pacifiste du rescapé Yehuda). Toutes ces idéologies contribuent dans une large mesure à densifier et augmenter la charge polyphonique du roman.

#### **III.4. Albert Camus et Yasmina Khadra : regards croisés au niveau des idéologies**

Avatar moderne des approches théoriques de la littérature comparée, l'idéologie semble avoir mieux définie, dans ses évolutions récentes, ses buts et ses limites d'investigations dans un texte. Les pratiques idéologiques chez Khadra et chez Camus, constituent un autre mode d'expression privilégié. La présente étude comparée se propose d'analyser la dynamique et les rapports idéologiques existant entre des écrits des écrivains. Ayant toujours plus ou moins partie liée, leurs analyses nous révèlent tour à tour les passions, les valeurs et les arguments que leurs engagements recèlent.

Le récit de Khadra témoigne en fait d'une diversité et d'une duplicité de consciences, d'univers et des positions idéologiques ; qui s'expriment souvent dans la contradiction, en créant des tensions entre les points de vue. Nous avons pu distinguer en fait par tant de tendances idéologiques : l'extrémisme, le sionisme, le désengagement, le libéralisme et l'humanisme. La production artistique de Camus véhicule à son tour une certaine polémique idéologique. Elle témoigne la constance d'une constellation de tendances et de doctrines. Entre les idéologies : existentialiste, irrationaliste, de l'exil, du combat, religieuse, humaniste... ces trois dernières

constituent les repères majeurs de l'œuvre camusienne. Dans ce vacarme idéologique, dans quelle mesure les scripteurs se rejoignent-t-il en supports idéologiques pour traduire leur vision du monde ? Quels effets, communs, pratiquent leurs engagements sur le tissage et la compréhension des discours romanesques ?

### III.4.1. L'endoctrinement religieux – irrationnel -

Chez Khadra, l'enjeu idéologique religieux est présenté par la voix des fanatiques musulmans, dite islamisme ou extrémisme, et celle du sionisme, dite de la scission. Il illustre la face violente et agressive du récit. Les discours et le contenu idéologique se caractérisent par une puissance de conviction pour la violence, faisant voir le sacrifice comme un devoir national. Tendancé à édifier un régime injuste, terrifiant voire totalitaire, islamiste ou sioniste, ce courant dogmatique occupe une position massivement dominante sur les autres. Ce fait lui permet de capter et de conditionner les consciences de ceux qui le subissent, malgré son irrecevabilité absolue.

C'est ainsi que les valeurs des engagements obscurantistes se fondent sur le monopole qu'ils exercent sur la vie de leurs concitoyens. Ils installent et entraînent le monde romanesque dans une constellation d'interrogations sur la nature de ce phénomène. L'auteur annonce ce dernier à travers des consciences idéologiques, en Palestine, en Afghanistan et en Israël, qui sont généralement motivées pour adopter la voie des courants nationalistes religieux, de plus en plus radicaux. Néanmoins, la religion dont ils se réclament n'est qu'un cheval de Troie qui leur permet de voiler leurs véritables aspirations, en les attribuant à la religion islamique ou à celle hébraïque. Ce qui distingue le substrat idéologique dont il est question, c'est précisément le refus de la vision raisonnée de la religion.

Quand à Albert Camus, l'enjeu et la pensée religieux se définissent essentiellement par ses interrogations douloureuses du sens de la vie, de l'existence et de l'injustice de Dieu, ainsi que la possibilité d'avoir une sainteté sans Dieu. Ces

### CHAPITRE III : LA POLYPHONIE PAR LES IDÉOLOGIES

---

sens constituent des axes centraux de la réflexion de Camus, ils sont explicitement mis en question par lui dans ces écrits. A ses yeux, la souffrance humaine due à l'absence de Dieu constitue ainsi un leitmotiv dans son œuvre. Dans cette optique, l'engagement religieux qui nourrit la trame narrative de son récit, est présenté notamment par le personnage du prêtre chrétien Paneloux. Ce religieux voit dans le christianisme la *doctrine de la justice divine*, l'élan qui le pousse à vivre, qui canalise une intelligence lucide et organisatrice.

L'engagement du religieux est vu à travers les multiples tons des prêches adressés à l'auditoire par lesquels il se veut que la souffrance ne soit pas nécessairement une mauvaise chose. Pour le croyant Paneloux, qui présente la réponse chrétienne à la peste, les personnages qui meurent sont surtout les infidèles, ceux qui ne veulent pas accepter la condition dans laquelle ils se trouvent. L'être humain doit obéir à Dieu, à la foi et au destin. Quoique la voix du religieux, finit, face à l'idée de Dieu, par être empreinte d'une situation de contradiction, d'inquiétude ou de perplexité entre sa foi et la volonté divine.

La doctrine religieuse constitue en effet l'un des points forts de rencontre entre Khadra et Camus. Les deux auteurs récusent la nature même de cet engagement. Le paradoxe s'installe chez eux à partir de ce moment de l'irrationalisme de l'idéologie religieuse ; pour laquelle l'homme doit prouver sa soumission aveugle à Dieu, il doit aimer ce qu'il ne peut pas comprendre. Chez les deux auteurs, cette voie/voix est cachée sous des apparences plus acceptables par le public, qui refuse de se faire guider frontalement. Elle consiste à induire les gens en erreur, à les manipuler ou à les sensibiliser à des fins qui sont très éloignées de ce qu'on leur raconte, trop éloignées de la réalité. Dans les deux cas, la pensée religieuse considère le mal et la guerre comme une punition collective adressée par le bon Dieu contre les gens qui commettent des péchés, et qui refuse de suivre et d'obéir à la loi divine. L'idéologie religieuse, chez Khadra tout comme chez Camus, est présentée d'une façon nettement négative à travers nombreuses situations. Sa voix résonne d'une manière irrationnelle du moment où le mal, le malheur et la

### CHAPITRE III : LA POLYPHONIE PAR LES IDÉOLOGIES

---

guerre sont installés. C'est pour faire face au *danger* (les modernistes et le colonialisme pour Khadra, la peste et le régime nazi dans le cas de Camus) que les écrivains se servent de ces voix. Autrement dit, le monde musulman est devenu à cet effet un terrain de confrontation des intégristes et des modernistes. Pareillement, Camus expose le monde chrétien en conflit avec l'esprit de combat. Vers la fin des récits, les auteurs tous les deux avouent l'échec de l'endoctrinement religieux, ses attitudes, ses tendances et ses fins finissent même par être ridiculisées.

Le contraste entre les voix religieuses chez Khadra et chez Camus se perçoit dans la nature des mouvements idéologiques dénoncés, de leur description, de leurs attitudes, et du discours défendu par les adeptes de chacun d'eux. Chez Khadra, il s'agit de minorités extrémistes généralement motivées pour adopter la voie des courants nationalistes religieux, de plus en plus radicaux. Elles tentent principalement de diffuser des idées et des convictions personnelles de ceux qui l'adoptent ou le rejoignent. Le discours et le langage sont manifestement tolérants mais qui défendent en réalité des idées étranges, horribles et stériles abîmant l'unité des peuples. Ils sont souvent remaniés selon des intérêts politiques ou économiques. Chez Camus, la pensée en question est représentée par un seul personnage, le prêtre. Ce dernier décrit son endoctrinement comme beaucoup plus tolérant et clairvoyant. Irrationnel, le religieux prône l'amour de Dieu et l'acceptation du mal en lançant des appels pathétiques. Sa présence physique, étrangement, s'oppose à l'image proposée du croyant. Cet engagement religieux reste, malgré ses contradictions, soutenu et fixé par son adepte quand il vit ces dernières minutes d'une manière qui provoque la pitié.

Généralement, les tendances religieuses sont durement critiquées au sein des œuvres de Khadra et de Camus ; de sorte qu'elles véhiculent des principes en contradiction avec leurs véritables aspirations. Face à elles, les écrivains proposent en fait d'autres positions idéologiques. Khadra présente la tendance humaniste, qui s'oppose énergiquement, à la conception guerrière attribuée à Dieu, et à d'autres personnages du roman. Camus, quand à lui, par contre à la pensée religieuse de l'homme d'église, propose de changer les échelles des valeurs pour remplacer la

divinité par l'humanité. Ainsi, au sein de leurs écrits, les idéologies *s'exposent et s'épuisent dans leur confrontation* ; elles entrent même dans une lutte, l'une avec l'autre.

#### III.4.2. L'idéologie des auteurs : une idéologie humaniste

Face à la fausse et fallacieuse tendance idéologique, Khadra emmène son lecteur dans les méandres de la conscience humaine. Il lui offre des œuvres dans lesquelles la voix humaniste résonne plus fort, pour dépasser un *fatalisme* facilement imputable aux références musulmanes. C'est bien la voix idéologique de l'auteur lui-même qui retentit à travers le choix même des sujets, qui révèlent une tendance surtout humaniste. Par ce choix, Khadra s'oppose lucidement aux systèmes clos, hideux et injuste de toute idéologie totalitaire. Il prône ici la seule vérité à laquelle les gens doivent se convertir à savoir la vie humaine. D'ailleurs, dans sa façon de communiquer cette tendance humaniste, l'engagement de Khadra contre l'intégrisme et contre le sionisme est un fait attesté.

Khadra ne prend appui que sur les principes de la dignité humaine. Ainsi, les dimensions éthique, spirituelle et humaniste éclairent le récit. Pour l'écrivain, l'humanité se bat pour la compréhension mutuelle des communautés et des idéologies qui sont en jeu. Selon Khadra, aucun peuple ne méritait d'être malmené et chosifié. Tout peuple doit par ailleurs réaliser une immense victoire sur la peur et la soumission chimérique. Pour terminer, Khadra croit dans ces récits à la vertu de dire haut ce que tout le monde pense bas. Pour lui, il est question de construire les nations dans la justice, l'égalité et l'ambition saine et éclairée.

Pour Albert Camus, l'idéologie opposée à l'engagement religieux, dans ses réponses à donner au mal, est également la doctrine humaniste, ou l'humanisme-révolté. Cette pensée rejette avec violence les consolations de la religion. Car elle voit dans la foi chrétienne le *saut dans l'irrationnel* qui détourne l'esprit de la réalité, et conduit l'homme à nier sa raison, sa *conscience lucide*. Pour Camus, la tâche des

### CHAPITRE III : LA POLYPHONIE PAR LES IDÉOLOGIES

---

gens consiste à donner un sens à nos routes en cherchant dans la dimension humaine et pas dans les blasphèmes et les prières les réponses à nos questions existentielles. Qualifiée de rationnelle, cette voix est présentée par le biais de son personnage narrateur, qui veut que des pires moments soient l'occasion d'un combat romantique d'un homme contre Dieu et contre un monde insensé. Reflétant celle de l'écrivain, cette doctrine incarne des valeurs humanistes, dès lors qu'elle est en révolte contre un destin injuste.

Sortir de sa solitude et la collaboration de tous et leur union pour dénoncer et pour lutter contre les fléaux qui accablent l'humanité, constituent en fait une priorité. La morale chez Camus relève ainsi des personnages représentant les socles et les piliers même de cette pensée humaniste. Par le biais de son personnage-narrateur, Camus présente le symbole de courage du fait qu'il lutte pour le but de sauver l'une des valeurs primordiales celle de la vie humaine. Ses convictions peuvent se résumer comme un engagement antitotalitaire guidé par un humanisme intransigeant. Tout en essayant de mettre fin au mal et au malheur surhumains, Camus propose une fresque de comportements et d'actes humanitaires qui font repousser les gens dans un espace-temps presque déshumanisé ; des valeurs morales telles la liberté, le bonheur collectif, l'amour et l'amitié, la justice et la solidarité ...

Tant Yasmina Khadra que Camus ont avoué dans leurs récits et leurs écrits, avec une vision réaliste, la fascination qu'a exercée sur eux les valeurs morales. Ils tiennent compte à la seule richesse légitime qui revient à l'humanité à savoir la sainteté de la vie humaine, dont l'assise doit être le respect des droits de l'homme. Vivre, pour eux, est un droit de toute personne quelques soient les motifs qui poussent au sacrifice. Selon Khadra et Camus, la vie humaine est supérieure et sacrée, et il n'y a rien au-dessus de celle-ci, aucune doctrine ni Cause n'est supérieure au droit à la vie. Le contraste entre les deux engagements, moraux, chez ces écrivains, se perçoit dans le duo réaliste et philosophique de Camus (humanisme-révolté), dans le cas de Khadra, c'est l'humanisme dans toutes ses formes.

Au-delà, l'humanisme chez les deux écrivains réclame une jouissance sur cette terre et dans cette vie. Leurs écrits ne peuvent qu'être une belle leçon de morale, caractérisée par son souci de vérité et de sobriété. Ils valurent profondément cette image de justes et de moralistes. D'une manière laconique, c'est la même toile de fond qui rassemble les quatre romans. Il s'agit d'un appel à la tolérance, au sens relatif, à l'acceptation des limites humaines.

### III.4.3. L'idéologie de la démission

Une autre position idéologique se manifeste dans un monde romanesque dispersé, loin du méchant conflit idéologique qui transgresse et brise l'une des valeurs les plus noble de l'humanité, la vie humaine. Il s'agit de l'univers neutre que certains personnages ont adopté. Cette posture, qui constitue en fait un autre point commun qui réunit les deux écrivains, se perçoit Chez Khadra sous l'appellation de désengagement ou démission. C'est celle qui dénonce le spectre du sang, de la douleur et de la mort. Son souci n'est aucunement motivé par le projet de combattre les mouvements radicaux et politiques, ses adeptes préfèrent plutôt un monde de stabilité, d'estime de soi et d'amour. Ils défendent une seule Cause, celle du bonheur et de la réussite sociale. Et s'ils optent pour la démission, c'est parce qu'ils y trouvent leur identité authentique.

Nous pourrions voir là une résonance avec l'œuvre de Camus, pour laquelle, c'est l'idéologie du silence suspect et c'est une manière de l'indifférence auxquels optent certains personnages face au mal et au fléau. Un silence qui n'est pas idéologiquement neutre du fait qu'il est parfois plus éloquent que les mots, il peut en quelque sorte donner aux hommes toutes les explications que leur nature exige. Ses partisans admettent que les compaties et les malaises n'ont pas lieu dans ce monde, car leur langage est en lui-même muet et incapable de mettre fin à douleurs humaines.

Selon Camus, cet engagement est aussi important, car il crée des consciences qui ne s'expriment jamais par les mots ; pour autant leur silence est justement éloquent. Dévoiler cet enjeu et ses intentions idéologiques au sein des écrits de Camus, était notamment faisable grâce à certains procédés rhétoriques : les non-dits, les implicites, les présupposés, les sous-entendus et les silences incommodes et embarrassantes.

#### III.4.4. D'autres doctrines contradictoires

Le texte khadraïen anime un autre type de discours idéologique confronté aux engagements totalitaires, l'idéologie moderniste. Le point focal de cette idéologie est sa fascination par la modernité, la différence, l'autonomie, le progrès, l'individualisme, l'égalité et l'espérance d'une vie meilleure, pacifique et prospère. Elle réclame le droit à vivre librement et dignement, et défend des causes humanitaires telle celle de *la Cause féminine*. Selon cette tendance, les actes de violence sont dus à l'affrontement entre la conscience d'un individu émancipé et la pression de la communauté qui refuse de rejoindre le cortège de la modernité. Chez les deux auteurs, notons qu'une rupture se produit au niveau de cette idéologie qui paraît complètement absente dans l'œuvre de Camus. Ce dernier développe au contraire un autre type d'engagement celui de combat ou de révolte, qui lui constitue le fond de sa remarquable quête, et lui touche au premier plan la question de l'Homme.

L'étude de son texte révèle que la voix du combat consiste en la prise de conscience réaffirmée de l'opposition de l'homme au monde qu'il retrouvera une forme de liberté et échappera ainsi à l'absurdité en la maîtrisant. Face au Mal, Camus exalte une morale collective du combat humain et fait de son œuvre un appel à la résistance, afin de sauver les vies humaines. Cet engagement constitue le socle de son roman *La peste*. Camus l'évoque, du moins, dans *Le mythe de Sisyphe*, en particulier, à travers les figures de Don Juan, du comédien et du conquérant...



### CHAPITRE III : LA POLYPHONIE PAR LES IDÉOLOGIES

---

Tant d'autres positions idéologiques secondaires sont exposées, d'une manière patente ou latente, par Camus et évincé par Khadra ; telles que l'exil ou la séparation, l'absurde, l'existentialisme... Ces pensées contribuent toutes à la résonance des idéologies contraires et contradictoires.

Nous constatons que l'étude comparée que nous effectuons permet de mettre en exergue la forte charge idéologique, qui témoigne de l'extrême richesse de l'univers romanesque constituant notre corpus. Leurs télescopages, leurs contradictions et leurs confrontations retentissent plus fort à travers des consciences qui se sont mises à vivre, à suivre chacun, son chemin et sa trajectoire idéologique. Cependant, le plus curieux, c'est que toutes les positions idéologiques rapportées dans les écrits – de Khadra ou de Camus– ne s'excluent jamais.

Nous pouvons même remarquer que les idéologies, malgré les ressemblances ou les points de divergence, se complètent, car chaque auteur, s'appuyant sur des visées et des points de vue différents, chacun d'eux a focalisé et a approfondi certains aspects essentiels des idéologies au détriment d'autres pour cerner le même et complexe phénomène appelé univers des idéologies. D'ailleurs, l'extrême richesse des productivités traitées est prouvée d'autant plus que la dimension idéologique concerne, non strictement les auteurs, mais également les lecteurs en eux-mêmes, c'est-à-dire leurs inspirations, leurs intuitions, leurs représentations et les connaissances qu'ils recèlent et qu'ils masquent. Finalement, nous avons abouti à dire que notre étude est efficace, parce qu'elle permet de dégager tant de significations que renferment le discours idéologique. Par conséquent, nous avons atteint à montrer que, malgré d'incontestables divergences au contexte idéologiques, les deux scripteurs usent globalement les mêmes univers doctrinaires.

#### Conclusion

L'ironie, l'intertextualité, l'univers des idéologies, trois dimensions phares de la polyphonie littéraire qui n'étaient pas un choix d'écriture arbitraire pour leurs auteurs. Elles correspondent en vérité à une nécessité interne à l'œuvre, du fait qu'elles représentent un outil privilégié dans toute entreprise critique. Il va de soi de déduire l'ampleur et l'intensité de l'émigration de ces aspects, et donc de l'influence qu'une écriture exerce sur une autre. C'est ainsi l'effet de l'écrit de Camus exercé sur celui de l'écrivain algérien. Cela dit qu'il y a quelque chose de profondément camusien dans le roman de Khadra. Ce dernier a, de fait, fait référence à Camus. Il est constamment un lecteur du récit camusien, et y puise afin d'interpréter ou même de compléter les idées de son prédécesseur français *Je me suis approprié les espaces qu'il n'a pas voulu investir, tout cet espace vierge qu'il a abandonné*. Camus est, pour Khadra, une sorte de père littéraire :

*C'est en lisant L'Étranger à l'âge de 14 ans, que Khadra a su qu'il deviendrait un jour écrivain.*<sup>1</sup>

*C'est ce roman qui m'a donné envie d'écrire en français. "L'Étranger" est une réussite. Chaque fois que je le relis, j'ai le sentiment de découvrir une autre œuvre, toujours plus grandiose. C'est le plus grand roman du XX<sup>ème</sup> siècle.*<sup>2</sup>

Khadra se sert de l'œuvre de Camus comme d'une sorte d'encyclopédie d'où il tire au besoin telle ou telle idée, et telle ou telle situation dramatique, afin de les utiliser comme contre-exemples. Il s'agit ainsi d'une attitude pleinement rationnelle et consciente, plus ou moins semblable à celle d'un critique littéraire qui relève dans les œuvres des auteurs étudiés tous les éléments susceptibles d'intéresser le lecteur moderne. C'est ce que fait constamment Khadra et Camus, ils obligent le lecteur à penser, ils incitent son intelligence et la fait travailler sans relâche, ils le

---

<sup>1</sup> GARCÍA CELA, Carmen. « Les étrangers d'Algérie : Albert Camus, Kateb Yacine, Yasmina Khadra ». *Universidad de Salamanca*, 2014, p. 212 – 234.[en ligne]ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/12383.pdf. (Consulté le 19.02.2017)

<sup>2</sup> *Ibid.*

### CHAPITRE III : LA POLYPHONIE PAR LES IDÉOLOGIES

---

font participer activement à la lecture, et lui font construire le sens avec et après eux. Pour ce faire, les deux auteurs s'adressent, par l'emploi de l'ironie, aux lecteurs intelligents ou du moins aux lecteurs culturellement compétents.

**CONCLUSION**

**GÉNÉRALE**

## CONCLUSION GENERALE

---

La vision principale et la fonction primordiale de la littérature est à l'origine, un moyen voué à servir un dessein et un intérêt abstrait ou concret. Elle est censée, pour cette raison, se nourrir. Autrement dit, s'il y a une position qui peut réconcilier ses tendances, c'est celle qui consiste à dire que la littérature n'a d'utilité, ni d'importance, qu'à travers la cause qui l'anime quelle que soit la manière de l'exprimer. Au-delà de cette grande intention, la littérature est inconcevable et unimaginable sans sa dimension langagière. Cette vision, fondamentale actuellement, y constitue l'orientation qui soutient que la littérature n'a d'importance que lorsqu'elle se préoccupe essentiellement du style, par le biais d'une matière perceptible le tissu du langage. Sa visée ne peut qu'être au service de la Lettre ou de l'écriture. C'est-à-dire qu'elle n'a de sens, d'importance ni de substance que dans le fait qu'elle ne sert qu'elle-même L'art *pour l'art*\*. La littérature trouve son essence essentiellement dans la beauté des phrases, la résonance des voix, et dans la splendeur des mots.

Entre ces deux points de vue (la cause qui l'anime et l'art pour l'art), notre réflexion s'est faite en se basant sur le fond sans faire appel à la forme. Nous avons ainsi plongé dans les quatre œuvres de notre corpus littéraire, pour lequel la panoplie des techniques textuelles est riche et fertile. Leur écriture est littérairement et stylistiquement compliquée et alambiquée. Nous avons mis en évidence l'idée que la littérature est au service des formes et des modes de Belles Lettres, dans la mesure où c'est là que le langage trouve son utilisation optimale. De plus, nous avons mis en lumière une constellation de techniques polyphoniques, qui assure aux textes choisis une lecture littéraire plurielle et multiple, et prouve qu'ils se distinguent par leur force d'écriture. Selon le contexte des énoncés choisis, nous avons trouvé et prouvé que, les romanciers maîtrisent l'art de doser la plaisanterie, la drôlerie, la moquerie, le rire mélancolique, la morale... par l'intermédiaire de mots, d'expressions, de situations de la perspective narrative.

---

\* Par la retenue, l'impersonnalité et le rejet de l'engagement social et politique de l'artiste, Le Parnasse, qui est un mouvement poétique apparu en France dans la seconde moitié du XIXe siècle et parfois reconnu sous l'appellation de l'école parnassienne, avait pour but de valoriser l'art poétique.

## CONCLUSION GENERALE

---

Menée selon une lecture dynamique et plurielle, notre étude a supposé une gageure entre deux parties pour lesquelles le contrecoup et le contrepoint du jeu nous ont permis d'approcher de manière plus directe deux littératures. À la suite des dires de Roland Barthes\*, les écrivains algérien et français - pris dans les rets d'un langage doublé voire multiplié notamment par les retours aux diverses sources réalisées par la fusion et l'interpénétration des signes et des investissements symboliques – les auteurs ont mis en place une riche gamme de techniques et de moyens d'expression polyphonique dans leurs textes, qui se sont donnés à lire par leur caractère pluriel et ont constitué un terrain littéraire privilégié et très approprié à la présentation de l'extrême puissance polyphonique. Truffés de contradictions, d'ambiguïté, de multiples visages aux dédoublements constants et aux divers masques, leurs univers romanesques trompent l'œil. C'est en ce sens que leur essence est clairement polysémique/polyphonique. Les deux auteurs articulent leurs œuvres sur trois repères majeurs de la polyphonie, et les exploitent en tant que moyens par lesquels ils s'expriment afin de porter les angoisses, les attentes et les problèmes de certains peuples.

Le point de départ de notre recherche c'est servi, comme objectif principal, à connaître, analyser, interpréter et à jeter un regard croisé sur les enjeux et les fonctionnements de la polyphonie au sein des textes de Khadra et de Camus ; des auteurs qui ont choisi d'en faire la trace de leurs écrits et de les accorder d'une place primordiale et efficace. La polyphonie en tant que notion et mode d'écriture sophistiqué et alambiqué, s'est articulé dans notre étude autour d'une question principale : Dans quelles mesures les deux plumes, de Camus et de Khadra, différentes, se rencontrent et s'entrecroisent à leur niveau polyphonique ? Telle est la préoccupation qui a constituée l'ossature principale du présent travail. Ce protocole interrogatif nous a conduits tout au long de notre interrogation à examiner la

---

\* Selon lequel, lire un roman : *ce n'est pas lui donner un sens, mais dire de quel pluriel il est fait*. In BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris : Seuil, 1964.p. 35. (Tel Quel). ISBN: 9782020019231

## CONCLUSION GÉNÉRALE

---

résonnance et le raisonnement de différentes voix et points de vue qui se font entendre entre les deux plumes examinées.

Dans l'ambition de faire aboutir notre projet, nous avons confirmé l'hypothèse de départ qui postule que le discours polyphonique chez Khadra est le fruit d'un lien étroit établi à travers des lectures inspiratrices des écrits de Camus. Il s'agit d'un impact positif de l'attention, la compréhension et la mémoration du produit camusien par Yasmina Khadra. Les rapports que les textes de ce dernier ont su nouer avec ceux de Camus leur ont permis en fait de s'enrichir et de se nourrir en matière de la polyphonie. Ceci concerne en particulier l'emploi et le mariage de certains aspects transcendants, de nature et d'origine, nécessairement polyphonique, à savoir : l'ironie, le dialogisme et l'univers des positions idéologiques. Ces dimensions ont largement contribué à l'harmonie des récits souvent encrés de sens profonds et stratifiés. D'autant plus qu'ils établissent des liens étroits l'un avec les autres et avec les textes de corpus qui se teintent le plus souvent d'une coloration polyphonique distinguée et singulière.

## CONCLUSION GENERALE

---

Notre réponse à la problématique s'appuie essentiellement sur deux axe-piliers, qui impliquent la comparaison des aspects transcendant véhiculés au fil des œuvres, ainsi que l'analyse et l'interprétation de la structure plurielle de ces dernières, et de son fonctionnement dans les récits ; de manière à nous permettre de dégager les points de similitude et de rencontre et ceux de conflits et de désaccords. Pour ce qui est de la littérature comparée, nous nous sommes référés à l'ouvrage collectif *Qu'est-ce que la Littérature Comparée ?*<sup>1</sup> Afin d'apporter une contribution à l'analyse et à l'interprétation du discours en général. Cette méthode adoptée nous a permis d'analyser de façon adéquate les énoncés et d'y repérer les signaux récurrents les plus représentatifs. Elle s'est révélée fructueuse dans la perspective de sa relation avec le thème traité et demeure une méthode parmi d'autres qui nous a permis de parvenir à des résultats auxquels nous n'avons pas pensé au début de la recherche. Notre réponse à la problématique se veut l'écho d'une démarche di-partitionnelle dont l'ambition prétend porter les germes d'une écriture lisible.

Le premier axe-pilier consiste en une étude rétrospective approfondie qui récapitule les principaux enjeux de la théorie de la polyphonie telle qu'ils sont conçus par M. Bakhtine ou par les travaux de son Cercle. Ces enjeux restent la pierre angulaire de notre projet ; du fait qu'ils constituent quelques-uns des jalons bien connus vers une théorie de la lecture littéraire. Ainsi, notre étude a présenté une sorte de mise à jour, des aspects de la polyphonie bakhtinienne dans la mesure de pouvoir appliquer d'une manière rigoureuse la pluralité des voix, des tons, des visions...sur des énoncés décelés ou parsemés dans le labyrinthe des discours, et au sein des productivités littéraires en terme. Il est notable de reconnaître l'idée que les textes convoqués actualisent l'évocation de la polyphonie. Forts de ce leitmotiv, nous avons pu y exploiter une structure assez originale, qui nous a donnés un accès direct à la deuxième partie.

---

<sup>1</sup> BRUNEL, Pierre et Claude PICHOIS. André-Michel ROUSSEAU. *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, 2<sup>ème</sup>. Paris : Armand Colin, 1983. 447 p. (Coll. U.). ISBN 0671541897



## CONCLUSION GÉNÉRALE

---

Le deuxième axe-pilier s'est fait effectivement la lecture polyphonique des récits et de l'essai. Ses derniers sont le plus souvent complexes et féconds par rapport au contexte sémantique qui ne fonctionne que s'il est porté par des signaux linguistiques au sein des énoncés. Par la plume des auteurs, dépourvus de toute souveraineté sur son écrit, la tendance polyphonique est fortement observable sous le prisme d'un questionnement qui se rapporte à l'essence même des trois aspects magistraux dans notre corps textuel. Au nombre de trois, les aspects sont présentés dans notre travail et ont mérité qu'on s'y arrête un moment et qu'on y apporte un éclairage certain, du fait qu'ils ont effectivement conduit notre démarche heuristique. Des notions qui ont focalisé l'attention de notre propos, ainsi un accent est mis sur leurs différents affects et effets. Sous les vocables d'ironie, d'intertextualité et d'idéologie, elles nous ont menés à diviser la deuxième partie en trois chapitres respectifs, qui se complètent l'un l'autre.

De prime abord de la deuxième partie, nous avons tenté d'étudier et de dévoiler ce que revêt la notion de l'ironie de valeurs, qui mettent à distance, qui dévalorisent, qui discréditent et qui se gaussent voire qui vilipendent d'emblée les manifestations du mal dans le monde, et qui mettent à nu la souffrance des hommes et celle en particulier des personnes innocentes à cause de conditions vécues. Notre étude dans ce chapitre a réussi de montrer et de démontrer que l'ironie, chez Khadra et Camus, n'est jamais un choix d'écriture arbitraire. Elle correspond pour autant à une nécessité interne aux œuvres. Par ce biais de l'ironie, les instances narratives gardent leurs distances entre pensée et langage, mais aussi une distance avec le langage qui n'est plus le leur (intertextuel), notamment lorsque la moquerie se trouve formellement insérer dans leurs propre discours idéologique. Il est souvent à propos de trois sujets essentiels : la banalité du mal et du tragique existentiel, l'ambiguïté du destin mais aussi une moquerie des différentes idéologies complexes et contradictoires. Ici, nous pensons avoir mis en exergue la forte charge ironique et montré que cette forme riche, fertile et généreuse est un outil privilégié dans l'entreprise critique des deux scripteurs. Également, nous avons retenu que l'ironie donne au discours qui traverse le texte une dimension et une dynamique, et présente

## CONCLUSION GENERALE

---

le corpus littéraire comme une trame et un contenu discursif qui orchestre et mêle maintes voix. Successivement et dans le même chapitre, nous avons signalé les résultats obtenus du commentaire comparé fait de l'aspect de l'ironie et annoncer son lien avec celui de l'intertextualité.

Dans le deuxième chapitre de cette partie, il est question de revenir sur la fécondité des stratégies narratives qu'apporte le dialogisme. À la lecture dynamique et plurielle de chacune des activités créatrices, un orchestre de voix, légitimes, puissantes, diverses, multiples, foisonnantes et harmonieuses qui prouvent que les scripteurs s'attestent d'un don particulier pour accumuler et jumeler les moindres voix qu'ils entendent autour d'eux et qu'ils manient avec dextérité afin de les intégrer dans l'essai et dans les récits, de les superposer les unes sur les autres. Cela, en fin, procure un témoignage pluriel partant du vécu des auteurs, souvent fort de procédés ludique, comique, mélancolique, tragique et carnavalesque... Il convient de déclarer que le deuxième chapitre véhicule des techniques qui attestent une configuration spécifique aux écrits. En effet, nous avons pu trouver et prouver l'existence de récits mis en abyme, sous forme de boucles et de cercles vicieux. Raison pour laquelle, les petits récits se perdent sur, dirions-nous, l'inachèvement du roman. D'ailleurs, c'est notamment à travers le recours aux citations, aux allusions discrètes, aux évocations, aux interférences et aux réemplois...dans les œuvres convenues, que la configuration, spécifique, s'est confirmée.

## CONCLUSION GENERALE

---

Dans le dernier chapitre, il est essentiel de questionner le contenu idéologique, issu des pensées des auteurs et de leur art de les convenir pour qu'elle soit conçue dans leurs histoires. Nous avons pu voir en quoi il contribue à la résonance des voix dans des œuvres qui s'étaient plus ou moins concrétisées dans l'incapacité de prendre une position claire. Notre intérêt s'est porté en effet sur l'étude de diverses positions idéologiques marquées et masquées dans les textes consultés. Ces positions, cependant, se déchiffrent, se dévoilent et se décortiquent au fur et à mesure que notre lecture-travail avançait. L'indice qui nous a permis de les distinguer est la lutte des consciences et des personnages. Pour clôturer le chapitre, il est intéressant, d'interroger les impacts, les effets et les affects du contenu polyphonique, mais aussi et en particulier de révéler les regards de convergence et d'autre de divergence remarqués tout au long de la lecture croisée des textes en question.

En ce qui concerne les œuvres élaborées par Camus, le conflit idéologique est notamment présenté et effectué par sa personne et ses personnages, à l'instar de Sisyphé, le Dr. Rieux, le prêtre Paneloux, Rembert et Cottard, créent, chacun d'eux, une position idéologique qui lui est attribué; celle humaniste ou philosophique, religieuse, de combat ou autre. Par le biais de la lutte symbolique entre les personnages, entre leurs idéologies, Camus introduit et traduit sa philosophie de la vie et de la mort, de l'existence de l'homme et de la présence de Dieu. Il donne sens à son projet humain en donnant sens à la souffrance et en traduisant l'éclatement d'un monde blessé voire brisé. Également, la distribution de paroles idéologiques entre les personnages a permis d'évoquer une multitude de vus et une réelle diversité des attitudes exploités dans des œuvres subversives qui, par leur interprétation, nous a permis de découvrir la composition de l'écriture et de révéler ses gageures.

Il est à signaler que dans cette verve idéologique, Khadra à son tour fait entendre un discours conflictuel voire polémique qui émane des univers idéologiques troublés entre la peur et la terreur intégriste et l'atrocité et la férocité des conditions

## CONCLUSION GENERALE

---

de vie. Ce fait nous l'avons déjà prouvé dans notre analyse. Dès lors, le voyage initiatique au cœur des voix idéologiques scandées dans un style guerrier et haletant mais également métaphorique et lyrique, nous conduit à restituer une pensée vibrante et frémissante d'un nouvel éblouissement.

D'emblée, l'étude effectuée dans le dernier chapitre nous a permis de déceler et de divulguer des voix silencieuses, récalcitrantes et sérieuses, infatigablement éclatantes dans les récits pour y résonner bien d'autres plus variées telles : la voix de l'Histoire, de la religion, du sacrifice, du moral, de l'amour, de la femme...

Dans une perspective plus rétrécie, il est aussi pertinent de revenir, pour conclure, et toujours dans une démarche de confrontation mutuellement éclairante, de revenir aux points communs et ceux différents et divergents au niveau doctrinaire des textes étudiés. Nous signalons que les aspects communs de la polyphonie dans les quatre œuvres, sont envisagés dans une unité diversifiée. Cela dit que tout en étant question d'un même thème majeur, qui ne s'abordent guerre de la même façon dans chaque œuvre. Pourtant, il trouve son origine dans ce que nous percevons comme un élément instable, une manifestation nommée sous le qualificatif de crise. Il est à noter tout de même que le déploiement de ces aspects dans le corps textuel ne fait pas simplement l'objet de traitement léger, mais constitue l'aboutissement d'un enjeu narratif. Ce fait confirme que le phénomène de la polyphonie est un concept assez difficile à capturer, c'est une notion qui s'écoule en ne laissant point le temps aux personnages, ni à l'auteur, ni au lecteur de le saisir complètement et parfaitement. Il devient une illusion dès que la désillusion prend le pas sur la fiction du roman.

L'interprétation des manifestations de la polyphonie dans les récits et dans l'essai constituant le corps textuel de notre projet permet de dire que, textuellement, le corpus est marqué de mobiles et de motives voix généralement puisées du réalisme ou de valeurs de l'humanisme. Ce fait confirmant que ce mode d'écriture constitue, assurément, le moyen offert par le langage aux auteurs pour qu'ils exercent leur

## CONCLUSION GENERALE

---

liberté, et pour qu'ils expriment leurs pensées et leurs sentiments tout en s'inspirant l'un de l'autre ainsi que de l'héritage romantique de chacun d'eux. L'étude des voix harmonieuses et cohérentes qui naviguent dans des univers de grandes agitations, nous permet, en fait, d'avouer que les écrivains ont réussi à dire le nouveau, l'exceptionnel et l'indicible à travers le récit de la complexité tragiquement moderne, particulièrement troublante. Les deux écrivains font preuve globalement aux mêmes procédés scripturaires et s'adonnent au même temps aux incontestables divergences imputables au contexte culturel ou spatio-temporel.

En ce qui concerne les points de rencontre nous décelons que les auteurs ont orchestré des voix multiples en une voix unique, cohérente et singulière propre au narrateur. En dépit de leur individualité, les écrivains mettent en scène, par authenticité et constance, un rapport convenable, les uns envers les autres et envers l'univers. Dès lors, Khadra et Camus ont exploité pour ce faire plusieurs dimensions du discours ; celles philosophique, lyrique, guerrier, scientifique (médicale)... Ainsi, l'aspect hétérogène n'est plus à démontrer.

Or, il est important de manifester que cette hétérogénéité n'est pas un défaut, qu'elle est au contraire une condition préalable à l'inventivité et qui prouve la présence d'une grande créativité. Tout au long des textes, les auteurs renouvellent leurs discours en les combinant aux mêmes stratégies, variées et congrues. Ils explorent pratiquement la polysémie, l'ironie, le jeu dialogique, les subtils effets idéologiques, ainsi que les figures marquant ces aspects pour élaborer un hybride métaphorique. Leurs écrits polyphoniques confirment leurs facultés à allier le dépouillement stylistique, lyrique, poétique, et leurs manières à faire naître des images insoutenables pourtant belles dans leur atrocité afin de montrer toute leur nuance. Il est à reconnaître que le langage des auteurs, angoissé par l'ambiguïté du destin et d'une humanité plus chaotique, devient lui-même troublant. Leurs souci obsessionnel est de réserver les valeurs et les hauts principes de l'humanité. Les deux créateurs se distinguent comme créateurs par les méandres d'une imagination toute

## CONCLUSION GENERALE

---

romanesque et originale. Ainsi, nous mettons le doigt sur la pluralité des couches de réflexion partagées, tout en se procédant par la logique du double.

Les romanciers réussissent en effet à être actuels et universels. Actuels parce qu'ils montrent la présente vie humaine marquée par le mal et la violence, tout en discernant les raisons et la finalité. Universels parce qu'ils expriment en un roman ramassé, des langages simples et dépouillés qui prennent place tout de suite parmi les beaux exercices de style de la littérature. À une autre échelle les écrivains réussissent à (r)établir une relation l'un avec l'autre afin de tisser leurs mosaïques culturelles. En effet, C'est là qu'apparaît la grande influence de l'écrivain français sur Yasmina Khadra, du fait que le modèle de l'écriture de Camus constitue une source précieuse dans laquelle Khadra puise à plusieurs reprises. La lecture des textes examinés débouche sur un fait saillant, celui de considérer Khadra comme l'un des grands et essentiels lecteurs de Camus, de ses chefs-d'œuvre, par la simple raison que les deux ce sont attelés à des sujets communs : la condition humaine dans ses différentes manifestations, la guerre, la paix, le bonheur et l'amour, la liberté, la femme, le pays, l'exil, le passé et les souvenirs, le futur et toutes les espérances, la justice et l'indulgence, la générosité...

C'est effectivement dans ce cadre d'échange, des échanges et des dialogues linguistiques, littéraires, artistiques et interculturel... des dialogues qui ne peuvent être que bénéfiques aux textes, aux auteurs, aux chercheurs des deux côtés de la Méditerranée, que Khadra s'inspire et nourrit ses idées de Camus. Il va de soi que la migration des discours de ce dernier, de motifs, de figures qu'elles soient parentes ou latentes, de pensées et d'expressions qui se sont truffées d'allusions ravageuses de sa langue d'écriture et de remarquables sensibilités, était vers son admirateur, Yasmina Khadra. L'originalité de Khadra apparaît dans ce sens où il lie étroitement ses questions à l'actualité du Proche-Orient et celle d'Afghanistan et du monde arabe et musulman.

## CONCLUSION GENERALE

---

De manière générale, les écrivains tous les deux ont pu dire, à l'écoute de leurs palpitations, une vérité perdue entre les méandres de la duplicité. Ils ont réussi à dévoiler un réalisme traumatisant, déchiré et dissimulé sous prétexte de sécurité et de sûreté des gens. Les enjeux et les vastes constantes jalonnés de la polyphonie dans la perspective de notre investigation conduisent à une véritable reconstruction de données des textes étudiés : leur/leurs vraie(s) interprétation(s) est en fait une revalorisation à la fois du défit audacieux que relèvent les scripteurs et des conditions réelles, particulièrement insaisissables mais cadencées, pour lesquelles ils luttent. Il est à noter que les deux romanciers ont réussi à (r)établir une relation avec le lecteur, sans la participation duquel, ils ne peuvent évidemment retranscrire leurs histoires d'une manière particulière.

Pour ce qui est des différences, nous avons pu constater que la pensée de Camus est traversée par un phénomène qui a pris des faces différentes dans son œuvre, et qui l'a constitué une occasion d'exprimer, à la fois, son bonheur et sa douleur de vivre. À travers ses deux œuvres que nous avons examinées *Le mythe de Sisyphe* et *La peste*, Camus réussit à donner un sens à sa pensée, et finit par s'identifier à sa doctrine, à sa propre position idéologique masquée sous celles des personnages de Sisyphe et du D<sup>r</sup>. Rieux. Des instances qui montrent en fait un puissant désir pour la révolte et le combat contre leur réel cruel. Pour plus de clarté, la polyphonie chez Camus était un moyen-astuce qui habite et qui éprouve ses deux œuvres afin de dissimuler sa pensée qui veut avoir un formidable désir d'union avec le monde et avec le destin. Khadra, quant à lui, se propose de mettre à l'épreuve des pratiques polyphoniques singulières, diverses et effectivement productives, afin de soulever et de tenter de résoudre les grandes questions et problèmes humanitaires, politiques, sociales et culturelles quelque soient dans la région d'Afghanistan ou dans celle du Proche-Orient. Ainsi, le romancier a essayé de mieux comprendre la complexité de ces dilemmes et de contribuer à une entente plus profonde puis il offre un espoir d'atteindre à les éteindre.

## CONCLUSION GENERALE

---

En somme, en mettant dans le cadre d'une même étude deux auteurs qui appartiennent à des espaces géographiques différents, mais qui partagent notamment comme moyen d'expression la langue française, nous avons en effet traversé des ponts qui les relient, les associent ou les dissocient au niveau polyphonique de l'œuvre. Notre étude a permis de connaître les spécificités de chaque écrivain et de révéler la grande importance du phénomène en tant que principe vital de l'écriture littéraire, qui fait bénéficier notamment les travaux de Yasmina Khadra. Il lui sert d'une réévaluation des idées et du talent d'écrivain-artiste, grâce aux effets d'analogie ou de contraste, qui résultent de la rencontre avec des représentants de la culture et de la littérature française. Aussi, l'investigation des enjeux de la polyphonie a aidé à mieux comprendre et à répondre aisément à la question centrale de notre travail.

Or, même si les résultats de cette étude se montrent assez concluants, il est par ailleurs impensable d'ignorer que la gamme de thèmes universels et qui ne peuvent plus être vieillis. Pourtant, dans les œuvres étudiées, ces thèmes sont constamment étouffés ou brisées, tels : l'amour, la mort, la peur, la misère humaine, l'angoisse existentielle, le sujet de l'identité, du poids des rêves, du terrorisme, les relations interpersonnelles... d'autres thèmes et d'autres voix se font entendre et se font partager entre les deux plumes de Camus et de Khadra. Ils revêtent quelque chose de novateur en ce sens qu'elles ambitionnent des lectures mises à jour et toujours renouvelées. Pourrions-nous dire, enfin, que les écrivains utilisent la technique polyphonique comme matière première fictionnelle afin de pouvoir (re)créer si justement une nouvelle production artistique et littéraire et, se faisant, ils transforment leurs textes en un *palimpseste* existentiel.

La pratique polyphonique dans les textes de Khadra et ceux de Camus connaissent quelques limites, du fait qu'ils portent en eux-mêmes les gènes de sa propre faiblesse. Au début de notre recherche, il nous semblait que la polyphonie est une figure simple à décrire, dotée de mécanismes significatifs faciles à décrypter. Or, au fur et à mesure qu'elle avançait, la polyphonie dévoile plus de significations que



## CONCLUSION GENERALE

---

l'on pensait y trouver. Ainsi, elle s'est révélée une figure rhétorique extrêmement complexe, douée d'une extrême signifiante. Le trop-plein d'indicibilité contextuelle peut déboucher sur le mal entendu du sens voulu. L'autre limite concerne le taux de fréquence d'indices contextuels propre à ce phénomène dans les textes, au détriment d'un éventail plus harmonieux. La polyphonie fournit enfin une arme redoutable, voire invincible, mais toujours subtile.

D'après la présente étude, il est évident de dire que la polyphonie a trouvé dans les œuvres de Camus et de Khadra un terrain de prédilection à leur expression, et à leurs mots, sous forme de cœur et de couleur de vérité. Trop subtil pour accepter de se trouver limité par un seul salut qui représente une douce lumière émanant de la torche des précédents chercheurs chapeautés par la théorie de Mikhaïl Bakhtine, une théorie qui a aidé à placer cette recherche dans un cadre scientifique. En explorant le discours polyphonique dans la présente thèse, nous constatons que cela a un impact positif voire efficace sur la compréhension des textes de façon cohérente et sur l'appréciation des systèmes de signification. Alias, en disant les choses implicitement, en exprimant autrement, par des mots silencieux, les scripteurs suscitent chez le lecteur actuel un désir tenace de comprendre, ou même ils l'obligent à un certain effort de compréhension, ils s'assurent subséquemment de son entente et de sa sympathie\*. En effet, ce phénomène contribue à enrichir et à nourrir notre corpus, il nous a permis de découvrir une partie importante du patrimoine culturel des écrivains ; voire même, ce phénomène contribue largement à la pérennité des œuvres.

Pour conclure, l'étude de la polyphonie ne peut jamais être qu'une esquisse de tout ce que l'on pourrait en dire. Tout n'a certes pas été dit dans notre recherche sur l'impact et l'affect des discours ironique, dialogique et idéologique, sur les œuvres étudiées. Plusieurs pistes de recherche nous sont débrouillées, d'autant

---

\* Cela dit que l'opération de décryptage des sens latents, constitue un défi posé à l'intelligence, défi intellectuel posé par l'auteur au lecteur, qui éprouve un plaisir lié à la stimulation de son intelligence et de sa perspicacité. En ce sens, la fonction intellectuelle représente l'essence même de la polyphonie, puisqu'on a dit qu'il supposait toujours la résolution d'une incongruité.

## CONCLUSION GÉNÉRALE

---

plus que notre corpus est constitué des œuvres si ouvertes, et qui restent un champ fertile souvent exige d'être travaillé davantage. Ceci nous mène à dire que s'il y'avait un point final à mettre devant la conclusion de cette recherche, ce qui est relativement du domaine de l'illusoire. Pour toutes ces raisons, nous pourrions aller jusqu'à dire que la stratégie de la polyphonie forge à elle seul un grand genre littéraire. Aucun produit, aucun indice, aucune cible et aucun auteur ne peut prétendre lui échapper. Enfin, nous reprenons à notre compte une proposition de Gérard Genette qui résume parfaitement la connivence entre la figure de l'écriture et de la lecture dans toute analyse littéraire, et qui a servi de base dans notre travail :

*Le texte, c'est cet anneau de Möbius où la face interne et la face externe, face signifiante et face signifiée, face d'écriture et face de lecture, tournent et s'échangent sans trêve, où l'écriture ne se cesse de se lire, où la lecture ne cesse de s'écrire et de s'inscrire.<sup>1</sup>*

C'est en somme dans cette perspective et dans celle de Paul Valéry pour lequel :

*Il n'y a pas de vrai sens d'un texte. Pas d'autorité de l'auteur. Quoi qu'il ait voulu dire, il a écrit ce qu'il a écrit. Une fois publié, un texte est comme un appareil dont chacun peut se servir à sa guise, et selon ses moyens, il n'est pas sûr que le constructeur en use mieux qu'un autre.<sup>2</sup>*

que se sont inscrites notre démarche et notre analyse des œuvres.

---

<sup>1</sup> GENETTE, Gérard. *Figures II*. Paris : Seuil, 1989. p. 18. (Points Littérature ; n°106). ISBN:2020053233

<sup>2</sup> VALÉRY, Paul. *Variétés III, Au sujet du cimetière marin(1933)*. Tome I. Paris : Gallimard, 1936. p. 1507. (Bibliothèque de la Pléiade)

# **BIBLIOGRAPHIE**

## BIBLIOGRAPHIE

---

### 1. Œuvres littéraires

#### A. Corpus d'étude

CAMUS, Albert. *La peste*. Paris : Gallimard, 1947, 288 p. (Folio ; n° 42). ISBN : 9782070360420

CAMUS, Albert. *Le mythe de Sisyphe*. Paris : Gallimard, 1942. 192 p. (Folio essais ; n° 11). ISBN : 9782070322886

KHADRA, Yasmina. *L'attentat*. Paris : Julliard, 2005. 268 p. ISBN : 2260016936

KHADRA, Yasmina. *Les hirondelles de Kaboul*. Paris: Julliard, 2002. 160 p. ISBN : 2-260-01596-4

#### B. Les œuvres des écrivains

CAMUS, Albert. *Caligula*. Paris : Gallimard, 1944.

CAMUS, Albert. *Carnets I*. Mai 1935 - Février 1942. Paris : Gallimard, 2013. 240 p. (Folio ; n° 5617). ISBN : 9782070454044

CAMUS, Albert. *Carnets II*. Janvier 1942 - Mars 1951. Paris : Gallimard, 2013. 384 p. (Folio ; n° 5618). ISBN : 9782070454051.

CAMUS, Albert. *Carnets III*. Mars 1951 - Décembre 1959. Paris : Gallimard, 2013. 384 p. (Folio ; n° 5619). ISBN : 9782070454068

CAMUS, Albert. *Combat* (1944-1947). Paris: Gallimard, 2002. (Coll. Folio essais; n° 8)

CAMUS, Albert. *La chute*. Paris : Gallimard, 1972. 152 p. ISBN-13 : 978-2070360109

## BIBLIOGRAPHIE

---

- CAMUS, Albert. *Chroniques algériennes* (1939-1958), Paris : Gallimard, 2002. (Coll. Folio essais ; n° 400)
- CAMUS, Albert. *L'envers et l'endroit*. Paris : Gallimard, 1937. (Coll. Folio essais; n° 41)
- CAMUS, Albert. *L'état de siège*. Paris : Gallimard, 1998. 221 p. (Coll. Folio théâtre; n° 52). ISBN : 9782070400362
- CAMUS, Albert. *L'été*, La mer au plus près. *Journal de bord*. 1953, n°4388, p. 115-117
- CAMUS, Albert. *L'étranger*. Paris : Gallimard, 1942. (Coll. Folio; n° 2). ISBN : 9782070360024
- CAMUS, Albert. *L'exil et le royaume*. Paris : Gallimard, 1972. 185 p. ISBN : 978-2070360789
- CAMUS, Albert. *L'homme révolté*. Paris : Gallimard, 1951. 384 p. (Folio essais ; n° 15). ISBN : 9782070323029
- CAMUS, Albert. *Le malentendu*. Paris : Pierre-Louis Rey, 1944. (Coll. Folio théâtre ; n° 18). ISBN : 9782070388721
- CAMUS, Albert. *Le premier Homme*. Paris : Gallimard, 2016. 380 p. ISBN : 978-2070401017
- CAMUS, Albert. *Les justes*. Paris : Gallimard, 1973. 160 p. ISBN : 978-2070364770
- CAMUS, Albert. *Misère de la Kabylie*, Alger : Zirem, 2010. 128 p.
- CAMUS, Albert. *Noces*. Paris: Edmond Charlot, 1938. (Coll. NRF)
- CAMUS, Albert. *Révolte dans les Asturies*. Paris : Charlot, 1936.
- KHADRA, Yasmina. *A quoi rêvent les loups*. Paris : Julliard, 1999. 280 p. ISBN : 2-260-01534-4
- KHADRA, Yasmina. *Cousine K*. Paris : Julliard, 2003. 106 p. ISBN : 978-2260015796

## BIBLIOGRAPHIE

---

KHADRA, Yasmina. *Qu'attendent les singes*. Paris : Julliard, 2014. 360 p. ISBN : 978-2266253888

KHADRA, Yasmina. *Le commissaire Llob*. Paris: Gallimard, 2008. 928p. (coll. Folio policier). ISBN : 2070357554

KHADRA, Yasmina. *L'écrivain*. Paris : Julliard, 2001. ISBN : 978-2260015796

KHADRA, Yasmina. *L'équation africaine*. Paris : Julliard, 2011. 336 p. ISBN : 978-2-260-01960-2

KHADRA, Yasmina. *L'imposture des mots*. Paris : Julliard, 2002. 178 p. (coll. Pocket). ISBN : 978-2266204934

KHADRA, Yasmina. *Les agneaux du Seigneur*. Paris : Pocket, 2010. 224p. (Best, n°10786)ISBN : 2266204912

KHADRA, Yasmina. *Les anges meurent de nos blessures*. Paris : Julliard, 2013. 408p. ISBN : 2260020968

KHADRA, Yasmina. *Morituri*. Paris : Gallimard, 1999. 178 p. (coll. Folio policier). ISBN : 978-2070409662

KHADRA, Yasmina. *Les sirènes de Bagdad*. Paris: Julliard, 2006. 337 p. ISBN : 2-260-01712-6

### C. Œuvres et ouvrages cités

AUDIN, Marie-Louise. *Le mythe de Sisyphe* ou « l'autre scène », *Albert Camus*, 14, Paris : Minard, 1991. 288 p.

BAKHTINE, Mikhaïl. *Du discours romanesque*. In *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978. 496 p. (Tel ; n° 120) Trad. du russe par Daria Olivier. ISBN : 9782070711048

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978. 496 p. (Tel Quel ; n° 120). Traduit du russe par Daria Olivier. ISBN : 9782070711048

## BIBLIOGRAPHIE

---

BAKHTINE, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*. Paris : Seuil, 1970. 368 p. (Points). Trad. du russe par : Isabelle Kolitcheff. ISBN : 978-2020353373

BAKHTINE, Mikhaïl. *Marxisme et philosophie du langage : essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*. Paris : Minuit, 1977. 232 p. (Le sens commun). Trad. du russe et présenté par Marina Yaguello. ISBN : 9782707301512

BALZAC, Honoré. *Honoré de Balzac : œuvres complètes*. 115 titres *La comédie humaine*. Paris: Arvensa, 1855. 9654 p. In <https://books.google.dz/books?isbn=2368410007>

BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris : Seuil, 1964. 280 p. (Tel Quel). ISBN:9782020019231

BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1973. 112 p. (Tel Quel). ISBN : 9782020019644

BARTHES, Roland. *Lettre d'Albert Camus à Roland Barthes sur La peste. Œuvres complètes I (1942-1961)*. Tome I. Paris : Seuil, 2002

BELLEAU, André. *Notre Rabelais*. Montréal : Boréal, 1990. 180 p. (Papiers collés ; n° 0). ISBN: 9782890523180.

BERENDONNER, Alain. *Éléments de pragmatique linguistique*. Paris : Minuit, 1981. 247 p. (Propositions ; n°5). ISBN : 2-7073-0603-7

BERGSON, Henri. *Le rire : essai sur la signification du comique*. 401ème. Paris : PUF, 1940. 157 p. (Quadrige ; n°11). ISBN : 9782130439714

## BIBLIOGRAPHIE

---

- BOUJU, Emmanuel. *La transcription de l'Histoire : essai sur le roman européen de la fin du XXe siècle*. Rennes : P.U.R., 2006. 220 p. (Interférences). ISBN : 2-7535-0213-7
- BOURGET, Jean – Loup. *Hollywood : la norme et la marge*. Paris : Nathan, 1998. 315 p. (fac. Cinéma)
- BRES, Jaques. *et al. Dialogisme et polyphonie : approches linguistique*. Bruxelles : De Boeck Supérieur, 2005.352p. (Champs linguistiques). ISBN : 9782801113646
- BRINK, André. *The wall of the plague*. South Africa: Vintage, 2000. 448 p. ISBN: 9780099285397
- BRUNEL, Pierre. et Claude PICHOS. André-Michel ROUSSEAU. *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*. 2<sup>ème</sup>. Paris: Armand Colin, 1983. 447 p. (Collection U.). ISBN 0671541897
- CAMET, Sylvie. *L'un/l'autre ou le double en question : Chamisso-Dostoïevski-Maupassant-Nabokov*. France : InterUniversitaires, 1995. 193 p. ISBN : 2878170903
- DELCROIX, Maurice. HALLYN, Fernand. (dir.), *Introduction aux études littéraires : méthodes du texte*. Paris : Duculot, 1995.391 p. ISBN : 2-8011-0713-1
- DERRIDA, Jacques. *Marges de la philosophie*. Paris : Minuit, 1972. 432 p. (Critique). ISBN : 9782707300539
- DERRIDA, Jacques. Michel FOUCAULT, Roland BARTHES, *et al.*, *Théorie d'ensemble*, Paris : Seuil, 1968.413 p. (Tel Quel).ISBN : 2-02-001945-0



## BIBLIOGRAPHIE

---

DESSONS, Gérard. *Introduction à la poétique : approche des théories de la littérature*. Paris : Armand Colin, 2005. 270 p. (Lettres Sup. ). ISBN: 2200344198

DOSTOÏEVSK, Fedor Mikhaïlovitch. *Les Possédés*. Paris : Livre de Poche, 1977. 571 p. ISBN: 978-2253018254 (Trad. Georges Philippenko)

DUCROT, Oswald. *Le dire et le dit*. Paris : Minuit, 1985. 240 p. (Propositions). ISBN : 9782707310033

EAGLETON, Terry. *Ideology : An introduction*. London: Verso, 1991. 140 p. ISBN 0-86091-319-8

EIGELDINGER, Marc. *Mythologie et intertextualité*. Genève : Slatkine, 1987.278 p. ISBN: 2-05-100795-0

FITCH, Brian. *The narcissistic text : a reading of Camus's fiction*. Canada: University of Toronto Press. Scholarly Publishing.1982. 128 p. ISBN: 1487598572

FONTANIER, Pierre. *Les figures du discours*. 22<sup>ème</sup>. Paris : Flammarion, 1996. (Champs Classiques).ISBN : 978-2-08-122310-3

FRADKINE, Mikhaïl. *Sur le genre et les structures particulières du roman intellectuel allemand*. In *Laforme artistique dans les littératures des pays socialistes*. Moscou : Naouka, 1969

GADAMER, Hans-Georg. *Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris : Seuil, 1996. 544 p. (L'Ordre Philosophique). ISBN : 2020194023

GENETTE, Gérard. *Figures II*. Paris : Seuil, 1989. 293 p. (Points Littérature ; n°106).ISBN:2020053233

## BIBLIOGRAPHIE

---

- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982. 480 p. (Poétique). ISBN : 2020061163
- GIGNOUX, Anne-Claire. *Initiation à l'intertextualité*. Paris : Ellipses Marketing, 2005. 156 p. (Thèmes & Etudes). ISBN: 2729821872
- GOULLET, Alain. *André Gide : Les faux monnayeurs ; mode d'emplois*, Paris : L.d.F., 1991. 387 p. (Coll. des Grands Classiques Larousse). ISBN : 2038703043
- HEGEL, G.W.Franklin. *Leçons sur l'histoire de la philosophie. II : La philosophie grecque. De Thalès à Anaxagore*. Paris : Librairie Philosophique Vrin, 2018. 288 p. (Bibliothèque des Textes Philosophiques).ISBN : 978-2711621750
- HERSCHBERG-PIERROT, Anne. *Stylistique de la prose*. Paris : Belin, 1993. (Lettres Belin Sup.)
- IBN 'ISHÂQ. *Muhammad*. Tome II. Éd. ALBOURAQ 2006. Traduction, introduction et note 'Abdurrahmân Badawî. 1262 p. (FIGURES MUSULMA).ISBN: 2841612082
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *L'ironie*. Paris : Flammarion, 1964.(Champs)
- JENNY, Laurent. *Méthodes et problèmes : dialogisme et polyphonie*. [en ligne]. Genève : Dpt. de Français Moderne, 2003, Disponible via l'URL :[http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/dialogisme/dpintegr.html#dp\\_310000](http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/dialogisme/dpintegr.html#dp_310000) (Consulté le 24.04.2017)
- JOËL, Coste. *Représentations et comportements en temps d'épidémie dans la littérature imprimée de peste (1490-1725) : contribution à l'histoire culturelle de la peste en France à l'époque moderne (Préface d'Y.-M. Bercé)*. Paris : Champion, 2007. 848 p. (Sciences, techniques et civilisations du Moyen Âge à l'aube des Lumières). ISBN : 9782745315328

## BIBLIOGRAPHIE

---

- JOUVE, Vincent. *Poétique du roman*. 2<sup>ème</sup>. Paris : Armand Colin, 2007. 192 p. (Campus Lettres). ISBN : 978-2200252540
- KAFKA, Franz. *Le château*. Paris : Livre de Poche, 2001. 391 p. ISBN: 978-2253150169 (Trad. Brigitte Vergne-Cain)
- KERBRAT-ORECCHION, Catherine. *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*. 4<sup>ème</sup>. Paris: Armand Colin, 2009. 272 p. (Coll. U.). ISBN: 978-2200243104
- KIERKEGAARD, Søren. *Le concept d'ironie constamment rapporté à Socrate*. Œuvres complètes. Tome II. Paris : l'Orante, 1975. 367 p. Trad. par P.-H. Tisseau & E.-M. Jacquet-Tisseau
- KIERKEGAARD, Søren. *Sur la notion de l'ironie*. Paris : L'Orante, 1975. 367 p.
- KRISTEVA, Julia. *La poétique de Dostoïevski : préface de Mikhaïl Bakhtine*. Paris : Seuil, 1970. 346 p. (coll. Points Essais). ISBN : 9782020026178
- KRISTEVA, Julia. *Problème de la structuration du texte*. Paris : Seuil, 1968. 317 p. (Tel Quel)
- KRISTEVA, Julia. *Séméiotikè, recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, 1969. 379 p. (Tel Quel). ISBN: 978-2-02-123241-7
- LAGARDE, Christian. *Des écritures « bilingues » sociolinguistique et littérature*. Paris : L'Harmattan, 2001. 257 p. ISBN : 2-7475-0316-X
- LEBESQUE, Morvan. *Camus par lui-même*. Paris : Seuil, 1963. 192 p.
- L'Ironie*, Centre de recherches linguistiques et sémiologiques de Lyon (dir.). Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1978, 115 p. (Linguistique et Sémiologie ; n° 2). ISBN : 2-7297-0027-4

## BIBLIOGRAPHIE

---

L'OULIPO, *La littérature potentielle*. Paris : Gallimard, 1973. 320 p. (Folio essais ; n° 95). ISBN : 9782070324781

LEPAGE, Caroline. et James CORTÈS TIQUE. *Lire cent ans de solitude « Cien años de soledad » : voyage en pays macondien*. Paris : PUF, 2008. 225 p. (Grands Penseurs). ISBN : 213057114X

LEVEILLE, Joseph L.R.. *Logiques improvisées : entrevues et essais*, Saint-Boniface : Blé, 2005. 139 p. (ESSAI LITTE H.C.). ISBN : 2-921346-87-3

LÉVI-VALENSI, Jacqueline. *La peste d'Albert Camus*. Essais. Paris : Gallimard, 1991. 224 p. (Foliothèque ; n° 8). ISBN: 9782070383528

LUCARIELLO, Joan. *Situational irony: a concept of events gone awry*. In GIBBS. Raymond W. et Herbert L. COLSTON, *Irony in Language and Thought: A Cognitive Science Reader*, Lawrence Erlbaum Associates. 2007. 607 p. ISBN : 0805860614

MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris : Armand Colin, 2005. 200 p. (Coll. DD.LP.EGL1L2). ISBN : 2200343221

MERCIER-LECA, Florence. *L'ironie*. Paris : Hachette Supérieur, 2003. 128 p. (Ancrages). ISBN : 2011455553

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Éloge de philosophie*. Paris : Gallimard, 1953. 379 p. ( NRF.)

MITTERRAND, Henri. *Le discours du roman*. Paris : PUF, 1986. 272 p. (Coll. Écriture). ISBN : 2130396712

MOESCHLER, Jacques et Anne REBOUL. *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris : Seuil, 1994. 579 p. ISBN : 2-02-013042-4

## BIBLIOGRAPHIE

---

MOESCHLER, Jacques et Auchlin ANTOINE. *Introduction à la linguistique contemporaine*. 2<sup>ème</sup>. Paris : Armand Colin, 1997. 192 p. (Cursus). ISBN : 2200017049

MOLIERE, Pierre. *Dom Juan ou le Festin de de Molière*. Paris.1682.

MONDOR, Henri et Georges JEAN-AUBRY. *Crise de vers*. In MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 2000. 1696 p. (Bibliothèque de La Pléiade ; n° 65). ISBN : 2070103269

OLIVIER, Lawrence et Jean-François PAYETTE. *Albert Camus : nouveau regard sur sa vie et son œuvre*. Montréal : P.U.Q., 2007. 149 p. (ESSAIS). ISBN : 2760515060

PERRIN, Laurent. *L'ironie mise en trope. Du sens des énoncés hyperboliques et ironiques*. Paris : Kimé, 1996. 236 p. ISBN : 2-84174-039-0

PIÉGAY-GROS, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*. Paris : Nathan Université, 1996. 186 p. (Lettres Sup.). ISBN: 2091912689

RICŒUR, Paul. *Du texte à l'action : essais d'herméneutiques II*. Paris : Seuil, 1998. 452 p. (Points Essais). ISBN : 2020359898

RICŒUR, Paul. *L'idéologie et l'utopie*. Paris : Points, 2016. 432 p. (Points Essais). ISBN : 2757857819

RIFFATERRE, Michaël. *La production du texte*. Paris : Seuil, 1979.284 p. (Poétique). ISBN: 978-2020052092

SAMOYAUULT, Tiphaine. *L'intertextualité : mémoire de la littérature*. Paris: Armand Colin, 2005. 128 p. (Coll.128).ISBN : 2200342071

SAROCCHI, Jean. *Camus*. Paris : P.U.F., 1968.127 p. (Philosophes)

## BIBLIOGRAPHIE

---

- SARTRE, Jean-Paul. *Huis clos*. Paris : Gallimard, 2000. 245 p. (coll. Folio théâtre).  
ISBN : 978-2070368075
- SARTRE, Jean-Paul. *L'être et le néant* [en ligne]. Paris : Gallimard, 1976. 675 p.  
(Folio). Disponible via l'URL<:  
[http://www.guidelecture.com/critiquet.asp?titre=attentat%20\(L\)](http://www.guidelecture.com/critiquet.asp?titre=attentat%20(L)) (Consulté le  
23. 03. 2014). ISBN : 2070293882
- SARTRE, Jean-Paul. *Situations I*. Paris : Gallimard, 1947.308 p.
- SCHOENTJES, Pierre. *Poétique de l'ironie*. Paris : Points, 2001. 352 p. (Points  
Essais). ISBN : 202041483X
- SERVIER, Jean. *L'Idéologie*. 1<sup>ère</sup> éd. Paris : Presses Universitaires de France, 1982.  
127 p. (Que sais-je ? ; n°3894). ISBN : 2130373682
- SOLLERS, Philippe. *Écriture et révolution*. Essai. Paris : Seuil, 1968. p. 21.71. (Tel  
Quel)
- SOMVILLE, Léon. *Intertextualité*. In DELCROIX, Maurice et Fernand, HALLYN.  
(dir.), *Introduction aux études littéraires : méthodes du texte*. Paris :  
Duculot, 1995.365 p. ISBN : 2-8011-0713-1
- STAFFORD-BROWN, Jennifer. *Prison, plague, and piety : medieval dystopia in  
Albert Camus's the plague*. In ANNE VANBORRE, Emmanuelle. *The  
Originality and Complexity of Albert Camus's Writings*. USA : Palgrave  
Macmillan, 2012.174 p. ISBN :978-1-349-44669-8
- TODOROV, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique. Suivi de : écrits du  
Cercle de Bakhtine*. Paris : Seuil, 1981. 320 p.  
(Poétique).ISBN : 2020058308

## BIBLIOGRAPHIE

---

TREMBLAY, Jean-Marie. *Albert CAMUS : philosophe et écrivain français [1913-1960] (1936 et 1937), Noces, suivi de l'été (1959)*. Paris : Gallimard, 1972. 192 p. (Folio ; n° 16). ISBN : 9782070360161

TRABELSI, Mustapha. *L'ironie aujourd'hui : lectures d'un discours oblique*. France : Presse Universitaire Blaise Pascal, 2006. 331 p. (Littératures). ISBN : 2845163150

VALÉRY, Paul. *Variétés III : au sujet du cimetière marin (1933)*. Tome I. Paris : Gallimard, 1936. 1507p. (Bibliothèque de la Pléiade)

VERVISCH, Gilles. *Comment ai-je pu croire au Père Noël ? Philosopher au quotidien*. Paris : Max Milo, (2009). 285 p. (Essais-Documents). ISBN : 2353410774

WESSLER, Éric. *La littérature face à elle-même : l'écriture spéculaire de Samuel Beckett*. Amsterdam/New York : Rodopi, 2009. 461 p. (Faux Titre, n°339). ISBN : 9042027223

### **2. Articles : revues, congrès, actes du colloque, entretiens et quotidiens**

ABOUALI, Youssef. « La trilogie de Yasmina Khadra : une œuvre-limite ». *Sciences Humaines Combinées*, 5, 2010, [en ligne] <http://revuesshs.u-bourgogne.fr/lisit491/document.php?id=586> ISSN 1961-9936 (Consulté le 18. 05. 2014)

AL-SADR, Mohammed. « La justice sociale et le Mahdi ». 7, 5, 2006, [en ligne] [http://www.alhassanain.com/french/articles/articles/holy\\_prophet\\_and\\_ahlul\\_bayt\\_library/imam\\_al\\_mahdi/la\\_justice\\_sociale\\_et\\_le\\_mahdi/001.html](http://www.alhassanain.com/french/articles/articles/holy_prophet_and_ahlul_bayt_library/imam_al_mahdi/la_justice_sociale_et_le_mahdi/001.html) (Consulté le 21. 03. 2016)

## BIBLIOGRAPHIE

---

AMORÉ, Faustine. « L'attentat de Yasmina Khadra ». *Le Magazine Littéraire*. 2005, [en ligne] <http://www.evene.fr/livres/livre/yasmina-khadra-l-attentat-21974.php>> (Consulté le 26.03.2014)

ANA SOFIA, Laranjinha. « L'ironie comme principe structurant chez Chrétien de Troyes ». *Cahiers de civilisation médiévale*. 41, 162, 1998, p. 175-182. [en ligne]: [http://www.persee.fr/doc/ccmed\\_00079731\\_1998\\_num\\_41\\_162\\_2720](http://www.persee.fr/doc/ccmed_00079731_1998_num_41_162_2720) (Consulté le 05.06.2016)

ANDRÉ, Reix. « Francis Jacques, dialogiques. Recherches logiques sur le dialogue ». *Revue Philosophique de Louvain*, 79, 43, 1981, p. 415-416. [en ligne] [www.persee.fr/doc/phlou\\_00353841\\_1981\\_num\\_79\\_43\\_6152\\_t1\\_0415\\_0000\\_3](http://www.persee.fr/doc/phlou_00353841_1981_num_79_43_6152_t1_0415_0000_3) (Consulté le 11/05/2016)

AUBONNET, Brigitte. « Yasmina Khadra, *L'olympé des infortunes* » *Encres Vagabondes*. 2010, [en ligne]. <http://www.encres-vagabondes.com/magazine/khadra2.htm> (Consulté le 09.05.2016)

BEN ACHOUR, Bouziane. Khadra Yasmina : Je n'appartiens à aucun cercle fermé...El Watan [en ligne]. 18.05. 2004 (Consulté le 06 /06/2015). Disponible via l'URL <<http://www.algerie-dz.com/article676.html>.

BENSAADI, Fayçal. « De l'hallucination dans l'art d'écrire de Marcel Aymé à Yasmina Khadra dans *La belle image et L'attentat* ». *Synergies Algérie*. 7, 2009, p. 57-63

BLONDEAU, Marie-Thérèse. La genèse de *la peste*, Centre François Mauriac de Malagar, 1999. Il y a 50 ans, *La peste* de Camus : Actes du colloque, Bordeaux : Confluences, 13 novembre 1999. Les Cahiers de Malagar, 13. ISBN : 2910550540.235 p. Disponible via l'URL <<http://1628788560587391706.opac3d.fr/search.php?action=Record&id=3892106762379511210&num=11&total=23&searchid=555b3144c2481>> (Consulté le 02. 09 2015)

BOISSERON, Bénédicte. Regard public, regard pudique : le (dé)voilement chez Yasmina Khadra, Conseil International d'Études



## BIBLIOGRAPHIE

---

Francophones, 2007. 21<sup>e</sup> Congrès mondial du Conseil International d'Études Francophones (CIEF), Cayenne, Guyane, 1-8 juillet 2007. Disponible via l'URL <<http://cief.org/congres/2007/resumes.html> (Consulté le 09/05/2014)

BOUCHARD, Denis, « L'ironie socratique », *Laval théologique et philosophique*, 57, 02, 2001, p. 277-289

CAMUS, Albert. *L'été*, la mer au plus près. *Journal de bord*. 1953, n°4388, p. 115-117

CHAOULI, Fayçal. « L'ironie, esthétique du rire sur fond tragique dans "Morituri" de Yasmina Khadra ». *Algérie Littérature / Action*. 71, 72, 2003, p. 47-58.  
[en ligne] <http://www.limag.refer.org/new/index.php?inc=dspart&art=00030294>  
(Consulté le 17. 02. 2016)

CHEMLA, Yves. « Je portais la nuit sur ma figure ». *Études Francophones*. 2010, [en ligne] : [http://www.ychemla.net/fic\\_doc/khadra01.html](http://www.ychemla.net/fic_doc/khadra01.html) (Consulté le 18/06/2014)

DÄLLENBACH, Lucien. « Intertexte et auto-texte ». *Poétique*. 27, 1976, p. 283-284

DANA, Catherine. Remémoration et commémoration dans *La peste*, L'Assemblée Générale de la Société des Études camusiennes, 1995. Les trois guerres d'Albert Camus : Actes du Colloque International de Poitiers, Poitiers : Pont-Neuf, 4/6 mai 1995. 40. 316 p. Disponible via l'URL <<http://www.etudes-camusiennes.fr/wordpress/wp-content/uploads/2012/04/bulletin040-avril1996.pdf> (Consulté le 19/11/2016)

« De l'absurde à la révolte : l'humanisme de Camus ». *Etlettera*. 27, 2015, [en ligne] <https://etlettera.wordpress.com/2015/01/02/premieres-de-labsurde-a-la-revolte-lhumanisme-de-camus/>. (Consulté le 08/06/2016)

## BIBLIOGRAPHIE

---

- DÉJEUX, Jean. « Anthologie de la littérature algérienne, 1950-1987 : introduction, choix, notices et commentaires de Charles Bonn ». *Hommes et Migrations*. 1133, 1990, p. 59-60.[en ligne] [http://www.persee.fr/doc/homig\\_1142852x\\_1990\\_num\\_1133\\_1\\_5040\\_t1\\_0059\\_0000\\_3](http://www.persee.fr/doc/homig_1142852x_1990_num_1133_1_5040_t1_0059_0000_3) (Consulté le 01.08.2017)
- DENIS, Salas. « Albert Camus, l'humaniste intransigeant ». *Études*. 416,1, 2012, p. 79-90.[en ligne] <http://www.cairn.info/revue-etudes-2012-1-page-79.htm> (Consulté le 17.02.2017)
- DOIZY, Guillaume. « Le porc dans la caricature politique (1870-1914) : une polysémie contradictoire ? ». *Sociétés et Représentations*. 1,27, 29.06.2009, p. 13 – 37, [en ligne].<https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2009-1-page-13.htm> Mis en ligne sur Cairn.info (Consulté le 18. 06. 2017)
- EIGELDINGER, Marc. « Mythologie et intertextualité ». *Romantisme*. 17, 57, 1987, p. 117-118,[en ligne]:[http://www.persee.fr/doc/roman\\_0048-8593\\_1987\\_num\\_17\\_57\\_4889](http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1987_num_17_57_4889) (Consulté le 11. 12. 2017)
- GARAND, Dominique.« Que peut la fiction ? Yasmina Khadra, Le terrorisme et le conflit israélo-palestinien ». *Études Françaises*. 44, 1, 2008, p. 37-56. [en ligne] :<<http://id.erudit.org/iderudit/01862ar> (Consulté le 09/06/2014)
- GARCÍA CELA, Carmen. « Les étrangers d'Algérie : Albert Camus, Kateb Yacine, Yasmina Khadra ». *Universidad de Salamanca*,2014, pp. 212 – 234.[en ligne][ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/12383.pdf](http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/12383.pdf). (Consulté le 19.02.2017)
- GIGNOUX, Anne-Claire. « De l'intertextualité à la réécriture ». *Cahiers de Narratologie*, 13, 2006, [en ligne] <http://narratologie.revues.org/329>. (Consulté le 02.03.2015)
- Haidu, Peter. « Au début du roman, l'ironie ». *Poétique*. 36, 1978, p. 466
- HOUDART-MÉROT, Violaine. « L'intertextualité comme clé d'écriture littéraire ». *Le Français aujourd'hui*. 2, 153, 2006, p. 25-32. [en

## BIBLIOGRAPHIE

---

ligne]:<http://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2006-2-page-25.htm>(Consulté le 26. 03. 2016)

JEAN, Cohen. « La théorie du roman de René Girard ». *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*. 20, 3, 1965, p. 465-475.[en ligne] :<[http://www.persee.fr/doc/ahess\\_0395-2649\\_1965\\_num\\_20\\_3\\_421289](http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1965_num_20_3_421289) (Consulté le 30.04.2017)

JENNY, Laurent. « La stratégie de la forme ». *Poétique*.27, 1976, p. 257-281

JOAN, Lucariello. «Situational irony : a concept of events gone awry ». *Journal of Experimental Psychology : General*, 02, 123, 1994. P. 129-145. [en ligne] <http://dx.doi.org/10.1037/0096-3445.123.2.129> (Consulté le 13 .10. 2016)

KERBRAT-ORECCHION, Catherine. « Le texte littéraire : non-référence, auto-référence, ou référence fictionnelle ? », revue *Texte*, 01,1982, Trinity Collège, Toronto, Canada, p. 28. 71. [en ligne] [www.sgdl-auteurs.org/claurette-oriol-boyer/public/These/Partie\\_1\\_Emilie\\_Ch\\_5.pdf](http://www.sgdl-auteurs.org/claurette-oriol-boyer/public/These/Partie_1_Emilie_Ch_5.pdf)(Consulté le 03.10. 2017)

KHADRA, Yasmina. « Les algériens étaient l'excroissance d'une faune locale, Camus, l'Algérien ou l'étranger ? », *L'OBS*, Publié le 05 janvier 2010,[en ligne]: <http://tempsreel.nouvelobs.com/culture/albert-camus/20091231.OBS2230/camus-l-algerien-ou-l-etranger.html>.(Consulté le 04.07.2017)

LAROCHE-TANGUAY, Camillia. et Lionel PONTON. « Hegel et Kierkegaard : l'ironie comme thème philosophique ». *Laval théologique et philosophique*. 39, 3, 1983,p. 269-282.[en ligne]: <http://id.erudit.org/iderudit/400047ar> (Consulté le 11.10.2015)

« La Syllepse intertextuelle ». *Poétique*. 40, 1979, « La trace de l'intertexte », In *La Pensée*, Paris, oct. 1979 ; *Sémiotique de la poésie*, Seuil, 1982.

Les Animaux pour le dire. *Ridiculosa*, 10, 2003

## BIBLIOGRAPHIE

---

NORBERG, Jakob. « The political theory of the cliché: Hannah Arendt reading Adolf Eichmann ». *Cultural Critique*. 76, 2010, p. 75-97

PERAS, Delphine. « Yasmina Khadra autopsy le phénomène kamikaze ». *L'Express*. Publié le 01.09.2005, Disponible via l'URL <[http://www.lexpress.fr/culture/livre/yasmina-khadra-autopsie-le-phenomene-kamikaze\\_810466.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/yasmina-khadra-autopsie-le-phenomene-kamikaze_810466.html) (Consulté le 27.11.2016)

PERNICE, Mark. « Marketing revolutionizing customer service ». *Harvard Business Review*. 94, 4, 2016, p. 26-27, [en ligne] : <<http://web.b.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=6&sid=45b40604-31ec-4549-80d5-be70d25bd16a%40sessionmgr101&hid=116>(Consulté le 05.09.2016)

PITHON, Rémy et Jean-Loup BOURGET. « Hollywood : la norme et la marge ». *Vingtième Siècle, revue d'histoire*. 63, 1999, p. 186-187, [en ligne] : <[http://www.persee.fr/doc/xxs\\_0294-1759\\_1999\\_num\\_63\\_1\\_3883\\_t1\\_0186\\_0000\\_2](http://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1999_num_63_1_3883_t1_0186_0000_2) (Consulté le 12.05.2017)

REGNIER, Thomas. Algérie des ténèbres. Entretien avec les auteurs Yasmina Khadra et Boualem Sansal, *Le Nouvel Observateur*. [en ligne]. 8.09.2005 (Consulté le 09.06.2014). Disponible via l'URL <[tempsreel.nouvelobs.com/tag/boualem-sansal](http://tempsreel.nouvelobs.com/tag/boualem-sansal)

ROBERT, Guiette. « Haidu (Peter), aesthetic distance in chrétien de troyes : irony and comedy in cligès and perceval ». *Revue belge de philologie et d'histoire*, 48, 3, 1970. p. 898-899. [en ligne] [www.persee.fr/doc/rbph\\_0035-0818\\_1970\\_num\\_48\\_3\\_2841\\_t1\\_0898\\_0000\\_1](http://www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_1970_num_48_3_2841_t1_0898_0000_1) (Consulté le 26.04.2017)

SARTRE, Jean-Paul. « Explication de *l'étranger* ». *Cahiers du Sud*. 1943

SIMEDOHO, Vincent. « SAMI TCHAK, Hermina : L'intertextualité ou une réflexion sur l'art romanesque ». *Éthiopiennes*. 75, 2005, [en ligne]. [http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id\\_article=1032](http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=1032) (Consulté le 18.12.2016)

## BIBLIOGRAPHIE

---

SKINDER, Przemysl. « Le Je(u) des voix dans le discours d'après la Théorie Polyphonique ». *SynergiesEspagne*. 1, 2008, Pologne, p. 59-68, [en ligne]:<.http//: www.hum.au.dk/romansk/polyfoni> (Consulté le 16.10.2014)

SPERBER, Dan. et Deirdre WILSON. « Les ironies comme mentions ». *Poétique*. 36. 1978, p. 399-412

TODOROV, Tzvetan. « L'héritage méthodologique du formalisme ». *L'Homme*. 5, 1,1965, Paris, p. 64-83, [en ligne] :< www.persee.fr/doc/hom\_0439-4216\_1965\_num\_5\_1\_366688(Consulté le 06.10.2017)

### 3. Encyclopédies et dictionnaires

ALTHUSSER, Louis. Pour Marx. In *Encyclopédia Universalis*. Paris, [CD-Rom], 2003

ARON, Raymond. Trois essais sur l'Age industriel. In *Encyclopédia Universalis*. Paris, [CD-Rom], 2003

BARTHES, Roland. Théorie du texte, In *Encyclopedia Universalis*. vol. XV. Paris, [CD-Rom], 1973

DÄLLENBACH, Lucien. Mise en abyme. In *Encyclopaedia Universalis*. Paris, Nouvelle édition, [DVD-Rom], 2010

*Dictionnaire de français Larousse*, [en ligne] [www.larousse.fr/dictionnaires/francais/chronique/15835](http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/chronique/15835)

## BIBLIOGRAPHIE

---

DUPRIEZ, Bernard. *Gradus, les procédés littéraires* (Dictionnaire et encyclopédie). Paris : 10/18, 2003, 544 p. (10/18 ; n° 1370). ISBN : 2264037091

ÉMILE, Littré. *Le nouveau Littré*. 2ème. Paris : Garnier, 2007. 210 p. ISBN 978-2-35184-010-8

HAMON, Philippe. L'ironie. In *Encyclopaedia Universalis*. Paris, [DVD-Rom], 1990

LAROUSSE. *Grand Larousse Universel*. 3. Paris : Larousse, 1991. 2208 p. (Collectif). ISBN : 9782031023333

NAHON, Gérard. Mur occidental dit des lamentations. In *Encyclopaedia Universalis*. Paris, Nouvelle édition, [DVD-Rom], 2010

### 4. Thèses et mémoires

AMROUCHE, Fouzia, 2009. Investissement symbolique et réactualisation du mythe d'Ulysse dans Les Sirènes de Bagdad de Yasmina KHADRA. M'sila : Université de M'sila, Mémoire de magistère en Sciences des Textes Littéraires. 352 p. Disponible via l'URL < [http://these.univ-msila.dz/pmb/opac\\_css/doc\\_num.php?explnum\\_id=537](http://these.univ-msila.dz/pmb/opac_css/doc_num.php?explnum_id=537). (Consulté le 15.05.2015)

LARRIVAUD-DE WOLF, Alice, 2011. Le primitif dans l'œuvre de Maupassant. Paris : Université Paris-Sorbonne, Thèse de Doctorat en Littérature et Civilisation Françaises. 627 p. Disponible via l'URL < [file:///C:/Users/acer/Downloads/DeWolf\\_Alice\\_2011\\_Thse.pdf](file:///C:/Users/acer/Downloads/DeWolf_Alice_2011_Thse.pdf). (Consulté le 25.02.2016)

SIMEDOH, Kokou Vincent, 2008. L'humour et l'ironie en littérature francophone subsaharienne : une poétique du rire. Canada : l'Université Queen's. Thèse de Doctorat. 254 p. Disponible via

## BIBLIOGRAPHIE

---

l'URL <[https://qspace.library.queensu.ca/bitstream/handle/1974/1080/Sime\\_doh\\_Kokou\\_V\\_200803\\_PhD.pdf?sequence=1](https://qspace.library.queensu.ca/bitstream/handle/1974/1080/Sime_doh_Kokou_V_200803_PhD.pdf?sequence=1)> (Consulté le 05.03.2016)

### 5. Sites consultés

ARGUEDAS, Pascale. L'attentat : résumé [en ligne],(Consulté le 18. 05. 2014), Disponible via l'URL <[http://calounet.pagespersoorange.fr/resumes\\_livres/khadra\\_resume/lattentat\\_khadra.htm](http://calounet.pagespersoorange.fr/resumes_livres/khadra_resume/lattentat_khadra.htm)>

CAMUS, Albert. Citations d'Albert Camus. Le Parisien [en ligne].2006.(Consulté le 13. 02. 2016),Disponible via l'URL <<http://www.abc-citations.com/themes/dieu#OoLXCROIAicyqWpY.99>>.

Citations de Yasmina Khadra [en ligne]. Babelio, 2007. (Consulté le 20.02.2014). Disponible via l'URL<<https://www.babelio.com/auteur/Yasmina-Khadra/5011/citations>>

Figures de style et vocabulaire littéraire : la mise en abyme. Études littéraires [en ligne]. (Consulté le 11.10.2015). Disponible via l'URL <<<http://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/mise-en-abyme.php#ixzz1dgwPohvo>>>

KHADRA, Yasmina. Les algériens étaient l'excroissance d'une faune locale [en ligne]. Propos recueillis par Sarah Diffalah - nouvelobs.com. Publié le 05 .01. 2010. (Consulté le 03. 08. 2015), Disponible via l'URL <<http://tempsreel.nouvelobs.com/culture/albertcamus/20091231.OBS2230/camus-l-algerien-ou-l-etranger.html>>

La Femme de Lot, 15<sup>e</sup> HISTOIRE [en ligne]. *Recueil D'HISTOIRES BIBLIQUES*.U.S.A. : Éditions Les Témoins de Jéhovah de France, 2004. p.15-16. (Consulté le 13.03.2016). Disponible via l'URL <<https://www.jw.org/fr/publications/livres/histoiresbibliques/2/femme-de-lot/>>

## BIBLIOGRAPHIE

---

*La peste* d'Albert Camus, Paneloux et Rieux après le second prêche. [en ligne].(Consulté le 03. 03. 2016),Disponible via l'URL <<https://www.zum.de/Faecher/F/NS/paloux.htm>>

LEMASSON, Alexandra. Yasmina Khadra, L'attentat : Thème époustouflant et incompréhensible.[en ligne] (Consulté le 09.06.2014) Disponible via l'URL :<[http://www.guidelecture.com/critiquet.asp?titre=attentat%20\(L'\)](http://www.guidelecture.com/critiquet.asp?titre=attentat%20(L'))>.

L'ironie dans *Candide* [en ligne]. Mémoires - Moltobelo – Etudier, 2012. p. 03 (Consulté le 17.12.2015). Disponible via l'URL <[www.etudier.com/dissertations/l'Ironie-Dans-Candide/424960.html](http://www.etudier.com/dissertations/l'Ironie-Dans-Candide/424960.html)>

Lettre d'Albert Camus à Roland Barthes sur « La peste » (janvier 1955) [en ligne]. Paris : etlettera, 2014.(Consulté le 14.02.2015). Disponible via l'URL <<https://etlettera.wordpress.com/.../1s-es-l-lettre-dalbert-camus-a-roland-barthes-sur-la-...>>

LEUTENNEGER, Dan. Un livre que j'aime, le mythe de Sisyphe d'Albert Camus [en ligne]. Gallimard. (Consulté le 13 .09. 2015). Disponible via l'URL <[https://ecritsvains.com/critique/lire\\_en\\_fete2003/lire\\_en\\_fete10.html](https://ecritsvains.com/critique/lire_en_fete2003/lire_en_fete10.html)>

MANGUEL, Alberto. Khadra, Yasmina, Guide de la bonne lecture [en ligne]. 2011. (Consulté le 26. 03. 2014). Disponible via l'URL <[http://www.guidelecture.com/critiquet.asp?titre=attentat%20\(L'\)](http://www.guidelecture.com/critiquet.asp?titre=attentat%20(L'))>

MICHEL, Balmont. Dissertation sur l'ironie. [en ligne]. (Consulté le 15.04.2015) Disponible via l'URL : <[http://michel.balmont.free.fr/pedago/lumieres/dissert\\_ironie.html](http://michel.balmont.free.fr/pedago/lumieres/dissert_ironie.html)>

NØLKE, Henning. et Kjersti FLØTTUM. La polyphonie : analyses littéraire et linguistique, [en ligne]. (Consulté le 05.09.2016)Disponible via l'URL :<<http://www.hum.au.dk/romansk/polyfoni/.../Nolketrib.html>>



## BIBLIOGRAPHIE

---

PHILIBERT-CAILLAT, Henri. *Le mythe de Sisyphe* de Camus [en ligne]. LibreSavoir, 10. 12. 2016. (Consulté le 22.03.2017). Disponible via l'URL <[http://libresavoir.org/index.php?title=Le\\_Mythe\\_de\\_Sisyphe\\_d%27Albert\\_Camus#sthash.P7OtpDdX.dpuf](http://libresavoir.org/index.php?title=Le_Mythe_de_Sisyphe_d%27Albert_Camus#sthash.P7OtpDdX.dpuf)>

Sartre, Jean-Paul. *La nausée*. Paris : Gallimard, 1972. 256 p. (Coll. Folio, n° 805)  
ISBN : 207036805X

SEGOND, Louis. Romains 2:12-16[en ligne]. Bible Study Tools. (Consulté le 20. 02. 2014). Disponible via l'URL <[www.biblestudytools.com/lsg/romains/passage/?q=romains+2:12-16](http://www.biblestudytools.com/lsg/romains/passage/?q=romains+2:12-16)>

STOLZ, Claire. La notion de polyphonie[en ligne]. Paris : Fabula, 2007. (Consulté le 02. 11. 2015). Disponible via l'URL <[www.fabula.org/atelier.php?La\\_notion\\_de\\_polyphonie](http://www.fabula.org/atelier.php?La_notion_de_polyphonie)><http://www.fabula.org/atelier.php?Dialogisme>

SULLYVAN, Albert Camus (1913-1960), *La peste* (1947) [en ligne]. (Consulté le 20.02.2014). Disponible via l'URL <<http://www.etudes-litteraires.com/camus-la-peste-etude.php>>

VIDAL, Maurice. Je me révolte, donc nous sommes (Albert Camus) [en ligne]. Publié le 19.01.2015, (Consulté le 25.12.2017). Disponible via l'URL : <http://ripostelaique.com/je-me-revolte-donc-nous-sommes-albert-camus.html>

# **GLOSSAIRE**

La maturation artistique du roman polyphonique ne peut être comblée qu'à travers un repérage subtil des concepts mères de la polyphonie littéraire.

**Absurde**, est un concept central chez Camus: *L'étranger* et *Le mythe de Sisyphe* voient dans l'absurde un divorce entre l'homme et le monde, entre les interrogations métaphysiques de l'homme et le silence du monde. Chez Camus, le non-sens des choses doit être assumé avec sérénité.

**Allégorie**, sorte de métaphore continuée, espèce de discours qui est d'abord présenté sous un sens propre, et qui ne sert que de comparaison pour donner l'intelligence d'un autre sens qu'on n'exprime point.

**Allusion**, est la relation de coprésence qui peut s'avérer la plus subtile. Elle peut prendre la forme d'une simple reprise, plus ou moins littérale et implicite d'une œuvre.

**Allusion littéraire**, il s'agit pour l'auteur de faire sentir au lecteur le rapport d'une chose qu'il dit avec une autre qu'il tait et dont ce rapport en éveille l'idée.

**Architextualité**, « l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes — types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. — dont relève chaque texte singulier. »

**Autoreflexivité**, renvoyant à une conception de la littérature, qui indique un texte « qui thématise (notamment dans l'univers de sa fiction) l'un de ses ingrédients constitutifs, qu'il s'agisse de son langage, de sa structure, de sa fonction, de sa genèse ».

**Citation**, consiste en la présence effective, dans un texte, d'un fragment d'énoncé appartenant à un autre énonciateur et ayant fait l'objet d'une énonciation antérieure. Sa fonction première est de faire matière d'autorité.

**Conscience**, la personne, en tant que siège des croyances, des convictions.

**Dérision**, c'est le mépris.

**Doxa**, ensemble des croyances (du grec signifiant « opinion ») partagées par un groupe donné. Elle s'oppose aux convictions acquises par l'examen de la raison.

**Diégétique**, le niveau diégétique ou intradiégétique : c'est le niveau des personnages, de leurs pensées, de leurs actions.

**Emprunt**, (1826, *in D. D. L.*).Ling. Acte par lequel une langue s'incorpore un élément étranger ; l'élément ainsi incorporé.

**Essai**, est une œuvre de réflexion débattant d'un sujet donné selon le point de vue de l'auteur.

**Fiction**, ensemble des créations, en tant qu'elles constituent un genre littéraire.

**Hallucination**, phénomène psychique par lequel un sujet en état de veille éprouve des perceptions ou des sensations sans qu'aucun objet extérieur ne les fasse naître et qui apparaît au cours de certaines maladies ou sous l'effet de la drogue.

**Herméneutique**, qui a pour objet l'interprétation.

**Heuristique**, qui sert à la découverte

**Humour**, consiste en une forme de comique supérieure ; il est un phénomène souvent plus apte à parler de malheur que de bonheur, il s'élève toujours au-dessus des conflits individuels et assimile pêle-mêle l'humoriste, son public et l'humanité tout entière.

**Humour noir**, est une plaisanterie féroce. Il est du côté du macabre, du scandale. André Breton trouve en l'humour noir une révolte métaphysique.

**Hypertextualité**, toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypoltexte) sur lequel se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. Parlons d'une notion de texte au second degré dérivé d'un autre texte préexistant au terme d'une opération de transformation. (Transposer l'action du texte A dans une autre époque : Ulysse de Joyce, ou imitation : L'Énéide).

**IntraTexte**, partie d'un texte, note, traitant du texte le contenant, pour fournir une explication.

**Intertextualité**.

- Julia Kristeva, en 1976, la définit comme étant : « le croisement de la modification réciproque des unités appartenant à différents textes »
- « L'intertexte est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie ».
- **Inter-texte** : entre les textes
- **Intertextualité** : entre les œuvres

**Ironie**, un jugement critique porté par l'esprit idéaliste à l'encontre d'un monde décevant.

**Humour et ironie**, une opposition féconde ; Humour, c'est l'amour ; l'ironie, c'est le mépris. Ce qu'on appelle l'humour, c'est le contraire de l'ironie serait qui donc le sérieux caché derrière la plaisanterie.

**Ironie situationnelle**, ou du sort, c'est une situation renversée contre toute attente. Le renversement ironique s'opère avec des éléments précis comme le naïf qui induit par dissimulation son interlocuteur en erreur.

**Ironie socratique**, de source philosophique, elle est associée, comme son nom l'indique, à Socrate ; elle feint la naïveté et la plaisanterie afin de faire ressortir l'ignorance réelle de la victime ou cible. Le rire provoqué est équivoque et porteur d'un jugement ambigu.

**Ironie verbale**, consiste à dire quelque chose tout en prétendant ne pas le dire ou encore à appeler les choses par leurs contraires. C'est l'une des voies par laquelle s'effectue un jeu de miroirs.

**Maïeutique**, dialectique de Socrate visant à « accoucher les esprits » de la vérité à l'aide de questions. (L'ironie se trouve au cœur de la maïeutique et cherche à faire coïncider la conscience intellectuelle et morale).

**Métalepse**, une intrusion du narrateur dans l'univers de la fiction, qu'il commente ou plaisante, produisant ainsi une distance critique et une rupture de l'illusion mimétique.

**Métatextualité**, est la relation de commentaire «qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer (...). C'est, par excellence, la relation *critique*.»

**Mise en abyme**, désigne « Toute modalité autoréflexive d'un texte ou d'une représentation figurée. »

**Moquerie**, tourner en ridicule.

**Perspective narrative**, est un outil efficace qui permet de focaliser l'attention des lecteurs sur certains phénomènes, inaperçus ou habituels dans la vie quotidienne, en les rendant insolites, grotesques, voire absurdes. C'est un regard *autre* sur la vie dont la perception est relativisée par quelque condition, et notamment par l'aliénation, comme chez Dostoïevski.

**Plurivocalisme**, désigne les différentes strates vocales dans le texte que sont entre autres la narration littéraire et les styles des personnages.

**Polyphonie,**

▪ Bakhtine voit dans la notion de polyphonie un phénomène nouveau qui caractérise le roman de Dostoïevski. Elle correspond plutôt à *la multiplicité de voix et de consciences indépendantes et non confondues*.

▪ *Un lieu conflictuel d'interaction des langages et des codes.*

**Transtextualité,** ou transcendance textuelle, « tout ce qui met le texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes ».

**Raillerie,** brocard, gouaillerie, moquerie.

**Référence,** fait de se référer ou de renvoyer un lecteur à un texte, une autorité, un document ; note, indication précise qui en résulte.

**Signifiante,** terme ambigu qui désigne aussi bien le processus de signification et de production de sens que le résultat de ce processus.

# **ANNEXES**

**Annexe 01 : Tableau récapitulatif de l'étude comparée**

Après avoir constaté les principaux similitudes et dissemblances entre les deux univers poétiques, nous synthétisons notre étude comparée des trois repères majeurs de la polyphonie en un tableau récapitulatif :

<b>Auteurs</b> <b>Repères majeurs</b>	<b>Albert Camus</b>	<b>Yasmina Khadra</b>
<b>L'ironie</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Philosophique (voltairienne) (dominante)</li> <li>-Rire mélancolique</li> <li>-Situationnelle</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Tragique (dominante)</li> <li>-Du sort</li> </ul>
<b>L'intertexte</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Littéraire (dominant)</li> <li>-Religieux</li> <li>-Historique</li> <li>-Philosophique</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Religieux (dominant)</li> <li>-Historico-politique</li> <li>-Littéraire</li> </ul>
<b>Les idéologies</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Humaniste-révolte (dominante)</li> <li>-Religieuse</li> <li>-De combat</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Totalitaires (islamiste/sioniste) (dominantes)</li> <li>-Humaniste</li> <li>-Libérales</li> <li>-Désengagement ?</li> </ul>



### **Annexe 02 : Le rapport entre les repères majeurs de la polyphonie : l'ironie, le dialogisme et les idéologies**

Notre lecture polyphonique des œuvres d'Albert Camus et de Yasmina Khadra nous mène à évoquer une autre orientation hors de leur analyse. Il s'agit de s'interroger sur le rapport entre les trois dimensions polyphoniques qui y dominent. La question se pose pour savoir si la notion d'ironie est utilisée valablement, tout au long de la construction des œuvres étudiées et du tissage de la trame textuelle, en dehors de l'horizon des intertextes décrits et de l'univers des idéologies décelées, ou du moins, en dehors de l'un de ces aspects.

Au début de notre étude, il nous semblait que les trois aspects n'ont aucun point de rencontre. Cependant, au fur et à mesure qu'elle avançait, ces dimensions dévoilent plus de significations que l'on pensait y trouver. Ainsi, elles se révèlent comme des figures, complexes, extrêmement liées l'une avec l'autre, douées d'une extrême richesse de significations.

D'une part, le phénomène de l'ironie, souvent confus, prolifique et difficile à interpréter, reposant sur l'écart et le décalage des situations, est associé à celui dialogique ; du fait que ce dernier réalise en fait la répétition du sentiment d'ironie du texte. On refait une interprétation à chaque nouvel énoncé que les deux penseurs, Camus ou Khadra, exploitent ou font référence dans leurs textes. Aussi, afin de rechercher un sens occulte, précis et au second degré, les ironistes ont recours à l'intertexte, qui est le résultat d'un héritage et d'une obsession historique, politique, poétique, sociale ou culturelle, et où la figure de l'ironie est plus développée que celle de sa propre création. D'ailleurs, citer des figures ironiques et les intégrer dans les récits à l'instar de *Don Juan* de Molière et *Don Quichotte* de Cervantès... afin de mettre en évidence leurs pensées et leurs idées, et de se servir du pouvoir ironique nourri et assuré, reconnaissent et confessent bel et bien le lien entre l'ironie et l'intertextualité ; ou même attestent, sans nul doute, l'importance de la dimension dialogique pour cette figure rhétorique.

L'intertextualité est, également, à quelque degré, en relation de commentaire à valeur, idéologique, esthétique, historique et théorique. C'est-à-dire, si les auteurs exploitent les intertextes dans leurs textes c'est bien pour défendre une idéologie propre à leur thèse. Les idéologies sont morcelées dans l'espace intertextuel et leur statut s'égalise à celui du mot dialogique. Ce lien indéfectible entre l'intertextualité et l'idéologie peut en grande partie s'expliquer par la proximité des concepts d'intertexte et de métatexte\*. Prenant appui sur ce postulat, nous avons démontré dans notre présente thèse que l'intertexte dans les œuvres étudiées, induit les conceptions de « effet-auteur », et partant de la littérature, radicalement divergentes. Plus généralement, nous avons prouvé que l'intertextualité et l'idéologie sont inextricablement consubstantielles, en raison de la dialectique de l'appartenance.

D'autre part, innombrables sont les figures par leurs fonctions implicites de l'ironie qui peuvent exécuter l'idéologie de l'œuvre (l'idéologie du dire ironique). L'ironie de plus qu'elle est par excellence une figure permettant une distance émancipatrice à l'idéologie ; elle est plus fondamentalement un moyen d'inclure le lecteur dans la connivence idéologique et donc de le compromettre. En d'autres termes, la stratégie ironique vise avant tout à partager la responsabilité idéologique du texte avec le lecteur ou l'interprète, en sorte de désamorcer la portée évaluative de l'analyse. Sur ce point, l'ironie apparaît comme une stratégie efficace et permet de toucher du doigt l'écueil principal auquel se heurte aujourd'hui la notion d'idéologie : celui d'un usage non critique, fondé sur l'effacement du statut différentiel entre auteur et analyste. Les fonctions de l'ironie peuvent exécuter l'idéologie de l'œuvre.

L'écriture ironique pourrait être, d'ailleurs, une source privilégiée d'inspiration à son créateur lui-même ou à d'autres chercheurs. Ils puissent en puiser afin de soutenir leurs positions idéologiques, et donc conforter l'idéologie de son créateur. Nous pouvons en fait constater un strict rapport, inverse, existant entre l'idéologie et l'ironie. C'est que les idéologies jouent un rôle notamment argumentatif dans les discours ironiques. Ainsi, dans plusieurs œuvres littéraires, les

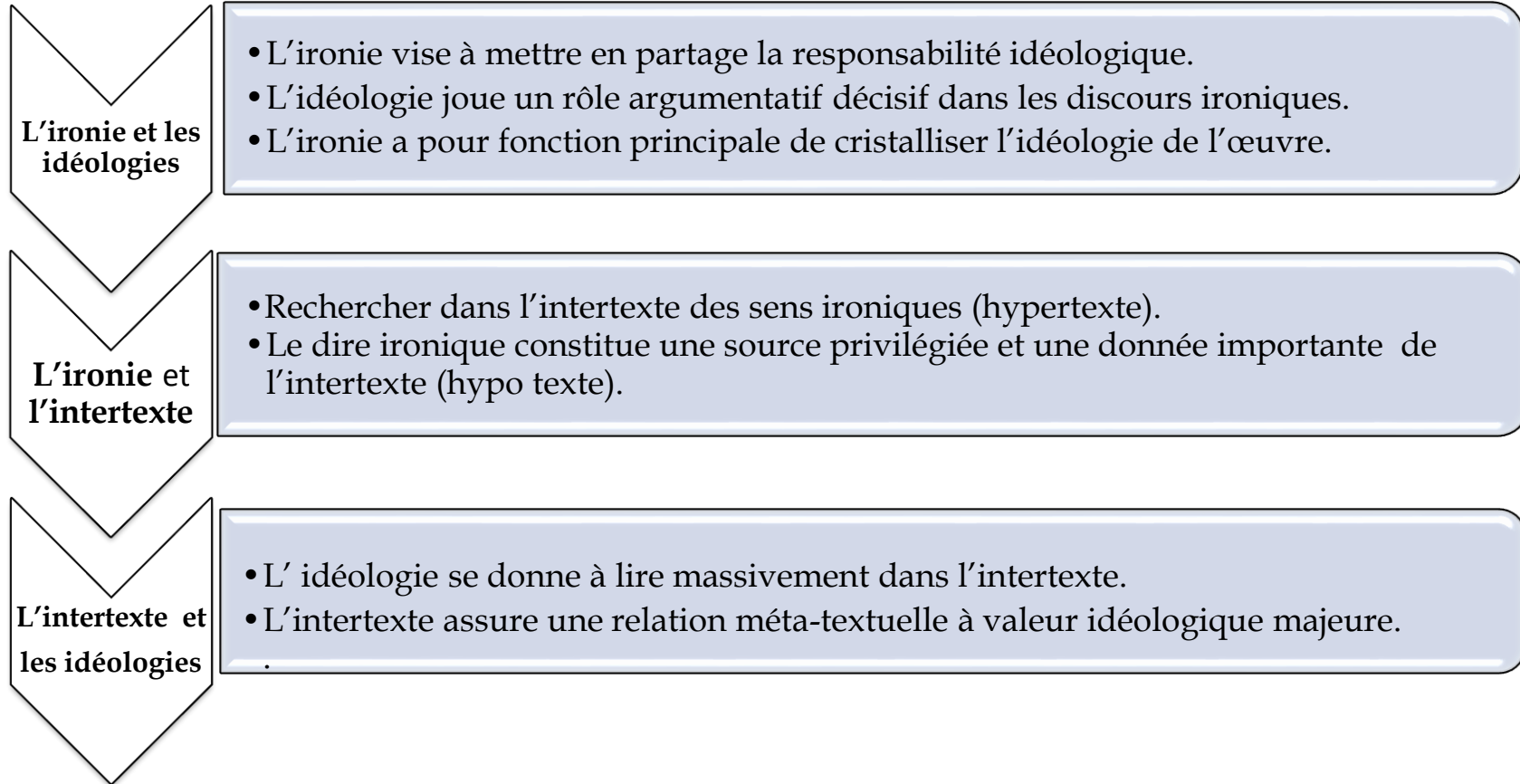
## ANNEXES

---

idéologies interviennent comme une forte base d'argumentation tout au long du développement. Cette conception surgit dans la parole des intégristes qui veulent attendrir leurs auditoires, mais aussi entre les interrogations des personnages face aux intégristes en essayant d'arracher les masques de ces derniers, ou bien dans les propos de l'auteur-narrateur lui-même dans le but de se moquer de cette idéologie.

Pour conclure, le rapport est en fait étroit entre les trois repères/repaires de la polyphonie, du fait que la dimension idéologique va de pair avec la dimension ironique ou intertextuelle. Toutes les trois s'emboîtent les uns dans les autres, voire s'enchevêtrent les uns dans les autres. L'une renvoie à l'autre dans un va-et-vient constant et ininterrompu. Un dialogue entre les trois dimensions polyphoniques, ironie, dialogisme et idéologie, est en fait constaté à toutes les ondes.

**Annexe 03 : Rapport entre les repères majeurs de la polyphonie**



**Annexe 04 : Paroles de Yasmina Khadra à propos de l'étranger Algérien, Albert Camus.**

*A travers son œuvre et ses discours, Camus a toujours souligné son lien fidèle à sa terre natale, l'Algérie. Rejeté dans un premier temps par les Algériens, lui reprochant de ne pas avoir pris parti pour la libération, il est finalement peu à peu réintégré par la nouvelle génération. Notamment par les paroles de Paroles de Maïssa Bey, Boualem Sansal et Yasmina Khadra. Ce dernier déclare :*

"J'avais 14 ans quand j'ai lu "L'étranger". C'est ce roman qui m'a donné envie d'écrire en français. "L'Étranger" est une réussite. Chaque fois que je le relis, j'ai le sentiment de découvrir une autre œuvre, toujours plus grandiose. C'est le plus grand roman du XX<sup>ème</sup> siècle. Je l'ai toujours dit. Ce n'est pas ce que dit Camus qui m'intéresse, mais la façon dont il le dit. J'aime ce côté révolutionnaire qu'il a pour aborder les sujets. J'aime sa façon de domestiquer avec des mots simples l'absurdité des êtres et des choses. Camus écrivait l'Algérie avec un regard d'enfant triste. Il avait un objet de prédilection qu'il ne voulait partager avec personne. Et cet objet c'était l'Algérie. Il le serrait contre lui comme un bien précieux et je crois que cela empêcha son regard d'aller plus loin. C'est quelqu'un qui n'a jamais su dire l'Algérie dans sa pluralité. Il est resté dans un fantasme très personnel et très singulier.

Je me suis approprié les espaces qu'il n'a pas voulu investir, tout cet espace vierge qu'il a abandonné. L'autre Algérie, le Kabyle, l'Arabe. J'ai essayé de donner un sens et une vie à tous ces territoires qui lui paraissaient dérisoires, insignifiants.

Camus m'a laissé tout ce qu'il n'a pas voulu voir. Il a été comme un maraudeur qui s'aventure dans un verger. Il a pris les fruits qui lui paraissent les plus beaux. Et il m'a laissé tout le reste. Tout le reste, c'est cette communauté musulmane qu'il ne voyait pas, qu'il ignorait totalement ! Pour lui, c'était l'excroissance d'une faune locale. Des figurants, fantomatiques, qu'il préférait garder au loin. Des petites références géographiques. Je crois que les Algériens d'hier et d'aujourd'hui lui reprochent d'avoir résumé les Algériens en un seul vocable : l'Arabe. Et il y avait dans cet Arabe quelque chose de péjoratif, d'insupportable que les Algériens ont perçu comme une sorte de négation. L'Arabe était générique. C'était le sac dans lequel il mettait tous les autres qui n'étaient pas européens. Dans son fantasme, il assainissait, il élaguait pour ne garder que ce qui comptait à ses yeux. Et l'Arabe ne comptait pas à ses yeux. Il était dans son rêve algérien. Cela ne l'a pas empêché, dans son rôle de journaliste, de décrire le quotidien des Algériens avec justesse. Mais pas dans ses romans. J'ai toujours voulu lui répondre. "Ce que le jour doit à la nuit"

## ANNEXES

---

(Ed. Julliard, 2008) est ma réponse algérienne, fraternelle. J'ai tout simplement voulu lui dire que l'Algérie, ce n'est pas ce type qu'on abat sur une plage parce qu'il fait chaud. J'ai voulu montrer que l'Algérien est une histoire, une épopée, une bravoure, une vaillance, une intelligence, une générosité. Toutes ces belles choses que Camus n'a pas réussies à déceler. J'ai toujours voulu lui dire que malgré la magnificence de ton talent, malgré ton immense génie, tu as été injuste avec l'Algérien ! En revanche on a eu tort de lui reprocher la fameuse phrase dans laquelle il déclare préférer défendre sa mère avant la justice. Camus était un homme loyal, mais il a préféré le cœur à la raison à mon grand regret. Pour les intellectuels algériens de l'époque, cela a été un coup de poignard dans le cœur. A aucun moment, les Algériens n'ont réussi à situer Camus. Quand il écrivait dans la presse, il était hésitant. Il s'engageait, puis se rétractait, puis revenait... C'était quelqu'un qui n'arrivait pas à choisir. Il s'accrochait à cette Algérie comme un naufragé à son épave. Il n'avait qu'un seul rivage : que ce pays reste ce qu'il a toujours été pour lui. Il aimait atrocement ce pays. Et il était prêt à tous les sacrifices. Et jusqu'à sacrifier son âme pour son Algérie à lui. J'ai toujours dit qu'on ne devait jamais impliquer un écrivain ailleurs que dans son texte. Camus quand il écrit c'est une divinité. Ce qu'il écrit peut blesser, comme moi par exemple, mais je ne peux pas contester son immense génie et son immense talent. On continue de l'aimer.

C'est un immense écrivain du patrimoine algérien. C'est notre seul prix Nobel. »

***Le Nouvel Observateur*, publié le 05 janvier 2010**

# **TABLE DES MATIERES**

## TABLE DES MATIÈRES

---

ÉPIGRAPHE.....	03
REMERCIEMENTS.....	IV
DÉDICACE .....	V
SOMMAIRE.....	06
INDICATIONS DE PRÉSENTATION.....	09
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	10

### PREMIÈRE PARTIE. JALONS BIO/BIBLIOGRAPHIQUES ET LA POLYPHONIE COMME PRINCIPE LITTÉRAIRE

#### CHAPITRE I : BIOGRAPHIES CROISÉES

I.1. Albert Camus ; une plume tumultueuse, robuste et riche. ....	25
I.2. Qui est Yasmina Khadra ?.....	30
I.3. Composition textuelle du corpus (Résumés, survols et contenus des œuvres)....	34
I.3.1. <i>Le mythe de Sisyphe</i> .....	35
I.3.2. <i>La peste</i> .....	40
I.3.3. <i>L'attentat</i> .....	48
I.3.4. <i>Les hirondelles de Kaboul</i> .....	54

#### CHAPITRE II : RÉFLEXION THÉORIQUE AUTOUR DE LA NOTION ET DES ASPECTS POLYPHONIQUES

II.1. Dialogisme et essor de la polyphonie.....	59
II.2. La polyphonie comme principe littéraire.....	60
II.3. Aspects et modes de résonances de la polyphonie bakhtinienne .....	63
1.1.1. Pluralité des voix (le plurivocalisme) .....	63
1.1.2. Pluralité des consciences.....	69
1.1.3. Pluralité des univers idéologiques.....	71



## TABLE DES MATIÈRES

---

### DEUXIÈME PARTIE. MODÈLES DE POLYPHONIE : YASMINA KHADRA ET ALBERT CAMUS

#### CHAPITRE I : IRONIE ET POLYPHONIE

Introduction.....	76
I.1. L'ombre et la lumière ironique dans <i>Le mythe de Sisyphe</i> .....	77
I.1.1.L'ironie du sort.....	80
I.1.2.L'humour noir et (est) la politesse du désespoir .....	84
I.1.3.L'ironie socratique.....	89
I.2. L'ironie dans <i>La peste</i> .....	94
I.3.Cristallisation de l'ironie dans le système narratif des <i>hirondelles de Kaboul</i> .....	103
I.3.1. L'ironie de situation .....	103
I.3.2. L'ironie dramatique et/ou tragique .....	105
I.4. L'ironie tragique dans <i>L'attentat</i> .....	122
I.5. L'ironie, points de rencontre, points d'opposition entre Khadra et Camus.....	130
I.5.1. Le rire-mélancolique.....	132
I.5.2. Le sourire philosophique.....	135
I.5.3. L'ironie du sort.....	136
I.5.4.L'ironie et le phénotexte .....	138
Conclusion .....	139

#### CHAPITRE II : L'INTERTEXTUALITÉ, VARIANTE DE LA POLYPHONIE

Introduction.....	142
II.1. La pratique intertextuelle dans <i>Le mythe de Sisyphe</i> .....	145
II.1.1. Le mythe de Sisyphe : source d'inspiration.....	145
II.1.2. Parler de soi et de ses idées avec les mots d'autrui.....	148
II.1.3. Une hétérogénéité des mythes dans <i>Le mythe de Sisyphe</i> .....	151
II.1.4. L'intertextualité comme réactivation du sens de l'absurde.....	152

## TABLE DES MATIERES

---

II.1.5. L'intertextualité avec les textes religieux, scientifiques et psychanalytiques.....	160
<b>II.2. <i>La peste</i> d'Albert Camus : un modèle d'intertextualité .....</b>	<b>164</b>
II.2.1. Le reflet de l'Histoire.....	166
II.2.2. La force symbolique de l'allégorie ; regards sur l'Histoire .....	167
II.2.2.1. Différents écrits inspirant Camus .....	172
II.2.2.2. Des récits contemporains inspirés du modèle camusien .....	176
II.2.3. L'intertexte à la religion .....	178
II.2.4. L'éventail des possibles intertextuels .....	181
II.2.5. Enseignement anti-religieux .....	181
II.2.5.1. Références bibliques .....	183
II.2.5.2. Allusions à la religion .....	185
II.2.6. La mise en abyme .....	188
II.2.7. Et encore d'autres formes de l'intertextualité .....	194
<b>II.3. Modalités de l'inscription intertextuelle dans <i>Les hirondelles de Kaboul</i>.....</b>	<b>196</b>
II.3.1. L'intertextualité religieuse .....	198
II.3.2. L'intertextualité littéraire : allusion, clichés, expressions toutes faites, expressions idiomatiques et emprunts. ....	209
II.3.3. L'intertextualité politique.....	213
<b>II.4. <i>L'attentat</i> : vertige et tourbillon de visions.....</b>	<b>218</b>
II.4.1. Le dispositif de la mise en abyme.....	218
II.4.2. La logique du cercle vicieux .....	225
II.4.3. L'effet miroir.....	228
II.5. Comparaisons, contrastes et entrelacement de l'intertexte entre Khadra et Camus.....	229
II.5.1. L'intertexte religieux.....	230
II.5.2. L'intertexte historique.....	233
II.5.3. L'intertexte littéraire.....	235
<b>Conclusion .....</b>	<b>239</b>

## TABLE DES MATIERES

---

### CHAPITRE III : LA POLYPHONIE PAR LES IDÉOLOGIES

<b>Introduction.....</b>	<b>241</b>
<b>III.1. <i>La peste</i>, un projet mûri au service des idéologies .....</b>	<b>244</b>
III.1.1. <i>La peste</i> : une doctrine religieuse ou un chemin vers l'ascétisme ?.....	246
III.1.1.1. Religion et idéologie .....	246
III.1.1.2. Le christianisme et les chrétiens .....	247
III.1.1.3. L'existence de Dieu .....	248
III.1.1.4. L'injustice de Dieu .....	249
III.1.1.5. Un chemin vers l'ascétisme .....	251
III.1.1.6. Une sainteté sans Dieu ! .....	252
III.1.2. De l'idéologie morale (humaniste).....	254
III.1.3. De l'humanisme à la révolte, ou l'humanisme-révolté .....	262
III.1.3.1. Idéologie du combat .....	263
III.1.3.2. <i>La peste</i> ( la peste ) et le combat Moraliste .....	264
III.1.3.3. La conduite révoltée face au Mal .....	266
III.1.3.4. Révolte contre la condition historique .....	270
III.1.3.5. Révolte contre la séparation .....	272
III.1.3. 6. Révolte et éthique des valeurs .....	272
<b>III.2. Les orientations idéologiques et leurs champs de manifestation dans <i>Les hirondelles de Kaboul</i> .....</b>	<b>275</b>
III.2.1. Le fanatisme religieux : violence qui revêt de multiples visages.....	275
III.2.2. L'idéologie moderniste .....	284
III.2.3. L'idéologie de l'auteur : une idéologie humaniste.....	287
<b>III.3. L'univers des idéologies dans <i>L'attentat</i> (diversité et duplicité).....</b>	<b>292</b>
III.3.1. Idéologie de l'intégrisme -L'islamisme-.....	292
III.3.2. Idéologie de la scission -Le sionisme-.....	296
III.3.3. L'idéologie du narrateur -La démission-.....	299
III.3.4. L'idéologie de l'auteur -L'humanisme-.....	301
<b>III.4. Albert Camus et Yasmina Khadra : regards croisés au niveau des idéologies.....</b>	<b>303</b>

## TABLE DES MATIERES

---

<b>III.4.1.L’endoctrinement religieux –irrationnel–</b> .....	<b>304</b>
<b>III.4.2.L’idéologie des auteurs : une idéologie humaniste</b> .....	<b>307</b>
<b>III.4.3.L’idéologie de la démission</b> .....	<b>309</b>
<b>III.4.4.D’autres doctrines contradictoires</b> .....	<b>310</b>
<b>Conclusion</b> .....	<b>312</b>
<b>CONCLUSION GÉNÉRALE</b> .....	<b>315</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	<b>329</b>
<b>GLOSSAIRE</b> .....	<b>352</b>
<b>ANNEXES</b> .....	<b>357</b>
Annexe 01 .....	358
Annexe 02 .....	359
Annexe 03 .....	362
Annexe 04 .....	363
<b>TABLE DES MATIÈRES</b> .....	<b>365</b>
<b>RÉSUMÉ</b> .....	<b>372</b>



**Résumé :** L'objet de cette réflexion est de réaliser une étude comparée des aspects majeurs de la polyphonie, et de leurs effets sur les trames textuelles chez Albert Camus et Yasmina Khadra, dans : *Le mythe de Sisyphe, La peste, Les hirondelles de Kaboul et L'attentat*. Après une ouverture théorique sur la polyphonie et les liens existant entre ce concept et ses différents aspects, nous exposerons, analyserons, interpréterons après comparaison, les trois dimensions qui caractérisent notre corpus. À travers l'étude de l'ironie, du jeu dialogique et de subtils effets idéologiques, nous essaierons de montrer la dynamique polyphonique à travers la résonance des voix similaires ou opposées dans les productions littéraires des auteurs. La présente étude vise à mettre en évidence la présence des liens étroits entre le produit khadraïn avec celui camusien.

### Mots-clés

Productivité littéraire, voix et/ou polyphonie, résonance , aspects et effets

**Abstract :** The purpose of this reflection is to carry out a comparative study of the major aspects of polyphony, and their effects on the works of Albert Camus and Yasmina Khadra; case of: *The myth of Sisyphus, The plague, The swallows of Kabul and The attack*. After a theoretical opening on polyphony and the links between this concept and its various aspects treated in this work, we expose, analyze, interpret and compare the three dimensions that characterize our corpus. Through the study of the ironic charge, the dialogical game and the subtle ideological effects, we prove the resonances of similar or contradictory voices in the literary productivities of the authors. This study confirms the close links between the Khadrain product and the Camusian product.

### Keywords:

Literary productivity, voice and / or polyphony, resonance, aspects and effects

**ملخص:** تهدف هذه الدراسة إلى مقارنة تعدد الأصوات الساخرة والحوارية وكذا الأيديولوجيات الخفية وآثار كل منها في نسج الأعمال الأدبية للكاتبين ألبير كامو وياسمينة خضرا، وذلك من خلال توضيح الأبعاد الرئيسية لظاهرة البوليفونية. تركز قراءتنا أساسا على المؤلفات التالية: *أسطورة سيزيف ورواية الطاعون لألبير كامو، سنونات كابول و الصدمة لياسمينة خضرا*.

بعد إفتتاح نظري على فكرة تعدد الأصوات ومظاهرها المختلفة، ارتأينا عرض، تحليل، تفسير ومقارنة أبرز الأبعاد البوليفونية في المجموعة الروائية المختارة. سنقوم بإظهار و إثبات أن أعمال الإنتاجية الأدبية لكامو و خضرا هي نوع من نسيج متماسك لأصوات مختلفة، متشابهة أو متناقضة، وان البعد البوليفوني المميز لها، مع اختلافه و تباينه في الإنتاج الأدبي للمؤلفين، ما هو في الواقع إلا نتاج تأثير كتابات احدهما على الآخر.

### الكلمات المفتاحية:

• إطار النص، الإنتاجية الأدبية، صوت و / أو تعدد الأصوات، الرنين، الجوانب والآثار