

**APPROCHE DE L'INTERTEXTE DANS MORITURI.
UNE ENQUETE DU COMMISSAIRE LLOB DE
YASMINA KHADRA**

CARINE MENGUE MBA

*Université Omar Bongo / Libreville -Gabon
Centre d'Etudes et de Recherches Littéraires sur les Imaginaires et la
Mémoire (CERLIM) / Centre de Recherche et d'Etudes sur le Langage et les
Langues (CRELL)
Email : menguecarine32@yahoo.fr*

Résumé : L'objectif de cet article est d'engager une réflexion sur le roman policier de Yasmina Khadra à l'aune de la notion de l'intertexte. Le travail consiste précisément à repérer les traces de l'intertexte puis à en analyser les fonctions dans le roman intitulé *Morituri. Une enquête du commissaire Llob*. L'ancrage de cette analyse dans la notion de l'intertextualité, telle que conçue par Kristeva, à la suite de Bakhtine, vise à mettre en évidence les mécanismes de construction de la trame narrative de l'œuvre à partir d'un réseau de références socioculturelles, littéraires voire discursives participant à la production du sens. Un accent particulier est ainsi porté d'une part sur la représentation des différentes formes d'intertextualité à l'œuvre envisagées comme le reflet de la société algérienne durant les années de plomb ; et d'autre part, sur les renvois explicites et implicites à la littérature policière occidentale et aux traditions narratives arabes pour réinventer le genre et en faire un espace

dialogique entre les imaginaires. La mise en lumière de ces références intertextuelles participe ainsi d'une meilleure compréhension de la poétique de la redondance.

Mots-clés : intertextualité, mémoire, histoire, polar, hybridité.

Abstract : The aim of this article is to reflect on Yasmina Khadra's detective novel in light of the concept of intertextuality. Specifically, the work consists of identifying traces of intertextuality and then analyzing its functions in the novel entitled *Morituri. Une enquête du commissaire Llob*. Grounding this analysis in the concept of intertextuality, as conceived by Bakhtin and Kristeva, aims to highlight the mechanisms used to construct the narrative framework of the work based on a network of sociocultural, literary, and even discursive references that contribute to the production of meaning. Particular emphasis is thus placed, on the one hand, on the representation of the various forms of intertextuality at work, seen as a reflection of Algerian society during the years of repression; and, on the other hand, on explicit and implicit references to Western crime fiction and Arab narrative traditions in order to reinvent the genre and turn it into a space for dialogue between imaginations. Highlighting these intertextual references thus contributes to a better understanding of the poetics of resistance.

Keywords : intertextuality, memory, history, crime novel, hybridity.

INTRODUCTION

Longtemps relégué au rang de « genre » marginal, le roman policier a très tôt été cantonné dans une espèce de zone intermédiaire, car perçu comme une pratique littéraire atypique. Cette considération lui vaudra la qualification de paralittérature voire de « contre littérature »¹ (B. Mouralis, 1977, p. 51). Au fil des décennies, le sous-genre policier ou, plus spécifiquement, le terme de polar finira par acquérir une notoriété et une reconnaissance sans cesse croissantes comme en témoignent les nombreux développements qui lui sont consacrés. Au nombre de ces contributions, on pourrait citer une profusion d'articles, d'essais et d'études critiques à l'image de celles de Tz. Todorov (« Typologie du roman policier », 1971) et de D. Delas (« Le polar africain. Pour cartographier un continent »)². Afin d'alimenter ces études qui traduisent un regain d'intérêt pour l'analyse du roman policier africain d'expression française au cours des deux dernières décennies, on pourrait rajouter des plateformes de maisons d'édition exclusivement dédiées à la conservation et à

¹ L'expression est empruntée à MOURALIS Bernard qui explique que « La littérature policière, la science fiction, la bande dessinée, le photo-roman constituent pour le public [...] un autre système de référence, une autre culture, véhiculée en dehors de la structure lettrée, culture susceptible parfois de déboucher sur une contestation des valeurs sociales ou esthétiques. [...] Mais également culture plus généralement conservatrice [...], culture qui oscille entre d'une part le *mythe* dans la mesure où, au niveau de la relation auteur-lecteur, elle remplit incontestablement une fonction fantasmatique dont nous avons besoin et, d'autre part, l'idéologie, dans la mesure où, au niveau de la relation production-consommation, elle apparaît comme l'expression d'une certaine conception du monde étroitement dépendante de structures de tous ordres – politique, social, militaire – sur lesquelles celui-ci est aujourd'hui fondé », *Les Contre Littératures*, Paris, PUF, 1977, p. 51-52.

² *Le Polar africain*, textes édités par Bernard de Meyer, Pierre Halen et Sylvère Mbondobari, Université de Lorraine, Centre de Recherches « Ecritures », coll. « Littératures des mondes contemporains », Série Afriques, n° 8, 2013, p. 17-41.

la démocratisation du genre polar comme la Bibliothèque des Littératures Policières (BILIPO), créée en 1995. Dans le même temps, des programmes à l'image de celui diffusé sur Radio France - *Le Polar sonne toujours deux fois*³ - proposent des analyses critiques ainsi que des recommandations littéraires destinées à rendre le genre plus visible et accessible.

Il est à noter que la plupart des réflexions et des études sur le récit policier s'accordent à distinguer trois courants dans le roman policier. Il s'agit notamment du « roman à énigme (genre Agatha Christie), du roman à suspense (genre Patricia Highsmith) et du roman noir (souvent appelé aujourd'hui *polar* tout court) qui s'inscrit dans la société contemporaine considérée dans sa réalité sociopolitique » (Delas, 2013, p. 18). Cependant, afin de contourner toute polémique, nous allons adopter l'approche proposée dans l'ouvrage collectif publié à l'Université de Lorraine qui envisage le roman policier comme « une catégorie littéraire, suffisante pour désigner un corpus singulier et récent, qui s'est distingué du roman africain « classique » » (B. De Meyer, 2013, p. 5). En outre, à l'intérieur même du roman policier, il existe plusieurs autres distinctions qui viennent mettre en évidence l'hétérogénéité fondamentale de ce *genre*. On peut ainsi retenir l'existence des trois (3) « branches » proposées par Yves Reuter – « énigme, noir [et] suspense »⁴ (2009, p. 95) ou encore les six catégories que recense le site noirpolar : « polar, fantastique, terreur, science-fiction, policier, thriller »⁵.

Le présent article propose une exploration de l'intertexte/tualité dans l'œuvre policière de Yasmina Khadra intitulée *Morituri. Une enquête du commissaire Llobé*. Publié en 1997, *Morituri* est le premier roman policier de la tétralogie

³ <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/le-polar-sonne-toujours-2-fois>

⁴ *Le Roman policier*, 2^e édition, Paris, A. Colin, 128 Lettres, Linguistique, 2009, p. 95.

⁵ Disponible sur <http://www.noirpolar.com> [consulté le 20 novembre 2018].

⁶ Les citations extraites du roman seront, dès maintenant, identifiées par la lettre M.

publiée par l'auteur algérien. Le deuxième roman va paraître la même année (*Double Blanc*), le troisième l'année suivante en 1998 (*L'Automne des chimères*) et le dernier en 2004 (*La Part du mort*). Il faut préciser que la publication de son premier thriller à Alger nous fait remonter sept ans plus tôt, en 1990 : il s'agit de *Le Dingue au bistouri*. Il semble que, chez Yasmina Khadra, le roman policier s'impose comme le genre privilégié pour rendre compte de la terreur qui a régné à partir de 1988, durant « les guerres d'Algérie » (p.21) et saisir la complexité de l'Histoire du pays tout en interrogeant les rapports entre la fiction et le réel. L'écrivain y déploie en effet une écriture réaliste, soutenue par un langage cru, afin de signifier son indignation face à l'état qui enserme le pays: d'un côté des groupes intégristes fanatisés dont l'unique objectif est d'éliminer les intellectuels et, de l'autre, une mafia politico-financière exclusivement soucieuse de la préservation de ses propres intérêts.

Sans prétendre couvrir l'ensemble de l'œuvre de Khadra, cette réflexion se propose d'explorer un volet du roman policier postcolonial à travers l'une des figures les plus emblématiques de la littérature maghrébine. En réalité, il s'agirait plutôt d'apporter un éclairage sur ce genre, dont la vitalité et le dynamisme sont portés par des auteurs tels que le malien M. Konaté, le sénégalais A. Ndione ou encore le béninois D. Titus. Il est nécessaire de souligner que le roman policier africain ne s'est pas constitué ex nihilo; il s'est développé sur un terrain fertile nourri notamment par « des écrivains animés par le désir de trouver une forme d'expression nouvelle, en fonction des besoins sociaux et culturels nouveaux suscités par l'urbanisation, les diasporas, les nouveaux rapports avec les Etats nationaux » (B. De Meyer, 2013, p. 7). Par conséquent, l'intérêt croissant pour le polar africain peut s'interpréter comme l'expression de la quête soutenue d'une forme d'écriture renouvelée, traduisant la volonté d'affirmer une sensibilité différente face aux diverses manifestations de déviances sociales, particulièrement les injustices et la criminalité. C'est justement cet engouement pour le roman noir autour des années 1990-2000 qui va contribuer à sortir le polar du « ghetto de la paralittérature, dans lequel il

était confiné » (B. De Meyer, 2013, p. 8), à travers des figures emblématiques telles que B. Baenga (*Les Cocus posthumes*, 1998), M. Beti (*Trop de soleil tue l'amour*, 1999) ou encore A. Mabanckou (*African Psycho*, 2003) et D. Chraïbi (*L'Homme qui venait du passé*, 2004).

Pour ce qui concerne l'intertextualité, cette notion a été introduite dans le champ des études littéraires par les travaux de J. Kristeva vers la fin des années 1960 en s'inspirant des réflexions de M. Bakhtine sur le roman. En effet, même si le théoricien russe n'a pas utilisé de manière explicite le terme d'intertextualité, il est tout de même considéré par la critique comme le principal précurseur de ce concept. On retrouve cette notion de dialogue et de co-présence textuelle lorsqu'il affirmait entre autres que « L'expression d'un énoncé est toujours, à des degrés divers, une réponse, autrement dit : elle manifeste non seulement son propre rapport à l'objet de l'énoncé, mais aussi le rapport du locuteur aux énoncés d'autrui » (Bakhtine 1979/1984, p. 299). Car au travers du dialogisme, de la polyphonie discursive, il parvient à démontrer que tout texte est le résultat d'échanges et d'interactions avec les énoncés qui l'ont précédé. En résonance au dialogisme bakhtinien, J. Kristeva évoque justement la *présupposition généralisée* (1974, p. 337-358) dans cette définition : « Nous appellerons intertextualité cette inter-action textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte. Pour le sujet connaissant l'intertextualité est une notion qui sera l'indice de la façon dont un texte lit l'histoire et s'insère en elle » (Kristeva, 1968, p.61).

Afin de mettre en perspective l'intertexte dans le corpus, notre analyse prendra appui sur le concept d'*idéologème* initié par J. Kristeva étant entendu que

[...] la fonction intertextuelle que l'on peut lire « matérialisée » aux différents niveaux de la structure de chaque texte, et qui s'étend tout au long de son trajet en lui donnant ses coordonnées historiques et sociales. [...] L'acceptation d'un texte comme un idéologème détermine la démarche – même d'une sémiologie qui, en étudiant le texte comme une intertextualité, le pense ainsi dans (le texte de) la société et l'histoire.

L'idéologème d'un texte est le foyer dans lequel la rationalité connaissante saisit la transformation des énoncés (auxquels le texte est irréductible) en un tout (le texte), de même que les insertions de cette totalité dans le texte historique et social (1968, p. 103-104).

En d'autres termes, l'analyse du roman de Khadra sera envisagée à partir du contexte algérien, qu'il soit littéraire, politique ou social. Une telle approche amène à envisager l'œuvre romanesque - ou plutôt le texte à lire - comme une *totalité*, un espace où se croisent, et parfois se neutralisent divers discours issus de la société et de l'histoire.

Notre analyse s'articulera autour de deux interrogations principales. En quoi les jeux intertextuels mobilisés par Y. Khadra permettent-ils de réactualiser des discours littéraires, culturels voire politiques ? Dans quelle mesure l'intertexte permet-il à l'écrivain algérien de réinventer les codes du genre polar tout en s'inspirant de l'écriture littéraire traditionnelle et/ou universelle ? Pour ce faire, nous nous proposons d'examiner les traces de l'intertexte dans *Morituri* par le biais de l'écriture référentielle. Nous tenterons de démontrer que si Khadra imite le genre, c'est pour mieux le détourner et le réinventer à travers un réalisme subversif et une écriture parodique.

Esquisses de l'intertexte chez Khadra

La critique situe l'émergence du roman policier vers le milieu des années 1970 grâce à la publication de romans d'espionnage par des écrivains tels qu'Y. Khader et A. Lamrani avec les titres respectifs suivants: *La vengeance passe par Gbaza* (1970) et *D contre-attaque* (1973). Ces auteurs puisent principalement leur inspiration dans le conflit israélo-arabe. À cet égard, la thèse de B. Burtscher-Bechter (1998), qui propose notamment un panorama assorti d'une analyse du roman policier algérien, des origines aux années 1990, souligne que ces premiers textes s'inscrivent dans une perspective largement univoque. Il s'agit pour l'essentiel de dénoncer l'adversaire, assimilé au sionisme impérialiste, d'affirmer la supériorité nationale, de célébrer la victoire

de l'Algérie sur l'impérialisme et de manifester la solidarité envers les peuples encore soumis à diverses formes d'oppression. Et vers le début des années 1980, on observe un essoufflement du genre qui pourrait trouver une explication dans l'absence de renouvellement des thèmes. Au cours de la même décennie, les productions de L. Abahri (*Banderilles et muletas*, 1981), de Z. Houfani Berfas (*Les Pirates du désert*, 1986), Dj. Dib (*La Résurrection d'Antar*, 1986) ou encore S. Aïssa (*Mimouna*, 1987) s'éloignent progressivement des images de rancœurs et de violences nées des antagonismes judéo-arabes. Les romans noirs qui naissent durant cette période se déroulent pour la plupart en Algérie même, et se posent comme le reflet des réalités sociales en ce qu'ils dénoncent « les relations honteuses longtemps entretenues par la police avec le politique » (G. Dugas, 1998, p. 4).

1. *Morituri* ou la réécriture du roman policier

De prime abord, on observe que *Morituri* reprend à son compte les codes du genre policier dont l'une des visées est de décrire « la violence du monde réel » (M. Lits, 1999, p. 96). En réalité, dans le cas précis du texte de Yasmina Khadra, nous sommes bien en présence du roman policier au sens où l'entendent J. M. Rosier et P. Bleton (2004), c'est-à-dire

Une fiction qui met en scène une enquête criminelle portant sur un ou des assassinats et dont le récit se fonde sur une narration régressive : l'enquête doit reconstituer l'histoire de ce qui s'est passé, à quoi ni l'enquêteur ni le lecteur n'ont assisté. La structure en repose sur quatre fonctions : la victime, l'enquêteur, le suspect et le coupable (p. 552).

L'intrigue est construite autour de l'enquête menée par un détective atypique - le commissaire Brahim Llob - qui tente d'élucider la disparition mystérieuse de la jeune Sabrine Malek, une « blonde aux yeux verts » (M., p. 48). La victime, fille d'une éminente figure du milieu politique - Ghoul Malek, « l'ex-star de la République » (p. 20), avait pour habitude de fréquenter assidûment *Les Limbes rouges*, un cabaret sombre et décadent, lieu privilégié de

débauche et de libertinage de la haute bourgeoisie algéroise, que le narrateur décrit en ces termes :

[...] Un cabaret tapi au coin de la rue des Lauriers-roses. Fréquenté par la tchitchi algéroise, il propose un comptoir étincelant, une large piste de danse, des tables joliment décorées et des recoins d'une discrétion parfaite. On y sert des liqueurs d'importation, du faisan truffé et, si vous aimez la langueur des paradis artificiels, des joints à vous relâcher le nombril pour longtemps. (M., p. 38).

Assisté dans ses recherches par le lieutenant Lino, l'enquêteur en chef commence ainsi par interroger l'une des employées du cabaret afin de s'assurer si cette dernière reconnaît la jeune femme figurant sur une photographie qu'il lui présente. Face à la réponse négative de celle-ci, les deux enquêteurs élargissent leur champ d'investigation à l'entourage de Ghoul Malek, sur qui pèsent des lourds soupçons tant sur le plan politique que dans le cadre de la disparition de sa fille.

Tout en revisitant les réalités historiques et géographiques de l'Algérie des années 1980-1990, le personnage-narrateur entraîne le lecteur dans un univers marqué à la fois par les bas-fonds criminels, les sphères politiques et les milieux mondains. Cette instance narrative se livre à une analyse constante des comportements et des actes inhumains d'une « bande de terros » (M., p. 70), déterminée à maintenir le pays dans une « saloperie de guerre » (M., p. 50). L'interprétation à la fois personnelle, professionnelle et politique témoigne de l'engagement explicite de l'auteur-narrateur contre le climat de terreur et les crimes perpétrés à l'encontre des artistes et journalistes durant cette période sombre marquée par l'essor de l'intégrisme. Parmi ces événements qui semblent s'inspirer de réalités vécues, directement ou indirectement par l'auteur, figure également l'un des nombreux attentats relatés avec une ironie mordante par le commissaire Brahim Llob, ainsi que le profond traumatisme consécutif à la découverte du corps d'un jeune enfant:

J'ai pas fini d'articuler qu'une formidable déflagration ébranle le bâtiment. Aussitôt des piaillements et des cavalcades nous cascaden dessus. [...] Tout le monde se rue vers la cour, la figure violacée et le dos frissonnant. [...] Le spectacle des corps déchiquetés, de l'enfant désarticulé sur la fondrière désarçonnait ma lucidité. J'ai vu un tas de cadavres dans ma chienne de carrière. A l'usure, on fait avec. Mais un gosse mort, c'est contre nature. Jamais je ne lui survivrai en entier (M., p. 48-49).

Par ailleurs, la filiation que revendique Khadra avec la tradition du roman policier classique se manifeste à travers la référence explicite au personnage emblématique né sous la plume de F. Dard vers 1949 : le commissaire « San Antonio » (M., p. 29). L'ancrage dans le genre du roman noir, qui constitue le point de départ de l'écriture, devient plus manifeste à travers la mise en abyme du genre policier en cours de rédaction par le personnage éponyme : « Ou Abou Kalybse déteste mon style ou bien il ne lit pas de polars car je ne suis pas nommé à son festival » (M., p. 106), s'indigne-t-il.

Dans cette affaire, qui revêt les contours d'un véritable drame politico-financier, les différentes instances actuelles sont clairement identifiées dans le récit. Sont ainsi mis en scène Sabrina, la victime ; Llob et son co-équipier Lino, endossant la fonction d'enquêteurs ; Ghoul Malek, père de la disparue, vers qui s'orientent les soupçons de culpabilité. Ce dernier endosse par ailleurs un double statut - à la fois celui de suspect et de coupable potentiel - si bien que les investigations conduites par le commissaire et son adjoint se focalisent principalement sur cette figure politique de premier plan.

Enfin la réappropriation de l'esthétique du roman noir est attestée par la reprise des éléments de définition proposés par Tz. Todorov, notamment « la violence, le crime sordide, l'amoralité des personnages, l'amour, « préférablement bestial » » (1971, p. 15-16). C'est ainsi que le mouvement du texte repose sur la discontinuité et la transgression comme principe de

composition. A titre d'exemple, la description de l'épouse du narrateur (Mina) passe par le recours à une sorte de poétique de la négation, de la fragmentation et du rejet apparent. Sans qu'il soit question de s'attarder longuement sur les représentations religieuses et anthropologiques, le roman de Khadra donne néanmoins à voir la légitimation d'une *domination masculine* (P. Bourdieu, 1998), à laquelle le commissaire Llob paraît se rendre complice. Tout porte à croire que le narrateur reprend à son compte « les réifications du sexe qui enferment [les femmes algériennes] et les réduisent à des êtres incomplets ou relatifs » (J. Butler, 2006, p. 232). Il semblerait que lorsque ce corps de séduction se désintègre, s'ensuit inéluctablement la perte du corps féminin en tant qu'objet d'amour et, partant, une érosion du sentiment amoureux et du plaisir – d'où le sens, dès l'incipit, de cette réflexion un brin mélancolique du commissaire sur le détachement libidinal provoqué en partie par le corps désormais dénaturé de son épouse :

Mina ronfle à portée de mon déplaisir, épaisse comme une pâte rancissante, un bout de nichon négligemment déployé sur la bordure du drap. Elle est loin, l'époque où je me l'envoyais au détour du plus innocent des attouchements. C'était le temps où j'avais l'orgasme à fleur de peau ; le temps où je ne pouvais dissocier la fierté de la virilité, le positivisme de la procréation. Aujourd'hui, ma pauvre bête de somme a régressé comme les mentalités (M, p. 13).

Khadra travaille le langage et en exploite les potentialités expressives, en mobilisant des procédés d'écriture reposant sur une parole délibérément crue et subversive. Le discours du Commissaire Llob semble témoigner d'une volonté de (re)sémantiser la figure féminine, tout en substituant aux archétypes traditionnels de la mère protectrice ou de l'épouse dévouée une représentation dominée par la figure de la femme-objet. L'inspecteur exprime ainsi de manière ludique sa liberté de parole /d'écriture. Le lecteur se trouve de fait déconcerté par les discordances et les ruptures descriptives portées à leur plus haute expression tout au long du récit comme l'indiquent les expressions telles que « poufiasses éméchées » (p. 29) ou encore « poufiasse de luxe » (p. 42). Sous

l'effet du délitement du tissu social provoqué par la guerre, la ville d'Alger — et, au-delà, le pays tout entier — s'est enfoncé dans une forme de fascination brutale pour la violence, doublée d'une appétence croissante pour le vice. En conséquence, la structure et l'écriture de *Morituri* décrivent sans emphase des faits qui « connotent de la froideur sinon du cynisme » (Tz. Todorov, 1978, p. 17) comme nous l'observons dans ce passage soulignant une féminité réduite à un objet de désir, à la fois séductrice et tentatrice:

C'est la faute à Mourad Atti. Il aurait pas dû s'amouracher de cette garce. Elle faisait pas partie du harem. Au club, les instructions sont claires : pas d'intrus ...Mourad s'est laissé embobiné par la fausse ingénuité de la poufiasse, c'était pas une poufiasse ordinaire. C'était un attrape-nigaud. Quelqu'un l'avait injectée dans l'équipe pour remonter jusqu'au gourou. Abou Kalysbe avait saisi le topo (M., p. 134).

D'une certaine manière, l'intertextualité dans *Morituri* opère comme un dispositif de médiation entre la mémoire collective de la décennie noire algérienne et une réécriture critique des discours sociaux et politiques contemporains. En mettant en scène la violence, le romancier semble poursuivre une quête de vérité inscrite dans le contexte tourmenté des années noires de l'Algérie. Le réseau poétique du texte paraît ainsi s'articuler autour de la représentation du désenchantement algérien et de l'élaboration d'une esthétique du désordre.

2. De l'intertexte au récit mémoriel

Un point de convergence se dessine entre l'intertexte et l'écriture référentielle, dans la mesure où ces deux notions mobilisent un mode d'écriture orienté vers la représentation du réel extérieur au texte. A juste titre, le roman et/ou l'intrigue doit être tenu pour ce qu'il est convenu de nommer une configuration interdiscursive, c'est-à-dire l'articulation d'un ensemble de textes avec d'autres discours (pré)existants - qu'ils soient antérieurs ou actuels - à caractère social, politique ou culturel. On observe une inscription du réel ou des modèles de la réalité dans le roman de Khadra par la transposition d'objets,

de lieux, d'êtres humains, de valeurs - particulièrement sous leur aspect le moins reluisant. L'auteur s'inscrit ainsi dans la tradition du roman policier soucieux de peindre les réalités sociales de son temps avec la plus grande fidélité. Cette volonté de transposer les faits de la vie quotidienne algérienne peut se lire tout d'abord dans l'évocation des lieux qui paraissent familiers au lecteur. C'est en ce sens que H. Fereydoun affirmait que le bon roman policier est « en même temps un miroir d'une partie de notre société d'aujourd'hui, il contient un élément de témoignage et même de psychologie humaine d'une force singulière. Mais alors l'évasion se dissipe et le lecteur est ramené au cœur de certains problèmes contemporains » (1965, p. 190). On peut aisément voir l'illustration de cette métaphore stendhalienne du *miroir* lorsque l'on retrace certaines étapes de l'itinéraire que suivent le commissaire Llob et son assistant Lino pour élucider l'enquête. A titre d'exemple, on peut citer le passage où le narrateur souligne son arrivée dans un quartier très connu d'Alger, au moment même où une équipe d'intervention tente de neutraliser trois terroristes qui viennent de braquer le bureau de poste de *Bab Ljyb*:

C'est tout à fait par hasard, que nous débouchons, Lino et moi, sur un remue-ménage, cité des Oliviers. Pas moins de cinq voitures de police et deux fourgons cellulaires cernent une villa en construction, les gyrophares fous et les vitres éclatées.

Dissimulé sous un capot, l'inspecteur Serdj transpire, un haut-parleur dans une main et dans l'autre une pétoire. Il est vachement soulagé de me voir tomber du ciel (M., p. 70).

On assiste donc ici à une représentation historiquement et géographiquement reconstruite dans l'œuvre, dans la mesure où la *cité des Oliviers* est réellement localisable à Alger. Ses coordonnées sont les suivantes :

34.882.776 de latitude et -131667 de longitude⁷. Une autre illustration de ce souci de contribuer à la construction de *l'effet de réel* (R. Barthes, 1968) apparaît dans la référence directe au célèbre quartier populaire situé au nord de la ville – *Bab el Oued*⁸ - et l'une des communes les plus nanties d'Alger :

J'arrive [...] un peu avant vingt-deux heures. Il pleut rageusement. Des éclairs un tantinet schizo jettent leur anathème sur un Hydra impassible.

J'engage ma trottinette sur le cailloutis d'une allée bordée de conifères et roule environ cent mètres avant d'atteindre le palais (M., p. 34)

Il va sans dire que la littérature algérienne d'expression française se trouve marquée par *une écriture réaliste, par un retour au référent* durant la décennie 1990, comme en témoignent les travaux tels que l'article de Charles Bonn portant sur les « Paysages littéraires algériens des années 90 et post-modernisme littéraire maghrébin » (1999). Et de cette génération, on retiendra des figures aussi emblématiques et iconoclastes que Kateb Yacine, Rachid Boujedra ou encore Yasmina Khadra dont la volonté est d'apporter un témoignage sur les périodes noires de l'Algérie. Il serait intéressant de lire à ce propos le mémoire de magistère de M. Boudjadja Mohammed intitulé : « Représentation du drame algérien dans le roman policier de Yasmina Khadra » (2003).

Hydra est en effet « *située sur les hauteurs de la ville d'Alger à 210 m d'altitude. Huppée et essentiellement résidentielle, elle abrite le siège d'une trentaine*

⁷<http://www.codepostalpro.com/algérie/tlemcen/tlemcen-rp/cite-les-oliviers.html> [consulté le 27 novembre 2025].

⁸ « Après un barrage de gendarmerie, nous traversons un bas quartier aux allures de cimetière indien, contournons une partie de Bab el Oued où le petit peuple fornique ferme pour se tenir au chaud, escaladons la route sinueuse qui mène sur les hauteurs de la ville. », *Morituri*, op. cit, p. 101.

d'ambassades»⁹. On peut relever une mise en réseau des différentes communes d'Alger ainsi que de plusieurs villes (Tamanrasset, Sidi Ghilès, Tamalous, Zéralda, Béjaïa, entre autres) qui semble relever d'une stratégie d'agencement spatial. Celle-ci donne à découvrir le roman comme un itinéraire quasi panoramique, évoquant une sorte de parcours mémoriel aux accents sombres, comparable à une visite guidée des lieux de mémoire nationaux.

En dehors du recours à des lieux ayant une forte résonance chez le lecteur, on observe la présence d'odonymes comme « la rue des Pyramides » (p.34), « la rue des Révolutions » (p. 51) ou encore « la rue des Lauriers-roses » (p. 100), et de sites tels que « les Galeries algériennes de Kouba, les souks El-Fellah de Chéraga et Boufarik » (p. 77). A côté de ces toponymes urbains, il est également possible d'apprécier des endroits banals de la vie quotidienne à l'image du cabaret « Les Limbes rouges » (M., p. 138) et de l'hôtel de luxe « Le Cinq Etoiles » (M., p. 40) dont le rôle semble de garantir au roman sa cohérence et sa vraisemblance. La description de lieux familiers aux Algérois contribue ici à ancrer le récit dans une illusion de réel, tout en participant, dans une moindre mesure, à moduler le processus de (dé)dramatisation du conflit interne. Tout porte à croire que chaque lieu décrit se mue en une métaphore, en un *topos* renvoyant à la fois à l'espace évoqué et à toute une symbolique ou mythologie qui font de l'ensemble de ces espaces des « vestiges » (P. Nora, 1984) porteurs de la mémoire et de l'histoire des guerres algériennes. La réflexion menée par P. Nora sur le travail de l'historien permet de ce point de vue de mettre en lumière la relation existant entre la topographie et la construction puis la pérennisation de la mémoire collective.

Vient ensuite le personnage principal et narrateur, le Commissaire Llob, présenté comme un enquêteur ordinaire qui, à force d'être confronté aux

⁹ [https://fr.wikipedia.org/wiki/Hydra_\(Alger\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Hydra_(Alger)).

atrocités de la guerre civile algérienne, a progressivement développé une forme d'insensibilité et d'indifférence à l'égard de son entourage - particulièrement à l'endroit de sa femme Mina, de ses collègues ou de ses voisins. Les intimidations qui pèsent sur les policiers l'ont littéralement métamorphosé au point d'en faire un être cynique, glacial et impulsif, un homme traumatisé par l'absurdité de la guerre civile comme en témoigne cet autoportrait :

[...] J'étais le bon flic du quartier, constamment disponible et désintéressé, et mon gourbi, à défaut de faire figure de confessionnal, accueillait sans distinction de mœurs ou de race d'interminables cohortes de marginaux. Je n'étais pas le prophète, cependant, me semblait-il, je disposais d'un contingent d'ouailles, de quoi ravitailler dix révolutions. Puis on s'est mis à canarder mes collègues, et mon univers s'est subitement dépeuplé. (M., p. 14-15)

[...] Plus rien ne sera comme avant. Les chansons qui m'emballaient ne m'atteindront plus. La brise musardant dans les échancrures de la nuit ne bercera plus mes rêveries. Rien n'égaiera l'éclaircie de mes rares instants d'oubli car jamais plus je ne serai un homme heureux après ce que j'ai vu (M. p. 19).

Sans doute peut-on voir dans ce fragment de texte la résonance de l'histoire personnelle de l'auteur. On sait que le commandant Mohammed Moulessehoul, qui a choisi le pseudonyme de Yasmina Khadra, a pris une part active à la lutte contre le terrorisme. Peut-être l'écrivain a-t-il vécu de façon très intime cette pression et ces menaces islamistes et qu'elles auraient pesé sur sa décision de quitter l'armée en 2000, après trente-six (36) ans d'exercice. Le projet de faire de *Morituri* un récit mémoriel se construit donc tout au long du texte. Les différents éléments littéraires déployés par l'écrivain apparaissent, de façon explicite, telles des figures d'une écriture de l'Histoire. En d'autres termes, la stratégie énonciative de Khadra repose sur l'indication du contexte sociopolitique de l'Algérie du début des années 1990, gangrénée par la corruption et la violence. Ainsi, la réappropriation du fait réel s'opère à travers la mise en texte des idéaux et des pratiques propres aux intégristes, dans le but

d'en présenter une dénonciation plus efficace. Tout en proposant la narration de faits antérieurs, le récit livre également un témoignage singulier sur la société algérienne, à l'instar de l'inventaire dressé par le commissaire à la suite de l'arrestation d'un intégriste:

Une perquisition chez [le dealer Slimane Abbou] nous a permis de mettre la main sur un fax, deux fusils de chasse à canon scié, des munitions, un attirail pour la fabrication des bombes artisanales, des manuels pour la manipulation des explosifs, des tracts signés Abou Kalybse et une liste recensant vingt-trois intellectuels dont huit cochés d'une croix parmi lesquels figurent le poète Jamal Aramad, Sissane Miloud de la télé et l'homme de spectacle Aït Méziane (M., p. 106).

Un peu plus tôt dans le roman, le narrateur décrit avec brièveté le meurtre de l'humoriste : « Aït Méziane vient d'être assassiné. Il déposait sa fille au collège lorsque deux individus lui ont tiré trois balles dans la nuque » (M., p. 96).

Par ailleurs, l'ancrage du récit dans l'univers sociopolitique réel transparait également dans l'évocation du souvenir de l'écrivain et journaliste algérien Tahar Djaout, l'un des premiers intellectuels à avoir été victime du terrorisme. Grièvement blessé au cours de l'attentat perpétré le 26 mai 1993 à Alger, il finira par succomber à ses blessures le 2 juin 1993 (M., p. 152).

Aussi, bien que l'on soit en présence d'une fiction à vocation littéraire, le romancier remplit ici les fonctions d'un historien. En effet, étant donné qu'ils ont recours à un même matériau - le passé -, roman et Histoire, écrivain et historien tendent à se confondre. Cet argument où le romancier se fait représentant de l'historien est largement soutenu par R. Barthes dans cette tournure rhétorique : « la narration des événements passés, soumise communément dans notre culture, depuis les Grecs, à la sanction de la « science » historique, placée sous la caution impérieuse du « réel », justifiée par des principes d'exposition « rationnelle », [...] diffère vraiment, par quelque

trait spécifique, par une pertinence indubitable, de la narration imaginaire, telle qu'on peut la trouver dans l'épopée, le roman, le drame » (1984, p.153.) D'une certaine manière, Khadra propose un discours narrativisé des faits historiques, met l'Histoire en intrigue, c'est-à-dire qu'il la place « devant les yeux ou l'esprit de quelqu'un au moyen d'une image, d'une figure ou du discours » (Y. Clavaron, 2011, p. 117).

Par le biais du roman, on accède donc à un autre niveau de rapport entre la mémoire collective, marquée par les sympathisants ou partisans du Front Islamique du Salut (FIS), et l'histoire personnelle du personnage principal. On observe ainsi la transmission d'un savoir et d'une mémoire constituant une ressource identitaire suffisante pour nourrir le sentiment d'appartenir à une communauté singulière. Par conséquent, « la violence apparaît comme le moteur de l'histoire ; c'est elle qui fait monter sur la scène de l'histoire des forces, des Etats nouveaux, des civilisations dominantes, des classes dirigeantes. L'histoire de l'homme paraît alors s'identifier à l'histoire du pouvoir violent ; à la limite, ce n'est plus l'institution qui légitime la violence, c'est la violence qui engendre l'institution, en redistribuant la puissance entre les Etats, entre les classes. » (P. Ricœur, 1967, p. 287). L'écriture de l'histoire génère donc une sorte de construction discursive qui s'efforce de saisir la violence entretenue par l'oligarchie corrompue et les fondamentalistes religieux qui tyrannisaient les populations.

3. Vers une esthétique de la redondance

Une autre manifestation de cette intertextualité, qui emprunte les traits d'un récit enchâssé, réside dans la référence au texte sacré du Coran, dont un verset est explicitement cité par Sid Lankabout. Ce procédé rhétorique participe d'une mise en abyme discursive qui inscrit le propos dans un réseau de significations à la fois religieuses et symboliques: « Dieu n'améliore la condition d'un peuple que lorsqu'il aura corrigé sa mentalité » (M., p. 139). Extraite de la sourate 13 (Ar-Ra' d), verset 11 du Coran, cette référence

souligne le fait que la transformation des mentalités rétrogrades et/ou des comportements déviants d'un individu ou d'une collectivité ne saurait s'opérer sans une dynamique d'engagement préalable. Cette citation précise ainsi que l'intervention divine, dans le processus de changement intérieur, demeure subordonnée à un effort humain à l'échelle individuelle ou collective. Autrement dit, toute amélioration ou mutation profonde se trouve conditionnée par l'exercice de la responsabilité humaine.

[...] Quand j'ai pris les armes contre le colon, ce n'était pas pour la fantasia. Je rêvais d'une Algérie algérienne, avec des médersas [écoles coraniques], des mosquées, des savants enturbannés. Je rêvais d'un pays fier de son identité, de son histoire, de son terroir, reconnaissable entre mille ; fier de ses accents, de sa langue, de ses traditions... Et que vois-je ? Alger aussi dépravée qu'une métropole d'outre-mer, un peuple sans personnalité, des universités hérétiques, un destin d'une trivialité mortelle (M., p. 140).

Cette volonté de réactiver la mémoire d'un passé national glorifié se manifeste également dans cet extrait, où l'instance narrative paraît se confondre avec la voix auctoriale lorsqu'est évoqué le royaume de *Numidie* - entité historique d'origine berbère renvoyant, entre autres, aux territoires correspondant à l'actuelle Algérie : « Sur la bonne vieille terre de la Numidie, les frères s'entretuent bel et bien, avec une rare férocité » (M., p. 151). Dans l'une des séquences conclusives du roman, l'auteur réactive en effet l'ancienne dénomination arabe de la capitale algérienne - voire du pays lui-même -, hautement investie d'une valeur symbolique identitaire. Ce choix lexical s'apparente à une tentative de faire resurgir le sentiment patriotique et la fierté nationale, en ravivant les marqueurs historiques et culturels constitutifs de l'imaginaire collectif algérien :

Cependant, nous persistons à croire qu'un retour de vapeur est possible, que, d'un moment à l'autre, l'enfer des hommes va céder devant le paradis d'Allah, que, d'un bout à l'autre, Dzaïr redeviendra Dzaïr, c'est-à-

dire un territoire où ce n'est pas tous les jours dimanche certes, mais où il fait bon vivre – un peu n'importe comment, mais pleinement à coup sûr (M. p. 151).

La stratégie intertextuelle déployée par Khadra se prolonge jusqu'à l'invocation explicite d'auteurs et de poètes français ou américains, voire de certaines de leurs œuvres. Cette stratégie discursive apparaît notamment dans le passage où l'un des sympathisants du FIS, Sid Lankabout, exprime son indignation face à ce qu'il perçoit comme une hégémonie culturelle occidentale, inscrivant ainsi son discours dans un champ de références littéraires investies d'une forte charge symbolique :

Quand je vois tous ces gens abâtardis qui engrossent nos villes, tous ces jeunes qui s'américanisent, tous ces intellectuels qui s'évertuent à nous inculquer une culture qui n'est pas la nôtre en nous faisant croire dur comme fer qu'un Verlaine vaut dix Chawki, qu'un Pulitzer pèse cent Akkad, que Gide est dans le vrai et Tewfik el Hakim dans la nullité, que la transcendance est occidentale et la régression arabisante, je fais exactement ce qu'aurait fait Goebbels devant Thomas Mann : je sors mon flingue (M., p. 139).

La portée argumentative des propos tenus par le personnage, lesquels visent à légitimer son engagement aux côtés des islamistes, réside dans le recours à une métaphore filée articulée autour du rapprochement de termes diamétralement opposés. Le procédé d'accumulation intensifie le contraste sémantique en mettant en tension des notions explicitement antithétiques, de manière à souligner les différences fondamentales entre la « nouvelle Algérie » assimilée à une « métropole d'outre-mer » et l'idéal d'une « Algérie algérienne, avec des médersas, des mosquées, des savants enturbannés » (M., p. 140). L'opposition se décline ainsi à travers une série de parallélismes contrastifs : Verlaine vs Chawki, Pulitzer vs Akkad, Gide vs Tewfik el Hakim, transcendance occidentale vs régression arabisante. De plus, le texte mobilise une intertextualité explicite en convoquant des références culturelles et

symboliques variées, allant de monuments historiques à des figures et œuvres du patrimoine artistique et littéraire, tels que « le mur de Berlin » (p. 20), « le Lesotho » (p. 22), « Blanche-Neige » (p. 35) et « Salvador Dalí » (p. 36).

En outre, le phénomène d'« américanisation » semble affecter l'écrivain lui-même qui plonge le lecteur dans un imaginaire anglo-saxon s'étendant des vastes étendues des « Indiens du Wyoming » (M., p. 19) ou du « Far west » (p. 56), aux grandes figures contemporaines du cinéma à l'image de « Woody Allen » (p. 82), « Spike Lee » (p. 108), « Rambo » (p. 110), en passant par d'illustres auteurs comme « Orson Wells » (p. 35). Il est par ailleurs à noter que l'intertexte qui connaît une inflation de variantes agit, à la manière du projet baudelairien, comme une sorte d'invitation au voyage vers des espaces de liberté. Le roman policier dévoile un axe thématique renvoyant aux éléments de la culture occidentale qui peuplent l'univers diégétique : « chaussures italiennes, cravate british » (p. 80), « lunettes Ray Ban » (107), « open/ closed » (p. 107), « Club Med » (p. 22), etc. En définitive, la démarche littéraire de Khadra s'articule autour du procédé de la récurrence de motifs, d'images et de configurations sociales. Tout semble indiquer que cette stratégie d'insistance vise à produire du sens tout en donnant forme à une mémoire traumatique, dont la persistance se manifeste précisément par la répétition.

CONCLUSION

L'intérêt de cette analyse réside d'une part dans la mise en lumière d'un *processus intertextuel* au sein duquel l'intrigue policière se donne à lire comme une *absorption* « de sociolectes et de discours oraux ou écrits, fictionnels, politiques ou religieux » (P. Zima, 1985, p. 139). Cette démarche nous a amené à esquisser une cartographie des référents sociohistoriques déployés par Khadra dans son roman policier en mettant en évidence des procédés tels que la réécriture du réel, les emprunts, les citations, les allusions, etc. L'analyse des éléments relevant de la poétique et de la linguistique a permis de mettre en évidence que, derrière cette inclination à représenter les réalités socio-politiques

de l'Algérie des années 1990, Yasmina Khadra procède à un choix poétique à la fois structurant et porteur de signification.

Il convient enfin de souligner que les propriétés et les techniques de l'écriture référentielle jouent un double rôle chez Yasmina Khadra : proposer une représentation de la réalité spatiale et temporelle et, dans le même temps, favoriser l'extériorisation des épisodes traumatisants du pays afin de proposer une tentative de reconstruction de l'identité nationale. Aussi ne peut-on s'étonner d'assister à une analyse évaluative de l'histoire racontée, des allusions à une leçon de morale et l'appel à une forme d'éthique centrée sur le respect de la vie humaine. En définitive, *Morituri* permet de reconfigurer le roman policier en espace d'interrogation identitaire, historique et éthique.

Il est apparu clairement que l'écrivain algérien propose, dans le sillage de Mandel, de lire le roman policier comme un *phénomène social*, comme « une mise en question radicale de la société dans son ensemble, de l'État et de ses appareils, y compris de la police, y compris des détectives privés » (1986, p. 63). Il serait également intéressant de s'interroger sur la manière dont Yasmina Khadra met en place une stratégie métadiscursive dans le but d'expérimenter de nouvelles formes narratives et de créer une expérience littéraire axée sur la fiction historique : le polar satirique.

Références bibliographiques

BAKHTINE Mikhaïl, 1979/1984, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard.

BARTHES Roland, 1968, « L'effet de réel » in *Communications*, 11, Recherches sémiologiques le vraisemblable. p. 84-89.

BESSIERE Jean, 2012, *Questionner le roman*, PUF, « L'Interrogation philosophique ».

BONN Charles, 1999, « Paysages littéraires algériens des années 90 et post-modernisme littéraire maghrébin » in *Paysages littéraires algériens des années 90: témoigner d'une tragédie*, dir. BONN Charles et BOUALT Farida, L'Harmattan, Etudes Littéraires maghrébines n° 14., p. 7-24.

BOUDJADJA Mohammed, 2003, « Représentation du drame algérien dans le roman policier de Yasmina Khadra », sous la direction du Dr. Mehena Amrani, Univ. Ferhat Abbas-Sétif.

BOURDIEU Pierre, 1998, *La Domination masculine*, Paris, Seuil.

BURTSCHER-BECHTER Beate, 1998, « Zwischen, Affirmation und Kritik. Die Entwicklung des frankophonen algerischen Kriminalromans », Thèse (inérite), Thèse pour le Doctorat ès-Lettres, Universités d'Innsbruck et de Paris IV-Sorbonne.

BUTLER Judith, 2006, « Monique Wittig : désintégration corporelle et sexe fictif » in *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, préface d'Eric Fassin, traduit de l'anglais par Cynthia Kraus, La Découverte, Poche, p. 232-248.

CLAVARON Yves, 2011, *Poétique du roman postcolonial*, publications de l'Université de Saint Etienne, coll. « Long-courriers ».

DE MEYER Bernard, HALEN Pierre, MBONDOBARI Sylvère, 2013, *Le Polar africain*, textes édités par Bernard de Meyer, Pierre Halen et Sylvère Mbondobari, Université de Lorraine, Centre de Recherches « Ecritures », coll. « Littératures des mondes contemporains », Série Afriques, n° 8.

DELAS Daniel, « Le polar africain. Pour cartographier un continent » in *Le Polar africain, Le Polar africain*, textes édités par Bernard de Meyer, Pierre Halen et Sylvère Mbondobari, Université de Lorraine, Centre de Recherches

« Ecritures », coll. « Littératures des mondes contemporains », Série Afriques, n° 8, 2013, p. 17-41.

DUGAS Guy, 1998, « Années noires, romans noirs », Algérie Littérature Action, n° 26.

ECO Umberto, [1990], 1992, *Les Limites de l'interprétation*, [1990], Paris, Grasset, 1992, p. 29-32.

FEREYDOUN Hoveyda, 1965, *Histoire du roman policier*, Paris, Les Editions du Pavillon.

GUEYE Secka, 2022, « L'esthétique du vulgarisme dans le polar francophone négro-africain » in Ziglôbitha, Revue des Arts, Linguistique, Littérature et Civilisations, n° 05, déc., p. 569-580.

KHADRA Yasmina, *Morituri. Une enquête du commissaire Llob*, [1997], 2008, Gallimard.

KRISTEVA Julia, 1968, *Langages*, 3^e année, n°12. *Linguistique et littérature*, sous la direction de Roland Barthes.

- 1974, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil.

LITS Marc, 1999, *Le roman policier. Introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège : éd. du CEFAL, coll. « Paralittératures », n° 4.

MANDEL Ernest, 1986, *Meurtres exquis. Histoire sociale du roman policier*, Montreuil, PEC.

MEYER Michel, 2001, *Langage et littérature. Essai sur le sens*, Quadrige, PUF, « Essais ».

MOURALIS Bernard, 1977, *Les Contre Littératures*, Paris, PUF.

NORA Pierre, 1984, *La République*, Paris, Gallimard.

REUYTER Yves, 2009, *Le Roman policier*, 2^e édition, Paris, A. Colin, 128 Lettres, Linguistique.

RICOEUR Paul, 1967, *Histoire et vérité*, Seuil, 3^e publication.

- 2000, *La Mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paris, Seuil.

ROBERT Marthe, 1977, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard.

ROSIER Jean-Maurice et BLETON Paul, 2004 « Roman policier » in *Le Dictionnaire du Littéraire*, dir de ARON Paul, SAINT JACQUES Denis, VIALA Alain, PUF, Quadrige, 1^{ère} édition, p. 552.

TODOROV Tzvetan, [1971], 1978, *Poétique de la prose. Suivi de Nouvelles recherches sur le récit*, Ed. Seuil, Paris.

- 1968, *Qu'est-ce que le structuralisme ? 2. Poétique*, Seuil, Essais, Points.

- 1978, *Poétique de la prose. Suivi de Nouvelles recherches sur le récit*, Ed. Seuil, Paris.

ZIMA Pierre, [1985], 2000, *Manuel de sociocritique*, L'Harmattan, « Logiques sociales », Paris.

Webographie

REUTER Yves, « polar, fantastique, terreur, science-fiction, policier, thriller », Disponible sur <http://www.noirpolar.com>, consulté le 20 novembre 2025.

<Http://www.codepostalpro.com/algerie/tlemcen/tlemcen-rp/cite-les-oliviers.html>, consulté le 27 novembre 2025.

<https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/le-polar-sonne-toujours-2-fois>

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Hydra_\(Alger\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Hydra_(Alger)).