

Violence et folie dans la Décennie rouge ou l'impossible désintégration atomique

dans *Rose d'abîme* de Khelladi Aïssa.

Violence and Madness in the Red Decade or the Impossible Atomic Disintegration

in *Rose d'abîme* by Khelladi Aïssa

Imene LATACHI

Auteur correspondant, labo. Environnement Linguistique et Usages de la Langue Française en Algérie : une observation quantitative – ELIAF, Université Abdelhamid Ibn Badis – Mostaganem (Algérie), imene.latachi@univ-mosta.dz

Soumission : 15.08.2024 – Acceptation : 20.02.2025 – Publication : 30.03.2025

Résumé — Roman de violence et de folie, *Rose d'abîme* de Khelladi Aïssa est un portrait de l'Algérie à l'aube de la décennie rouge. Comment dire tacitement la violence poussée à la folie durant cette période sans être pris au dépourvu ; sans être pris à la gorge ? Oser l'écriture durant cette période critique attirait pourtant la foudre des dieux. À travers cette étude, qui allie les événements d'une décennie sanguinaire et les procédés stylistiques d'une écriture qui frise la vulgarité, l'accent est mis sur le comment d'écriture d'une folle diégétique.

Mots-clés : *folie, violence, folle, Décennie rouge, Khelladi Aïssa.*

Abstract — A novel of violence and madness, *Rose d'abîme* by Khelladi Aïssa is a portrait of Algeria at the dawn of the Red Decade. How can one tacitly express the violence driven to madness during this period without being caught off guard, without being throttled? Daring to write during this critical period, however, invited the wrath of the gods. Through this study, which combines the events of a bloodthirsty decade with the stylistic devices of a writing that flirts with vulgarity, emphasis is placed on the "how" of writing a diegetic madness.

Keywords: *Madness, Violence, Madness in Narration, Red Decade, Khelladi Aïssa.*

« Nous sommes comme des bêtes ! Nous manquons hélas de mots pour parler. Les langues nous sont hostiles, elles n'appartiennent pas à nos réalités... Elles ont été forgées par d'autres que nous, pour d'autres causes que les nôtres » (Khelladi, 1998, p 76).

Introduction

Cette contribution porte sur l'étude de la violence ainsi que sa corrélation avec la folie dans le roman *Rose d'abîme* de Khelladi Aïssa. Dressant le portrait de l'Algérie durant la décennie noire, Khelladi publie ce roman en 1998, aux éditions Seuil. Par une narration allégorique, le roman entraîne ses lecteurs d'ores et déjà dans une sphère où les horreurs d'une guérilla sans merci saignèrent le pays, notamment par l'assassinat ou par l'exil, d'une majeure partie de son intelligentsia.

C'est à travers une course menée par l'athlète Warda que le roman s'ouvre. En se préparant pour être qualifiée au championnat, cette dernière intensifie ses entraînements, et court inlassablement, de jour comme de nuit. Or, courir durant cette période sanglante était synonyme de courir à sa perte, courir sa propre mort, ce qui fera en sorte que ses parents lui interdisaient toute sortie, en la qualifiant de folle.

Refusant l'enfermement – des fous –, l'athlète décide de s'évader matinalement par la fenêtre de sa chambre. Quelques moments après son évasion, son ravisseur Mohamed aura raison d'elle. Exerçant à son encontre toutes les violences, tant verbales, morales et physiques, dont le viol, Warda se verra être atteinte d'aliénation. Ce déséquilibre mental sera vu dans le roman comme maladie génétique, puisqu'il se transmettra de l'héroïne à ses parents, fous d'inquiétude pour leur progéniture, au moment même où son frère Kamel sera déclaré comme fou d'Allah.

En faisant rimer la violence avec la folie, *Rose d'abîme*, ce roman vertigineux, conjugue les maux d'une société rendue folle, par la violence d'une décennie qui fera coulé tant de sang et d'encre. Encore faut-il préciser que Warda n'est autre qu'une phase d'une Algérie fanée, car violée et meurtrie. Force est de constater que les événements de ce roman sont métaphoriques, puisque l'acte d'oser l'écriture à cette époque était synonyme d'occasionner son trépas, ou vouloir le même sort que le poète et journaliste Tahar Djaout, tombé en 1993, sous les balles assassines des djihadistes islamistes.

Notre présente étude se propose d'examiner la filiation existante entre folie et violence dans ce roman de Khelladi en dévoilant la constitution de ces deux éléments dans le fonctionnement même du récit. Pour ce faire, nous tenterons de répondre à cette problématique :

- **De quelle manière la violence peut-elle être un vecteur de la folie dans le roman *Rose d'abîme* de Khelladi Aïssa, et partant de quelle manière l'interaction entre ces deux éléments s'effectue ?**

Nous ferons simultanément appel à l'approche poétique et thématique en guise de tentative de réponse à cette problématique. Ainsi, nous scinderons cette lecture analytique en trois moments. Dans un premier temps, nous évoquerons ladite violence contenue dans la

narration et comment elle transcende l'écriture transgressive, puis nous mettrons la lumière sur la notion de la folie et comment elle est romancée dans ce roman. Ceci nous permettra d'étudier, dans un dernier temps, le lien causal entre ces deux éléments (*violence et folie*) qui seront approchés comme des constituants atomiques au service d'une narration in folie.

1. La violence narrativisée

Dénommée « *décennie noire* » ou « *décennie rouge* », l'Algérie durant les années quatre-vingt-dix a été un terrain miné qui a ébranlé l'État et a perturbé la reconstitution d'un pays à peine sorti d'une guerre ayant duré cent trente-deux ans. Afin de mettre fin à cette autre guerre extrémiste, bon nombre d'algériens ont dû croire aux espérances émises par une islamisation politique, qui promettait la fin de cette guerre à travers des consultations juridiques données par l'autorité religieuse, qui, en vrai, autorisait la barbarie, au nom de la religion.

Dans ces entrefaites, l'acte d'écrire était un devoir. Plus qu'une dénonciation officielle, l'écriture avait entre autres cet aspect impératif. L'écrivain était pour ainsi dire un urgentologue, d'où la littérature d'urgence.

« Les événements quasiment apocalyptiques des années 90 ont (re)donné naissance à une littérature dite de l'urgence d'où émerge une écriture caractérisée par la violence, l'horreur et la cruauté » (Moussadek, 2021, p. 6).

Cependant, ce n'est pas en dénonçant la violence que l'écrivain pouvait espérer atteindre le Havre de paix, tout au contraire, signer un tel écrit, ou un tel roman, signifiait de part et d'autre signer son arrêt de mort. Ce n'est pas, non plus, en étant exilé en France que ces écrivains osaient espérer être hors d'atteinte. Abdelkader Djemaï évoque cette mission d'écrire au-delà des frontières :

« Nous ne pouvons pas faire l'impasse en tant qu'écrivains algériens sur ce qui arrive chez nous. J'ai un devoir d'écriture et de témoignage, pas comme chef de parti politique ou idéologue, mais comme écrivain, je le répète. Créer un univers romanesque ne signifie pas se dérober à la réalité, mais poser le témoignage par l'intermédiaire de la littérature » (Djemaï, 1996, p. 269).

Nous ne pouvons pas évoquer dans ces conditions le martyr de cette décennie de violence, qui, en versant son ancre, pour crier les maux de son pays, lui a-t-on fait couler son sang : *Tahar Djaout*. Ce sort qui lui a été réservé était certes une contrainte ; mais n'a toutefois pas détourné les écrivains de leur engagement littéraire, et donc politique. Les exemples ne manquent pas, de *Rachid Boudjedra*, *Rachid Mimouni*, *Yasmina Khadra*, *Malika Bousouf*, *Maïssa Bey*, à *Soumya Ammar-Khoudja*, *Assia Djebar*, *Mohamed Dib*, *Salim Bachi* – pour ne citer que ces exemples-là.

1.1. Aïssa Khelladi, littérarité d'une violence vécue

Aïssa Khelladi fait partie de ces engagés qui criait haut et fort les enragés islamistes ayant mis le pays sans dessus dessous. Né en 1955, Khelladi était dans la sécurité militaire avant d'entamer sa carrière de journaliste politique. Ses écrits journalistiques se caractérisent par un langage inflexible au détriment du radicalisme islamistes, ce qui lui vaudra une censure du *Front Islamique du Salut* : « *Ses écrits dans le journal sur les islamistes lui vaut une condamnation*

du FIS » (Zinai, 2016, p. 4). Cela ne l'empêchera pas pour autant de publier **deux essais** : ❶ *Les Islamistes algériens face au pouvoir* (Khelladi, 1992.), « *qui sera interdit par le pouvoir algérien* » (Zinai, 2016, p. 3) ; et ❷ *Les islamistes algériens à l'assaut du pouvoir* (Khelladi, 1995), ce qui a failli lui coûter la vie – « *Il échappe à un attentat et entre en semi-clandestinité* » (Zinai, 2016, p. 3).

Il publie de suite son premier roman, dénonciatif de par son intitulé : *Le Viol Khelladi*, (1994). Désormais, il publiera ses écrits sous un pseudonyme : *Touati Amine*. Trois ans après, en 1996, il publie, dans le premier numéro de la revue *Algérie Littérature/Action* qu'il dirige, son deuxième roman qui le fait connaître du grand public : *Peurs et Mensonges* (Khelladi, 1995) – la peur dans ce récit est l'expression de son antithèse, comme le souligne Saïd Smail :

« — Je suis courageux parce que j'ai peur » (1990, p. 13).

Son nom ainsi masqué, sa peur ainsi criée, Khelladi, alias *Touati*, rédige ce roman à la première personne et le fait centrer sur la « peur » du narrateur. Marie Virolle, sa coéditrice, postface cet écrit en liant *La littérature au Témoignage* et *au Journalisme* :

« C'est le texte d'un homme qui a la mort aux trousses en un lieu où la mort intestine travaille à sa sale besogne. Et pourtant c'est un texte sobre, et réfléchi : une écriture de l'urgence, d'abord, mais une écriture de la haletance contrôlée, toujours. L'urgence est de raison : elle consiste à dire, tant qu'on les aperçoit encore, les quatre vérités des mensonges, à témoigner, tant qu'on en porte encore les stigmates, des biais de la peur et du courage. L'urgence, c'est de donner chair émotive à ce qui fait la manchette des journaux [...] » (Virolle, 1996, p. 173).

Ces éléments ainsi exposés, Khelladi donnera cet aspect de violence qu'il avait lui-même subi à sa production romanesque, qui consistait à dire tacitement. C'est de cette manière justement qu'il publiera son roman *Rose d'abîme* qui représente notre corpus d'analyse.

1.1.1. De la violence physique à la violence narrative

C'est à la manière d'une tragédie grecque que Khelladi dans ce roman peint une Algérie qui paraît telle une *warda*, une rose, qui bascule, dans le déroulement des événements, aux abysses, dans l'abîme.

Retraçant les mésaventures de la jeune athlète algérienne Warda, qui, après avoir décroché le championnat national d'athlétisme, s'apprête à s'entraîner pour le championnat du Monde. Son demi-frère Kamel, que ses parents disaient être son frère, l'accompagnait durant ses entraînements et la suivait de près. Cette relation entre les deux enfants se développera davantage et sera poussée jusqu'à ce qu'elle soit peinte d'un caractère illicite.

Le surprenant dans le lit de ce qu'il pensait être sa sœur, la mère, Khadija, décide de la marier au premier venu ; quant à Mouloud, le père, il bat férocement Kamel, et installe la violence au cœur du récit :

« Mouloud battait son fils avec violence et rage. Il reportait sur lui toute la brutalité qu'il avait d'abord manifestée à Khadija. Des coups de poing, des coups de pied. Il s'étonnait encore de ce que Kamel- il avait douze, treize ans, alors malade et malingre- ait pu ne pas se disloquer sous de tels coups. Il enlevait la ceinture et frappait en brillant, aveuglement, avec la grosse boucle, sur la partie du corps qui s'offrait à lui, le dos, les épaules, le visage... » (Khelladi, 1996, p. 41).

Warda éclate en sanglot et prétexte être amoureuse de son cousin Amine, qu'en attendant que ce dernier se décide de l'épouser, elle ne fera autre activité mise à part l'entraînement intensif. En dépit de son enfermement, elle se dérobe par la fenêtre de sa chambre et file s'entraîner matinalement dans les montagnes avant la levée du jour, et donc avant le réveil de ses parents. *Alea jacta est*, elle croise dans son sentier un quinquagénaire intégriste qui la force à le suivre sous une violence poussée à la folie.

« Une main la happa par les cheveux, l'autre main s'éleva en l'air, ouverte, large, et s'abattit sur son visage. Elle tituba, surprise que le coup ne l'ait pas fait défaillir.
— Tu frappes une femme, espèce de lâche ! cria-t-elle pour se donner contenance.
Il la gifla une deuxième fois, puis une troisième, réussissant à la déséquilibrer [...] »
(Khelladi, 1996, p. 84).

Puisqu'elle n'était pas voilée, et qui plus, courrait dans les champs à l'aube, au lieu de prier, son ravisseur décide de l'emprisonner dans une grotte en attendant l'arrivée du Cheikh qui prononcera une sentence à son égard. Elle sera de suite violée par Mohamed son ravisseur, par son fils aîné Hassan, par son cadet Hossein, par X, par Y. Elle finit par perdre la notion du nombre, en perdant aussi la raison. Par conséquent, elle se creva l'œil droit, puis l'œil gauche, se rebellant de voir sa réalité. Car, il lui a été plus soutenable de ne rien voir que de subir le supplice du viol et du viol collectif. Une symbolique qui dit long à propos du règne de l'obscurantisme.

L'auto-supplice dont s'est affligé l'héroïne n'a pas fait en sorte d'empêcher le viol des tortionnaires. Viol et violence accrurent dans ce récit à un rythme fou :

« Ceux qui la frappèrent encore et encore, qui menacèrent de l'égorger, de la brûler vive, de la mutiler, et se contentèrent, finalement, de lui promettre l'enfer [...] Ils étaient quinze, vingt, trente et plus à venir ainsi la retourner dans tous les sens [...] »
(Khelladi, 1996, p. 193).

Cette tragédie individuelle va faire en sorte de bousculer tout le roman dans les pires tourments où la violence fait appel subséquentement à la folie. Une succession d'événements s'en suit pour instaurer un déséquilibre dans la narration, procédé technique pour préparer le terrain à la folie. Nous rapportons ces événements dans ce qui suit :

- Le demi-frère Kamel perd la raison, rejoint les terroristes et passe d'un agent à un chef de parti.
- Le père, Mouloud, perd la notion du temps, puisqu'il se prend pour moudjahid en replongent sa mémoire dans le passé. Il perd en conséquence la raison, prend son pistolet et tire sur les citoyens qu'il prend pour des colonisateurs français.
- Amine, rappelons-le, le cousin de Warda, sera gravement touché par le tir de son oncle. Tous deux capturés, Amine aura à subir le viol à maintes reprises, au moment où Mouloud avoue avoir commis un crime au maquis en désignant le lieu du crime. Ne sachant s'il s'agissait d'une révélation véridique ou d'un délire de l'ex-moudjahid, les forces de l'ordre interviennent sur la grotte indiquée pour découvrir que c'est dans ce même lieu où Warda a été enchaînée.

Le roman arrive à terme par cette fin de détention de l'héroïne qui retrouve sa famille après s'être opérée. Entre temps, Kamel, fou de rage, renverse sa violence sur son père Mouloud et le tue sauvagement par les membres de son parti terroriste.

« Dehors, ils lui font creuser sa propre tombe. Il creuse longuement, sans s'essouffler. Aucun mot ne sort de sa bouche, aucune protestation. Il se rappelle seulement Kamel. Les tortures infligées à son fils, les tombes creusées... Le trou était prêt. Il n'attend pas qu'on lui demande de s'y mettre. On l'enterra vivant » (Khelladi, 1996, p. 266).

Découvrant que Warda était enceinte, Khadija, la mère, voulant laver l'honneur de la famille fait appel à Slimane, le père d'Amine. Si ce dernier répond présent dès le premier appel, c'est qu'il espérait qu'une fois veuve, Khadija souhaitait l'épouser. Sa déception sera grande quand il saura que c'est sa fille Warda qu'elle souhaite qu'il épouse. L'histoire ainsi prend fin dans une ambiguïté de dire le patent, puisque la grossesse de Warda dura bien au-delà des neuf mois. Une narration imagée que nous interprétons par l'impossibilité du pays de donner naissance à la démocratie.

Cette mise en abyme de la famille par l'ambiguïté et la symbolique sera maintenue du début jusqu'à la fin du récit. L'existence de contradiction dans les liens familiaux rappelle l'ambivalence de la pensée des fous. En conséquence, Hassan et Hossein, les deux fils du ravisseur, s'entretuent pour épouser Warda, que Mohamed, leur père, avait violée. *Faut-il lire le fils de Mohamed ou le FIS ?*

Le lien de parenté entre Kamel, Hassan et Hossein. Une fraternité détériorée au service d'une barbarie qui ne dit pas son nom. La haine de la mère envers sa seule fille et son amour infini vis-à-vis du seul fils adoptif Kamel, que Mouloud avait accueilli dans son foyer, et qui le battait pourtant à mort.

Au fait, la haine de Khadija ne l'empêchera pas de marier sa fille avec l'homme qui a toujours voulu épouser la mère, puis Warda épouse son oncle, au moment où elle était amoureuse de son fils.

Dans une violence narrative, Khelladi dresse une chronique familiale d'une Warda rendue folle par ceux qui avaient sur elle une autorité absolue. Une narration en filigrane qui retrace l'histoire d'une Algérie violée par ses propres enfants lors de la décennie rouge.

1.1.2. Esthétique de la transgression

Loin de limiter la violence aux faits narratifs, elle constitue l'échafaud même du récit et le seul lien qui relie les personnages dans une histoire circulaire condamnée perpétuellement au même sort. La violence narrative est en vrai un renvoi scriptural à la réalité social et constitue ainsi une préservation de la mémoire collective de l'Algérie, comme explicité par Ngalasso Mwatha Musanji.

« L'écriture de la violence apparaît comme une façon de lutter, avec les mots, contre la décrépitude de la pensée, le cynisme des idéologies et l'absurdité des actions de ceux qui ont en charge le destin de leurs concitoyens ; comme une thérapeutique collective par la conscientisation des citoyens lecteurs » (Ngalasso, 2007, p. 4.)

En effet, une poétique de la transgression s’instaure dans le roman où la religion est souvent remise en cause, tel qu’expliqué par Yamina Zinai : « *Ce récit [est] ponctué d’anecdotes sordides faites de violences rapprochées en terme crus – [...] des termes qui frisent la vulgarité* » (Zinai, 2016).

Dans *Le roman transgressif contemporain : de Bret Easton Ellis à Michel Houellebecq*, Sabine van Wesemael explique que cet aspect de transgression narratif est le propre même du Roman contemporain.

« On doit donc admettre une relative diversité dans la pratique transgressive du roman, tout en dégageant une série de traits communs qui justifierait et définirait l’emploi de cette étiquette. [...] Or, la prose actuelle apparaît chargée d’un potentiel transgressif particulièrement fort, non seulement en France mais un peu partout dans le monde. [...] des textes qui sont chargés d’une énergie transgressive très forte, des textes qui vont résolument à rebours de toutes les valeurs morales et de toutes les conventions sociales, et qui bouleversent nos habitudes et nos goûts esthétiques ou intellectuels » (Van Wesemael, 2005, p. 16).

Cette technique utilisée dans notre corpus est loin d’être fortuite, le fait est de bâtarde plusieurs, voire tous les personnages de cette narration, pour rendre compte de l’illégitimité de ceux qui faisaient à cette époque régner l’obscurantisme au nom de la religion. Slimane a tenu à cet aspect des propos qui expriment cette idée, à travers une destruction de la langue française, comme en témoigne cet extrait :

« Ti sais bas que c’est le bâtard de ta mère, Ourdya, qui a fi un attentat contre moi ! Ti sais bas que c’est lui et son bâtard de bère et son bâtard de frère qui sont complices de ce bâtard de Kamel, le fils de ce bâtard de Mouloud, ti sais bas que c’est lui qui a déshonoré Warda [...] Ti sais qu’on ti respecte barce que ti es mon fils, salobard ! Sinon ti serais mort comme un chien, comme un bâtard » (Khelladi, 1996, p. 260).

La transgression ne se fait donc pas seulement vis-à-vis de la fallacieuse interprétation religieuse, cause majeure derrière l’entretuerie des membres de la même famille, mais aussi par rapport à la langue française, plus exactement par l’altération du phonème /p/ en /b/ ; mais aussi le /f/ en /v/ ; en plus d’autres voyelles.

« Sa façon de parler le français – pris d’une inspiration subite, il s’est juré, un jour, de ne plus jamais parler que cette langue-là – était plutôt réussie, mais très drôle parce qu’il n’utilisait que les phonèmes déjà existants en arabe, outre le fait qu’il n’était pas toujours heureux dans le rendu des voyelles, surtout le “é”, absent de l’arabe, qu’il prononçait “i”, néanmoins, personne ne rit avec lui – il était le plus discipliné du groupe » (Khelladi, 1996, p. 168).

Dans cette optique, ce n’est pas par déficience linguistique que Slimane s’exprime de cette façon, mais le fait est que son choix est réfléchi. La destruction de la langue française serait à ses yeux la destruction de la France.

¹ En ce sens, des expressions « violentes » (Khelladi, 1996, p. 17 ; 120 ; 157 ; 212) et bien d’autres font éruption dans le roman.

À côté de la destruction phrastique, de la destruction linguistique, s'ajoute la destruction du Corps. Rappelons le viol de Warda ; le meurtre du ravisseur Mohamed, par les mains de Mouloud, alors maquisards. Il serait opportun de rappeler aussi la torture de Kamel et du père jusqu'à son enterrement vivant.

Nous revenons vers le viol d'Amine et de la description de son corps :

« Son regard se porta ensuite sur ses hanches, une tache noire avait attiré son attention. C'était un filet de sang qui coulait de son anus déchiré et sur lequel étincelaient des débris de verre cristallins. La gorge de Salah se noua. Ils lui ont cassé une bouteille de vin dans le trou du cul, expliqua l'inspecteur. Puis, nous l'avons baisé à tour de rôle » (Khelladi, 1996, p. 122).

Ou pour ne citer que la description du corps de Mouloud après torture :

« Son cerveau se disloquait, sa bouche était abîmée ; la gégène... Au bout d'un moment, il tata prudemment sa mâchoire comme si elle ne lui appartenait plus et fut surpris de constater qu'elle pouvait encore le faire souffrir. Il ferma les yeux » (Khelladi, 1996, p. 167).

Nous voyons comment Khelladi « *conçoit l'inconcevable* » (Barthes, 1971, p. 42.), pour reprendre cette expression de Barthes dans *Sade, Fourier, Loyola*. Khelladi, en effet, projette dans ce corps disloqué la dislocation de la société et dresse l'image d'un Corps anéanti, un Corps abîmé. Cette violence appliquée sur ce Corps touche les deux sexes. Il s'agit d'une description qui va au-delà de la partie matérielle des êtres animés, Corps est ici une image implicite d'un ensemble organisé, c'est-à-dire le corps politique.

Dans le cas qui nous occupe, *ad est* : la poétique de la transgression narrative, les injures au nom de la religion rappellent les injustices exécutées en considération de celle-ci : « *L'insulterais les choses pour lesquelles on s'entre-tue, [...] que sais-je ! Et puisque l'occasion m'est donné, je vais le faire : [...] Voilà, c'est dit maintenant, égorgez-moi donc, assassins !* » (Khelladi, 1996, p. 271).

Cet extrait est tiré de l'épilogue du roman où l'auteur essaime des doutes quant à sa vie après avoir osé la critique dénonciative du FIS par cette narration qui laisse voir une caricature du front terroriste, ayant fait sombrer une Nation dans un bain de sang infini. Un épilogue dont l'intitulé est : « *Adieu, vous tous que j'aime* », puis, en guise de note, une question : « *Adieu. Sauriez-vous me pardonner, vous tous que j'aime tant ?* » (Khelladi, 1996, p. 269)

En clair, la trame narrative dans laquelle est répandue l'esthétique de la transgression donne au narrateur le libre arbitre de dresser une critique acerbe de la société des années quatre-vingt-dix. Toutefois, si la littérature permet à l'écrivain d'éviter toute censure par le biais de la narration, qui est la pure production de l'imagination, le règne de l'anarchie et de la barbarie en Algérie, notamment par l'assassinat du poète Tahar Djaoud, n'a pas laissé l'écrivain à l'abri des soupçons de son éventuelle arrestation, d'autant plus que, comme nous l'avons dévoilé supra, il a échappé de peur à un assassinat un an avant la publication de ce roman.

2. La folie romancée

Dans cette chronique familiale où la violence est le fil d'Ariane qui remet les personnages sur la même voie pour ne pas s'égarer, la folie s'empare d'eux, à tour de rôle, et reproduit un tableau artistique qui représente Chronos dévorant ses enfants.

Loin de confiner son récit dans un « *témoignage de folie* » (Plaza, 1986, p. 125) – expression de Monique Plaza pour signifier le simple rapport des faits ayant engendrés la folie sous un aspect narratif –, Khelladi romance la folie. Autrement dit, il retrace une histoire où la folie est perçue selon une vision interne. La voix est non seulement donnée aux fous, mais leur regard est projeté sur la trame diégétique, sans pour autant être un récit réfléchissant le déséquilibre mental par son déséquilibre narratif. Selon Plaza, afin qu'un texte sur la folie soit réussi, il importe que l'écriture ne rejette pas le lecteur, mais qu'elle soit « *mise à distance* » ou sinon « *acclimatée* » (Plaza, 1986, p. 125), ce qui confère à l'histoire de la folie, dans notre corpus, son aspect romancé, puisqu'il y a un écart entre les pensées et agissement des fous et l'Histoire en elle-même.

2.1. De l'altération psychique individuelle au délire générique

Dans le dessein de lire le roman sous une autre perspective, nous dirons que la folie commence par le commencement même de la narration. Menant sa course, le narrateur donne la voix au vent qui lui insuffle : « — *Tu es folle de courir après moi* » (Khelladi, 1996, p. 11). N'écoutant que sa voix interne, Warda poursuit sa course et décroche le titre de championne nationale d'athlétisme. Pourtant, durant cette période où le terrorisme régnait, il était clair que Warda courait à l'échec, ou, pour désigner une autre expression du même sens qui dit le titre de cette œuvre : *Warda marchait à l'abîme*.

La peur des parents est donc justifiée, sa mère la qualifie de folle dans : « — *Elle ne ressortira pas pour se mettre à courir comme une folle* » (Khelladi, 1996, p. 163) et comme tout fou à lier, l'interdiction de sa sortie a été prononcée.

Refusant ce sort qu'elle pensait désagréable, elle subira un sort abominable de par son arrachement d'une vie insoutenable à une mort tant désirée. Le passage brut d'une phase à son contraire est marqué dans le roman par ce commentaire : « — *Reviens, Warda, reviens à ta place, ici s'achève pour toi une déraison, ici pour toi en commence une autre* » (Khelladi, 1996, p. 45).

Une fois que son destin croisera celui de Mohamed, sa santé psychique est d'emblée altérée par son viol, puis par le viol successif de ses enfants et compagnons d'armes : « *à la pensée qu'elle connaissait à présent l'odeur de leur corps, elle rit nerveusement, ses yeux écarquillés étincelant une leur folle dans la nuit* » (Khelladi, 1996, p. 189). Au dénouement de la narration, l'héroïne continue de subir la folie, Amine, croyant toujours en l'histoire de son amour avec Warda, fini par être persuadé de sa folie : « *Ainsi, elle était devenue folle, pensa-t-il. Warda épouse mon père, avec le consentement de sa propre mère...* » (Khelladi, 1996, p. 251).

Pourtant l'altération de la santé psychique de Warda ne tardera pas, et ce, dès les premiers instants, à toucher les membres de sa famille. Identique à une maladie transmissible, la folie fera son passage envers tout un chacun.

Nous allons tirer dans ce qui suit des exemples qui clarifient ce rapport que nous avons appelé : *Délire générique*. Loin d'être une action de retirer des citations, cette entreprise nous permettra de classer chronologiquement l'apparition de la folie chez les personnages en plus de dresser la typologie de la folie pour chaque cas.

Si Warda est désignée comme folle à huit reprises dans le roman, Mouloud, le père, représente en treize fois la figure du fou. D'ailleurs, il serait nécessaire de préciser que le père sera atteint de folie bien avant sa fille. Sa folie tenait dans un premier temps à son rôle de père et de son incapacité à maîtriser sa fille. C'est donc à la mère de commenter la folie de son conjoint dans : « *En attendant de la marier, que faut-il faire, soupira Khadija, persuadée que son mari devenait fou pour de bon* » (Khelladi, 1996, p. 55), et « *Il est devenu fou... Mon mari ne sait plus ce qu'il dit !* » (Khelladi, 1996, p. 71). En peu de temps, la folie de Mouloud passe au délire dans : « *Khadija eut la certitude qu'il s'était remis à délirer. Ce n'était pas la première fois que cela arrivait. Elle soupira* » (Khelladi, 1996, p. 65). Pris dans son délire, Mouloud perd la mémoire au même moment de sa perte de la raison.

Déboussolé, il vivra le présent au passé. Ceci dit, il reviendra puiser dans sa mémoire ses souvenirs d'ex-moudjahid et au rythme d'une lutte acharnée contre le colonisateur français, il vivra dans le déni de la période postindépendance. « *On s'était rendu compte qu'il était armé et qu'il tirait comme un fou autour de lui* » (Khelladi, 1996, p. 158). Une fois capturé, après s'être mis à tirer sur les agents de police, il sera relâché, car considéré comme fou, comme en révèle les dires du commissaire : « *Tout à l'heure, tu as osé nous traiter de colonialistes, tu veux jouer au fou, hein !* » (Khelladi, 1996, p. 159). Suite au contrôle, l'inspecteur ne tardera pas à préciser que : « *Ce Mouloud est un vieil aliéné, si vous voulez mon avis* » (Khelladi, 1996, p. 212).

Après le père, vient le tour de la mère d'être contaminée de folie. En effet, Khadija représente traditionnellement la mère sur le point de devenir folle sous les injonctions d'un conjoint impossible à satisfaire. « *—Tu veux me rendre folle, toi !* », renchérit-elle. L'atteinte de Khadija par la folie n'est donc autre que la conséquence de l'état de santé psychique critique de son mari — « *Khadija blêmit. Elle eut l'impression que le délire de Mouloud la contaminait* » (Khelladi, 1996, p. 68).

Kamel, entre autres, si troublé par la disparition de sa sœur, fut, entre autres, envahi de délire : « *Kamel ferma les yeux et pria de toutes ses forces. Son délire était à son paroxysme* » (Khelladi, 1996, p. 168). Le même sort sera réservé au cousin de Warda et son amant, Amine : « *Il se trouvait alité, en proie aux délires, lorsqu'il apprit le mariage de Warda avec Slimane ?* » (Khelladi, 1996, p. 251).

Ce délire générique qui s'empare de tout n'a pourtant pas touché que le lieu où Warda fut avant son enlèvement, le délire continu de prendre forme dans la grotte où elle était emprisonnée. Il atteint son kidnappeur dans : « *Mohamed, particulièrement, avait semblé perdre la raison* » (Khelladi, 1996, p. 170) ses enfants à lui donc Hassan et Hossein, puis le narrateur pose cette question : « *Et si c'était le monde entier qui était pris de folie ?* » (Khelladi, 1996, p. 251).

Le terme de la folie se répète 68 fois dans ce roman. Nous avons compté l'occurrence de la folie dans le roman à travers ses termes équivalents (voir **tableau 1**).

Tableau 1 – Les occurrences de la folie dans le roman de Khelladi.

Le terme/ l'expression	Son occurrence	Le terme/ l'expression	Son occurrence
Folle	10	Perdre la raison	01
Déraison	06	Sa santé mentale décline	01
Affolée	02	Follet	01
Insanité	01	Aliéné	01
Folie	10	Affolé	02
Fou	21	Affolés	01
Fous	02	Affolement	01
Délirer	03	En proie aux délires	01
Délire	07	M'habel	01

L'étude de l'occurrence de la folie dans le roman suggère un pays touché de folie dans sa totalité, ou disons d'une folie collective. Quant à la récurrence, elle accroît, voire aggrave, la frénésie régnante de l'époque. Si les personnages tombent sous les balles des terroristes, il demeure certain qu'ils demeurent beaucoup plus nombreux à être touché de folie. L'entourage de l'héroïne tombe ainsi sous les coups d'une folie circulaire, qui a la forme d'une psychose collective : « *Tous les siens, ces très fragiles, précaires, qui l'avaient entourée de leurs doutes et de leur déraison [...]* » (Khelladi, 1996, p. 179).

De Warda à ses parents et du Cheikh Messaoud ayant émis le verdict qui autorisait aux djihadiste le corps de Warda comme une récompense divine de leur abnégation, jusqu'à son mariage avec son oncle, toute cette sphère in folie donne à voir l'histoire d'une folie romancée dans un pays renfermé sur lui-même, donnant l'impression d'être une prison à ciel ouvert où les personnages tournent autour de la même histoire faite de folie, à croire que c'est le pays qui rend fou, selon le témoignage de Warda : « *— J'aimerais que tu me dises ce qui s'est passé dans notre pays, qui nous a tous rendus un peu fous* » (Khelladi, 1996, p. 30), pour renchérir par la suite : « *Alger est belle malgré son allure de ville abandonnée et ses ombres noires que l'obscurité rend parfois terrifiantes. [...] Tout y cohabite, le soleil et le froid, le passé et le futur, la saleté et la propreté, l'ignorance et l'intelligence, la folie et la raison* » (Khelladi, 1996, p. 275). Ainsi, la folie passe d'une maladie mentale à une tendance de ce siècle dernier : « *Cette fin de siècle rend les gens fous* » (Khelladi, 1996, p. 274). Transmise de par le lieu, de par le sang ou de par les événements du siècle, la folie dans le roman *Rose d'abîme* est une allégorie des tournures déraisonnables que les enfants de l'Algérie lui ont fait prendre, durant les années d'anéantissement étatique, durant les années quatre-vingt-dix.

3. Lien causal entre la folie et la violence ou l'impossible désintégration atomique

Si nous avons subdivisé cette analyse en l'étude de la violence dans un temps premier, puis de la folie dans un second, il convient de préciser que dans la narration elles ne se subdivisent pas. La violence engendre la folie lorsqu'elle est poussée à l'extrême. De même, le fous est animé par une violence interne due à ses crises. Cela confère à la violence et à la folie un statut causatif où l'une ne va sans l'autre.

En cela, la violence paraît une masse atomique et la folie en est une charge atomique, tous les deux sont des constituants dont il serait impossible de disloquer dans la formation d'un atome qui serait porteuse du nom : « *Follence diégétique* ». *Follence* est ainsi un terme que nous avons forgé pour rendre compte du lien entre *folie* et *violence*. « *Fol-* », selon Le Petit Robert, étant l'étymologie de la folie : « *étym. 1080 Ø de fol → fou* ». Nous gardons ainsi cette étymologie tout en y ajoutant un segment « *-lence* » de « *violence* ». Cela nous permettra d'éviter la répétition des deux constituants, en plus de créer un lien ou un fil conducteur entre ces deux éléments que nous souhaitons établir dans ce roman, afin d'étudier la dimension créatrice de notre corpus.

3.1. Constitution d'une « *follence* » diégétique

Un arsenal stylistique a été mis en œuvre dans le roman *Rose d'abîme* pour rendre compte de la situation du pays tout en établissant une arme dénonciative contre les discours et les actes terroristes. Loin de toute métaphore ou symbolique, cet arsenal stylistique est, contrairement à l'analyse faite supra, explicite. La manipulation du langage est donc visible sans lecture approfondie de la narration.

Khelladi propose une écriture qui témoigne de la tragédie et la violence des années 90 en l'assimilant à la folie. Il est question d'exhiber le texte à l'image des tortionnaires fou de violence. De même le texte donne à voir sur une *follence* diégétique repérable dans l'utilisation linguistique qui va de la langue française à la langue arabe classique, en passant par la langue algérienne, au langage argotique jusqu'à la déconstruction même de la langue française.

La langue n'est donc pas approchée comme un simple outil de communication, mais comme étant l'incarnation de sa communauté linguistique. Cette variation langagière est pareillement le reflet d'une identité hybride, qui, au lieu de percevoir en la multiplicité linguistique une aubaine, s'entretue et se perd dans la sinuosité d'une individualité souffrante de troubles organiques et psychiques graves.

« Et nous passons notre vie pétrifiée à nous croire les héritiers d'une civilisation perdue *kima badr el boudour loundja bent el soltane*, le dépositaire de je ne sais quelles valeurs périmées Allah *yarham el chouhada*, alors que nous sommes en réalité la négation de toutes les civilisations et de toutes les valeurs *khir man walou*, le monde devrait être indigné par notre existence, par notre simple prétention à dire que nous sommes *binatna net'fahmou* [...] » (Khelladi, 1996, p. 272).

Comme les langues et les registres linguistiques ne suffisaient pas pour rendre compte de la *follence* diégétique, Khelladi on est allé puiser dans le réservoir du silence les échos d'un mutisme expressif. Mouloud entre dans une phase où sa seule parole est son abstraction au langage. Il énonce comme note finale : « *Je ne parlerai pas. Les mots trahissent la foi. Ce qui se dit n'est pas entendu. Pas d'aveux* » (Khelladi, 1996, p. 154). Condamné au silence, il ne dira mot en attendant sa mort. La fin du langage suggère alors sa propre fin.

Profitant de son aphasie langagière, on lui exhorta de parler, afin de recueillir son témoignage avant l'arrêt définitif de son cœur, qui ne tardera pas à le lâcher comme sa langue. « *Mouloud entendit les mots bruire puis résonner dans ses oreilles : dis ton histoire avec tes yeux. Raconte-nous tes faits d'armes avec tes gestes. Fais-nous tes aveux, et profite bien de ce que tu ne*

peux plus parler, pour nous laisser écrire librement » (Khelladi, 1996, p. 167). *In fine*, le silence symbolise aussi l'incapacité de la langue de dire les atrocités de la décennie rouge.

En dernier lieu la manifestation de la folle diégétique est aussi repérable dans le temps du récit qui vacillent entre le passé, le présent, le passé dans le présent et le présent dans le passé. Le temps, à l'image des personnages, n'a donc plus de valeur puisque le présent est une replongée dans le passé, « *la ville était pareil à la modernité, elle nous projetait vers l'avant, vers l'avenir, quand la terre nous ramenait sans cesse vers le passé* » (Khelladi, 1996, p. 20). Le seul indice temporel annoncé dans le roman est le mois d'octobre dans : « *C'est octobre, le mois des chiens disparus* » (Khelladi, 1996, p. 251). 05 Octobre 1988 est justement la date du soulèvement du peuple pour la démocratie, mais qui a vu le règne de l'intégrisme engendrant le terrorisme. L'atemporalité du récit plonge le lecteur dans une désorientation et révèle que la folie, lorsqu'elle se conjugue avec la violence, devient atemporelle. De fait, s'ajoute au dérèglement mental un autre : le dérèglement temporel.

Si le temps est ainsi figé, c'est parce qu'il représente l'ère des meurtres qui n'a plus aucune valeur : « *Le temps était devenu à présent celui des meurtres sans fin* » (Khelladi, 1996, p. 253). Warda, qui jusqu'à-là ne s'est jamais souciée du temps, ni du lieu où elle était, tellement tout se répétait, au moment de sa libération elle « *voulait savoir l'heure impérativement pour dater un moment important : le début de la fin. Une mutation* » (Khelladi, 1996, p. 174).

En somme, l'atemporalité exprime l'idée selon laquelle la barbarie n'est finalement pas antédiluvienne, mais contemporaine. Le narrateur ajoute : « *— j'ai frissonné. D'anciennes questions, appartenant à un autre âge, m'assaillaient sans répit* » (Khelladi, 1996, p. 149). Il faut reconnaître à ce titre que la folle diégétique est le rythme même d'une folie meurtrière qui a fait appel à une violence sans limite.

Conclusion

En guise de conclusion, Warda, le personnage principal de *Rose d'abîme* de Khelladi Aïssa, rappelle *Nedjma* de Kateb Yacine. En proposant de romancer l'histoire de l'Algérie durant les années 90, Khelladi contribue à la peinture d'une Algérie durant la décennie noire. Notre contribution a tissé un lien entre folie et violence dans l'édification d'une narration *in folie*, qui a vu déchoir les personnages, tour à tour, dans une course à l'abîme.

Références

- BARTHES, Roland (1971). *Sade, Fourier, Loyola*. Paris : Seuil.
- DJEMAI, Abdelkader (entretien avec) (1996, sept.-oct.) « L'écriture est-elle un exercice de précision ? ». *Algérie Littérature/Action*, no 3-4, p. 269.
- KHELLADI, Aïssa (1992). *Les islamistes algériens face au pouvoir* (essai). Alger : Alpha.
- (1994). *Le Viol* (roman). Alger : Alpha.
 - (1995). *Les islamistes algériens à l'assaut du pouvoir* (essai), Paris : l'Harmattan.
 - (1997). *Peurs et Mensonges* (Roman). Paris : Seuil.
 - (1998), *Rose d'abîme* (Roman). Paris : Seuil.

- MOUSSEDEK, Leïla (2011). *Poétique de la violence dans le roman algérien contemporain*. Thèse de Doctorat ès Sciences, option : Littérature. Université Abdelhamid Ibn Badis, Mostaganem (Algérie).
- NGALASSO, Mwatha Musanji (2007). Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français. *Revue des littératures du Sud*, no 148 – Penser la violence. <http://www.msha.fr/celfa/article/Ngalasso01.pdf>
- PLAZA, Monique (1986). *Écriture et folie*. PUF, coll. « Perspectives critiques », p. 125-159.
- SMAÏL, Saïd (1990). *El Moudjahid*, 4 juillet 1990 (Quotidien).
- VAN WESEMAEL, Sabine (2005). *Le roman transgressif contemporain : de Bret Easton Ellis à Michel Houellebecq*. Paris : l'Harmattan.
- VIROLLE, Marie (1996, mai). « Postface ». *Algérie Littérature/Action*, p. 173.
- ZINAÏ, Yamina (2016). *Corps libérés, corps abimés dans la littérature algérienne d'expression française*. <https://ouvrages.crasc.dz/pdfs/2016-corporeite-corps-yamin-zinai.pdf>

Pour citer cet article

Imene LATACHI, « Violence et folie dans la Décennie rouge ou l'impossible désintégration atomique dans *Rose d'abîme* de Khelladi Aïssa », *Paradigmes*, vol. VIII, n° 02, mars 2025, p. 165-178.