



**HAL**  
open science

## Littérature et terreur: L'Attentat de Yasmina Khadra (2005) et Terrorist de John Updike (2006)

Yves Clavaron

► **To cite this version:**

Yves Clavaron. Littérature et terreur: L'Attentat de Yasmina Khadra (2005) et Terrorist de John Updike (2006). *Neohelicon*, 2018, 45 (2), pp.587-601. 10.1007/s11059-018-0445-x . hal-03940433

**HAL Id: hal-03940433**

**<https://hal.science/hal-03940433v1>**

Submitted on 16 Jan 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Littérature et terreur :

### *L'Attentat de Yasmina Khadra (2005) et Terrorist de John Updike (2006)*

Yves CLAVARON

Université de Lyon, UJM-Saint-Etienne (CELEC, EA 3069)

Les attentats du 11 septembre 2001 aux États-Unis ont joué un rôle fondateur dans la perception du phénomène de terreur. Même si le World Trade Center n'était pas la seule cible, l'effondrement des tours jumelles percutées par des avions de ligne a été l'objet d'une couverture médiatique mondiale presque exclusive, pétrifiant l'auditoire fasciné par le défilé en boucle des images. Le flux d'images précédait le récit car il n'y avait pas encore d'explication aux événements. La médiatisation des attaques ainsi que leurs conséquences politiques ont contribué à relancer le débat sur la définition du terrorisme.

En matière de terrorisme, on distingue habituellement deux réalités différentes : d'une part, les actes violents que perpètrent des individus isolés ou des organisations dans le but de lutter contre les appareils d'État – terrorisme d'individus ou d'organisation ; d'autre part, le régime d'oppression et de répression utilisé par un gouvernement pour se maintenir au pouvoir, terrorisme institutionnalisé ou terrorisme d'État (Glaudes 1996). Thamy Ayouch (2002, p. 126) montre la différence de temporalité entre les deux types de terrorisme :

Irruption brutale du hasard, l'acte terroriste d'un individu ou d'une organisation s'inscrit dans l'immédiateté, a pour finalité l'instantanéité d'une réaction se fonde sur une logique des effets dans sa recherche volontaire de ces réactions, et se définit par son événementialité.

tandis que

le terrorisme d'État, au contraire, déploie une temporalité plus longue et vise non pas l'instantanéité d'une réaction, mais la pérennité d'une domination idéologique éradiquant toute pensée dissidente et toute opposition politique.

La terreur, quant à elle, constitue une forme superlative de la peur, reconnaissable aux réactions paniques collectives, effroi dont l'étymologie renvoie au dieu Pan et à ses pouvoirs subversifs. Elle a pu correspondre à une utilisation politique de la peur comme lors de la Terreur robespierriste, période de la révolution française qui recouvre les mesures d'exception prises par le gouvernement révolutionnaire depuis la chute des Girondins (2 juin 1793) jusqu'à celle de Robespierre (27 juillet 1794). La répression violente et le large usage de la guillotine visent à briser toute résistance au pouvoir. Quant au terrorisme, il consiste en une

utilisation de la terreur à des fins politiques, religieuses, idéologiques. Jacques Derrida (2004) propose la définition suivante :

Si on se réfère aux définitions courantes ou explicitement légales du terrorisme, qu'y trouve-t-on ? La référence à un crime contre la vie humaine en violation des lois (nationales ou internationales) y impliquant à la fois la distinction entre civil et militaire (les victimes du terrorisme sont supposées être civiles) et une finalité politique (influencer ou changer la politique d'un pays en terrorisant sa population civile).

Depuis le second XIX<sup>e</sup> siècle, on peut dresser une histoire littéraire du terrorisme à partir d'auteurs comme Dostoïevski (*Les Possédés*, 1871), Henry James (*The Princess Casamassima*, 1896), Robert Louis Stevenson (*More New Arabian Nights : The Dynamiter*, 1885) mais aussi Joseph Conrad avec *The Secret Agent* (1907). Le terrorisme vient souvent des mouvements anarchistes qui constituent à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle le principal mouvement d'opposition au capitalisme international et à l'impérialisme (Anderson 2005). À ces titres de la modernité peuvent s'ajouter des auteurs de la postmodernité comme J.M. Coetzee, qui, dans *The Master of Presburg* (1994), met en scène Dostoïevski et les mouvements révolutionnaires de Pétersbourg ou encore les romanciers américains Don DeLillo, Ann Patchett ou Philip Roth. Ce type de littérature relève de l'histoire immédiate proposant des histoires publiées très peu de temps après l'événement (Soulet 1994).

Penser le phénomène de la terreur en littérature – Maurice Blanchot (1948) a écrit un article sur « La littérature et le droit à la mort » – conduit à le replacer dans le contexte de la mondialisation, d'autant que le terrorisme définirait « le *Zeitgeist* occidental du XXI<sup>e</sup> siècle » si l'on en croit Elleke Boehmer et Sephen Morton (2009 p. 8). Dans un tel contexte que peut la littérature ? (Garand 2008). Comment dire l'événement terroriste ? Quelles réponses peut-elle faire au terrorisme ? Comment dépasser le trauma infligé par la violence politique ? Après quelques observations générales, nous illustrerons notre réflexion à partir de deux romans, *L'Attentat* de Yasmina Khadra (2005) et *Terrorist* de John Updike (2006) en privilégiant la perspective du terrorisme d'individu ou d'organisation.

## Littérature et Terrorisme

Les attentats du 11 septembre ont joué un rôle crucial dans l'histoire littéraire et Roger Rosenblatt<sup>1</sup> (Frank & Gruber 2012, p. 1) parle d'une nouvelle ère, marquée par la fin de l'ironie et du relativisme moral associé au postmodernisme. L'attentat apparaît en effet comme symptôme et dénonciation de la société postmoderne. L'ère post-11 septembre requerrait une sincérité nouvelle et un retour des récits non-ironiques, ce qui implique une rénova-

---

<sup>1</sup> Franck et Gruber (2012) reprennent un article de Rosenblatt, « The age of irony comes to an end », publié dans *Time Magazine* (24 Septembre 2001).

tion du roman américain. Pour James Wood<sup>2</sup>, critique au *Guardian*, il y a une obligation morale de changement pour faire pièce aux « futilités » d’auteurs comme Jay McInerney et Bret Easton Ellis ou au « réalisme hystérique » de Salman Rushdie ou de Thomas Pynchon qui recherchent la vitalité à tout prix (« *vitality at all costs* ») (Frank & Gruber 2012 p. 2).

Alex Houen (2002) examine les réponses littéraires faites au terrorisme et la dimension « figurative » de l’événement à partir d’œuvres de Joseph Conrad, Wyndham Lewis, Ezra Pound, Walter Abish et Ciara Carson. Le fait terroriste s’incarne dans le trope, la métaphore, d’autant que la cible visée est souvent symbolique (les tours du World Trade Center en tant que figure du capitalisme mondiale et le Pentagone icône du pouvoir militaire états-unien). Il est vrai que la scénographie de l’acte terroriste emprunte aux pouvoirs de la fiction pour produire un récit – et des images – qui frappent les esprits. Il reste à savoir qui dirige la représentation, des terroristes ou des médias. Alex Houen explore la manière dont l’écrivain représente les oppositions ou les collusions entre la violence terroriste et la performativité du discours. Écrire sur le terrorisme, souvent caractérisé par une violence discursive, peut conduire à refigurer la puissance de la littérature elle-même.

Comment les crimes les plus monstrueux peuvent-ils être pris en charge par une quelconque représentation, plastique, filmique, littéraire ? Selon une problématique propre à l’écriture du génocide, l’expérience traumatique liée à l’événement terroriste est au-delà du représentable – figurant une réalité obscène (Houen 2002 p. 1)<sup>3</sup> – mais qu’il est impossible de ne pas représenter. Catherine Coquio (2004 p. 103) insiste sur la nécessité de la médiation artistique : « Il faut une construction dramatique ou tragique, une scénographie de la mort et du mal, pour que ce mal soit perçu ». La représentation est effectivement inévitable car il y a obligation éthique de témoigner et de répondre au « devoir de mémoire », mais aussi parce que la représentation est inhérente à l’événement terroriste qui existe avant tout par son image médiatique. Selon Joseba Zulaika et William A. Douglass (1996, p. x et 23), le terrorisme est un « produit rhétorique » qui repose sur « une mythographie de la terreur ». Le mythe terroriste est construit par les médias, le milieu universitaire et, bien sûr, les principaux protagonistes : les activistes violents et le gouvernement attaqué. Ce dernier utilise la construction mythique (fondée sur un récit et des images) pour légitimer des mesures et des opérations contre-terroristes, amplifiant le danger grâce à des images spectacularisées des événements

---

<sup>2</sup> Franck et Gruber (2012) reprennent un article de Wood, « Tell me how does it feel ? », publié dans *The Guardian* (6 octobre 2001).

<sup>3</sup> A. Houen cite un article de Kathryn Flett, « Images that Mocked all Powers of Description », publié dans *The Observer* (16 septembre 2001).

terroristes par les médias. La violence du terrorisme apparaît comme perpétrée depuis une position illégitime et émanant d'un Autre à l'altérité irréductible.

Peut-on pour autant parler d'une littérature terroriste comme on parlerait d'une littérature politique ?

« *All this changed on September 11. Today, again, the world narrative belongs to terrorists* » (« Tout cela a changé le 11 septembre. Aujourd'hui, l'histoire du monde appartient de nouveau aux terroristes »), écrivait Don DeLillo (2001) quelques mois après les attentats. Le récit dominant n'est peut-être pas celui des terroristes, mais le mode narratif lui-même serait devenu terroriste, alliant un régime de fiction et de terreur inscrit dans un champ symbolique où s'affrontent des représentations et des contre-représentations narratives inspirées par la terreur.

Anthony Kubiak (2004) propose, lui, une typologie des récits de la terreur (« *Narrative Typologies of Terror* »). Il évoque d'abord l'écriture des groupes terroristes eux-mêmes par laquelle ils formulent leurs revendications, leur idéologie, leur plan d'action, puis les récits sur le terrorisme incluant des explorations fictionnelles du phénomène, des études critiques sur ces fictions ainsi que la littérature scientifique liée à ce sujet. Sa troisième catégorie correspond aux formes d'écriture que l'on pourrait décrire comme du « terrorisme narratif », qui se traduirait par une déstabilisation de la narrativité (perturbation de la linéarité chronologique, de l'intrigue, des personnages ou des conventions littéraires). Cette « écriture terroriste » illustrée par Robert Coover, Donald Barthelme ou Williams Burroughs, recouvre des œuvres hétérogènes qui ne concernent pas la thématique terroriste. Poser l'acte littéraire comme phénomène analogue au terrorisme dans son défi aux fondements d'une société paraît difficile tout comme semble exagérée l'analogie établie entre un mode subversif de narration et l'explosion d'une bombe. Il reste un écart assez conséquent entre des actes de violence motivés par une idéologie et un phénomène linguistique et narratologique, aussi disruptif soit-il.

Margaret Scanlan (2001) parle de « roman terroriste » à partir d'une mise en relation entre terroristes et romanciers et s'appuie notamment sur *Mao II* (1991) de Don DeLillo et la confession du romancier fictif Bill Gray :

*For some time now I've had the feeling that novelists and terrorists are playing a zero-sum game [...] What terrorists gain, novelists lose. The degree to which they influence mass consciousness is the extent of our decline as shapers of sensibility of thought. The danger they represent equals our own failure to be dangerous* (DeLillo 1992, p. 156-157).

Depuis quelque temps, j'ai l'impression que les romanciers jouent un jeu à somme nulle [...] Ce que les terroristes gagnent, les romanciers le perdent. Le degré auquel ils influencent la conscience de masse est à la mesure de notre déclin en tant qu'architectes de la sensibilité et de la pensée. Le danger qu'ils représentent égale notre propre échec à être dangereux (DeLillo, 1992, traduction p. 198).

Bill accepte de sortir de sa retraite – sa situation rappelle celle de Salman Rushdie condamné à une vie secrète après la fatwa de l’Ayatollah Khomeini – et revient sur la scène médiatique pour sauver un jeune poète kidnappé par des terroristes à Beyrouth, dont il finit par prendre la place. Ces romans à la fois prolongent et subvertissent la tradition romantique de « l’alliance entre l’écrivain et le révolutionnaire » (Scanlan 2001, p. 4) où les deux apparaissent comme des êtres isolés, marginaux, travaillant souvent seul à fabriquer un objet unique : « *Through history, it’s the novelist who has felt affinity for the violent man who lives in the dark* » (DeLillo 1992, p. 130) (« À travers l’histoire, c’est le romancier qui a ressenti le plus d’affinités avec l’homme violent qui vit dans l’obscurité », traduction p. 156). Face aux attentats anarchistes de 1893, Mallarmé disait déjà que « le poème est la seule bombe » et affirmait la puissance de la littérature : « je ne connais pas d’autre bombe qu’un livre » (Sartre, 1986, p. 157). Au sein du « curieux nœud » (« *curious knot* ») qui les lie, le terroriste apparaît comme rival et double de l’écrivain, relation qui interroge la capacité d’un écrivain à changer les institutions humaines que le terroriste veut violemment mettre à bas, « en effectuant des raids sur la conscience humaine » (« *they make raids on the human consciousness* », DeLillo 1992, p. 41 ; traduction p. 57).

Pour Don DeLillo cité par Margaret Scanlan, la littérature a pour mission de créer le « contre-récit » (« *counternarrative* ») de l’événement, de proposer un imaginaire alternatif, de faire pièce à la version uniforme et terroriste de la réalité imposée par la violence :

*The narrative ends in the rubble and it is left to us to create the counternarrative. There are 100,000 stories crisscrossing New York, Washington, and the world* (DeLillo 2001).

Le récit s’achève dans les gravats et c’est à nous qu’il revient de créer la contre-narration. Il y a cent mille histoires qui s’entrecroisent à New York, Washington et dans le monde (ma traduction).

Il s’agit d’opposer la pluralité du contre-récit littéraire (fictionnel ou non fictionnel) à l’uniformité de l’événement terroriste, mais aussi à l’unicité du discours officiel véhiculé par les médias qui tend à servir l’autorité du pouvoir en place. Ainsi, après le 11 septembre, le récit retenu par l’administration Bush a été « la nouvelle guerre de l’Amérique », qui fait du terrorisme l’ennemi commun quoique difficile à saisir, et non le crime contre l’humanité qui aurait demandé de passer par le Tribunal International.

Cet « écrire contre » – un des buts premiers de l’écrivain postcolonial – relève davantage de la résistance que du « récit héroïque » pour utiliser un concept proposé par Herbert Butterfield et repris par Carol Gluck (2003, p. 137) : « un récit héroïque émerge soit pendant, soit immédiatement après un événement dramatique ou traumatisant ». Obéissant à une codification narrative simple (du type « l’Amérique en guerre contre le mal »), le récit correspond

à un « événement » de « dimension ample », « les agresseurs et les victimes [sont] clairement identifiables et la trame narrative ne souffr[e]nt aucune ambiguïté ou ambivalence. » Le récit qui a aussi pour fonction de faire pièce au silence des rescapés peut se construire sur une scène romanesque : « La scène, c'est d'abord le moment du roman qui échappe à la narration : moment hors normes, espace exceptionnel où la machine romanesque s'arrête, ou tout du moins change de régime. De l'efficacité narrative, on passe à l'efficacité scénique. » (Lojkin 2002, p. 4) On pourrait parler d'une scène terroriste comme l'on peut parler d'une scène de crime dans le roman policier, celle de l'expérience de la mort collective mise en scène par l'homicide-suicide que constitue le geste du kamikaze. Le caractère souvent très bref de la scène génère un phénomène de stupeur qui comporte un caractère quasi méduséen (Tazartez 2015, p. 322) et provoque une suspension de la compréhension comme le dit Jacques Derrida (Borradori 2004). C'est ce qui se passe dans le roman de Yasmina Khadra, où l'époux de la terroriste, Amine, médusé par l'acte de sa femme, cherche à percer l'énigme en essayant de relire *a posteriori* les signes qu'elle lui a adressés et qu'il n'a pas su déchiffrer.

*L'Attentat* de Yasmina Khadra et *Terrorist* de John Updike sont des romans centrés non sur les victimes mais sur les auteurs des actes terroristes que le texte tente d'expliquer, d'une manière rétrospective chez Yasmina Khadra car l'explosion se produit au début du roman et d'une manière prospective chez John Updike qui construit patiemment un attentat qui n'aura finalement pas lieu. Une fois libérée, la terreur ne connaît pas de limite et peut reprendre à tout moment, contrairement à la guerre qui connaît généralement un dénouement officiel – cessez-le-feu ou armistice. L'attente fervente fait ainsi partie de l'acte terroriste, ce qui peut lui conférer une dimension mystique voire messianique. Une autre différence importante entre les deux écrivains réside dans le fait que le premier est arabe et francophone, le second américain et anglophone, ce qui induit une réception différentielle.

## **L'énigme de la martyre**

Yasmina Khadra dans *L'Attentat* représente la logique du martyr à l'œuvre en Palestine : la figure du kamikaze<sup>4</sup> et de l'attentat-suicide. François Géré (2003) parle de « volontaire de la mort » pour désigner ces êtres humains qui se transforment en arme pour détruire un adversaire. Comme le montre Achille Mbembe (2006, p. 55), le terroriste tue avec son propre corps, devenu une arme létale invisible. Pour cela, il tend un piège à l'ennemi, le plus souvent dans un espace de la vie quotidienne, comme Sihem dans *L'Attentat* qui se fait explo-

---

<sup>4</sup> Le terme désigne d'abord les soldats japonais de la Seconde Guerre mondiale qui sacrifiaient leur vie contre les objectifs ennemis.

ser dans un restaurant. À la logique de l'embuscade, s'ajoute le piège du corps. Un témoin dit avoir vu « une femme enceinte » près du banquet qu'avaient organisé des écoliers pour fêter l'anniversaire d'une de leurs petites camarades (Khadra 2005, p. 52)<sup>5</sup>. Or, Sihem était seulement grosse de la bombe qu'elle portait à la ceinture et qui finit par constituer une partie de son corps, arme « qui a bousillé la vie à dix-sept personnes, à des gosses qui ne demandaient qu'à gambader » (K. p. 53). Yasmina Khadra donne à avoir l'image contre-nature et monstrueuse de la mère qui inflige la mort à des enfants. Sihem, précisément, disait ne pas pouvoir fonder de famille dans le contexte politique où se trouvait la Palestine. L'arme est si intimement liée à la terroriste qu'au moment de la détonation, elle l'annihile tout en pulvérisant le corps des autres : « le démembrement que le corps de votre épouse a subi présente les blessures caractéristiques des kamikazes intégristes » (K. p. 37). Si le corps des morts n'est pas exhibé, le texte évoque en revanche l'arrivée des nombreuses victimes à l'hôpital où travaille comme chirurgien, Amine, l'époux de la terroriste. Les corps blessés en viennent à figurer le trauma lié à l'attentat : « En l'espace d'un quart d'heure, le hall des urgences se transforme en champ de bataille. Pas moins d'une centaine de blessés s'y entassent, la majorité étalée à ras le sol » (K. p. 20). Le désir d'éradiquer toute possibilité de vie pour soi et pour les autres pourrait témoigner d'une volonté de puissance nietzschéenne, mais ce qui n'est ni le cas de Sihem, ni d'Ahmad le protagoniste de John Updike. L'auteur de l'attentat-suicide est déjà mort, réifié car il a renoncé à être sujet pour devenir objet, en tout cas au moins désubjectivé.

Le roman de Yasmina Khadra pose un archétype de l'attentat comme le montre l'usage de l'article défini « l' » dans le contexte du conflit israélo-palestinien. *L'Attentat* se construit sur une structure doublement circulaire : à l'attentat-suicide initial de Sihem répond la riposte du drone israélien – sanction venue du ciel – qui abat le cheik Marwan dans une mosquée fondamentaliste. La haute technologie permet de s'assurer un contrôle en créant la terreur. S'inspirant de Michel Foucault, Eyal Weizman (2002) explique le fonctionnement de la terreur par une « politique de la verticalité », le fait que les Israéliens assurent leur pouvoir par un système panoptique qui permet de surveiller – depuis les collines ainsi que par le contrôle de l'espace aérien. Mais la terreur s'exerce aussi au sol avec le bulldozer qui permet de mener une guerre infrastructurelle. Pendant le séjour d'Amine, son petit cousin Wassam est convoqué par l'Organisation : on apprend le lendemain qu'il s'est fait sauter devant un poste de garde. L'armée israélienne arrive : 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, hor-

---

<sup>5</sup> Désormais les citations seront données avec l'abréviation K. suivie du numéro de la page.

rifié, à l'expropriation. « Mon bulldozer est aveugle. Quand il fonce, il va jusqu'au bout. Vous êtes prévenus », s'exclame le militaire israélien (K. p. 238). Le protagoniste veut se ruer sur l'engin, mais il est assommé par un soldat. « Il a suffi d'un bull pour réduire en poussière, en quelques minutes, l'éternité entière » (K. p. 239). L'incipit et l'explicit du roman font vivre en direct la mort d'Amine, victime indirecte de l'attaque visant le cheik Marwan, dans une focalisation interne à tonalité semi onirique, où l'on accompagne le héros aussi loin qu'on peut aller dans son passage vers la mort. Le rêve ultime peut se lire comme une promesse : un enfant court dans un paysage où les ruines de la maison familiale détruite par le bulldozer israélien se redressent dans « une chorégraphie magique » (K. p. 246).

*L'Attentat* peut passer pour un roman d'apprentissage, même si le héros, arabe-israélien, est déjà un homme bien installé dans la société (chirurgien dans un hôpital de Tel Aviv). Amine passe peu à peu de la satisfaction matérialiste de sa réussite professionnelle à une relation inquiète avec le monde des djihadistes auquel a appartenu son épouse Sihem. Amine vit une double exclusion après l'attentat : exclu de la société israélienne dont il pensait faire partie, non admis dans la communauté palestinienne où sa femme fait figure de martyre. Le concept de terroriste est, en effet, réversible : le terroriste de l'un est le combattant de la liberté de l'autre : ainsi le protagoniste du roman de Tierno Monénembo (2012), un tirailleur sénégalais réfugié dans les Vosges après la débâcle de 1940 et chef du maquis de la Délivrance, est appelé *der schawartze Terrorist* et finalement exécuté par les Allemands. Dès lors, Amine se trouve lancé dans une (en)quête : « 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 » (K. p. 109). Ainsi, le roman se double d'une enquête policière propre au polar : comprendre sans tomber dans le binarisme simpliste les motivations de Sihem qui apparaît dans le roman comme une figure spectrale née de ce seul acte. Amine peut s'appuyer sur les entretiens qu'il provoque avec les différents protagonistes du conflit israélo-palestinien ainsi que sur la lettre envoyée par Sihem, parole d'outre-tombe qu'il s'agit de décrypter. Enquêteur, le héros doit aussi être un exégète tellement son épouse n'existe que par et dans le discours des autres. Mais, si elle lui a permis de faire le tour de sa communauté, la quête échoue finalement et l'échec est matérialisé par la mort d'Amine, qui n'a cependant renoncé à aucun de ses principes.

À l'instar du docteur Rieux dans *La Peste* d'Albert Camus, le héros de Yasmina Khadra maintient, en effet, une posture éthique qui défend la vie à tout prix, refuse de se plier aux exigences de la violence et réfute toute éthique du sacrifice (K. pp. 221-222). Le meurtre ne saurait être justifié ni le terrorisme légitimé. C'est ce qu'Albert Camus répond au député ap-

parenté aux communistes Emmanuel d'Astier de la Vigerie qui le mettait en cause pour ses positions exprimées dans *Ni victimes ni bourreaux* mais aussi dans *La Peste*, à travers le personnage de Tarrou qui décide de cesser d'être « un pestiféré », de ne plus propager « la peste » du terrorisme :

La violence est à la fois inévitable et injustifiable. Je crois qu'il faut lui garder son caractère exceptionnel et la resserrer dans les limites qu'on peut [...] Je pense qu'il faut apporter une limite à la violence, la cantonner dans certains secteurs quand elle est inévitable, amortir ses effets terrifiants en l'empêchant d'aller jusqu'au bout de sa fureur (Camus 2002, p. 74).

Le héros de Yasmina Khadra est moins engagé qu'embarqué dans une histoire qui est aussi la sienne, ce qui rappelle la position de Salman Rushdie. À George Orwell qui, dans un essai de 1940, affirmait que l'écrivain devait rester, comme Jonas, dans le ventre de la baleine et adopter une philosophie quiétiste, Salman Rushdie répond que la passivité n'est ni souhaitable, ni possible d'ailleurs, car « la vérité, c'est qu'il n'y a pas de baleine » et que, désormais : « *We are all irradiated by history, we are radioactive with history and politics* » (Rushdie 1991, pp. 99-100) (« Nous sommes tous irradiés par l'Histoire, nous avons tous une radioactivité historique et politique », traduction pp. 111-112). Refusant une écriture « cétacée », Rushdie affirme la nécessité d'une action et d'une axiologie. Yasmina Khadra, par la dimension politique de son écriture, participe aussi de ce point de vue, ne serait-ce que par le choix du français comme langue d'écriture et l'adoption d'un pseudonyme féminin contre l'intégrisme et les valeurs viriles de l'armée à laquelle il appartient.

## **Du terrorisme aux théories du *care* chez John Updike ?**

*Terroriste* (2006) de John Updike met en scène Ahmad, un personnage d'Arabo-Américain, dont la radicalisation est souvent mise explicitement en relation avec le 11 septembre 2001. En effet, Ahmad se rapproche, via l'imam de sa mosquée, d'un groupe d'extrémistes musulmans qui vont le convaincre de se faire exploser avec un camion rempli de produits chimiques dans le Lincoln Tunnel qui va du New Jersey à Manhattan. Il s'agit plus authentiquement d'un roman de formation et le texte qui établit un lien entre le confort relatif de sa vie américaine, le fondamentalisme religieux et la force destructrice du terrorisme donne à lire le devenir-terroriste du héros adolescent. Contrairement à Yasmina Khadra, John Updike pratique une intertextualité avec le texte coranique et les sourates sont commentées ou servent de commentaires aux épisodes vécus par Ahmad. Lorsqu'il est accueilli, après trois mois d'absence à la mosquée, par le cheik Rashid qui va lui confier sa mission, ce dernier utilise une sourate à la concision énigmatique : « *Every hardship is followed by ease* » (Updike

2006, p. 229<sup>6</sup>) (« Le bonheur est proche du malheur », traduction p. 239). L'embrigadement du jeune homme est d'ailleurs scandé par la diction poétique des sourates du Coran.

Le terroriste prend l'allure de l'immigré : même s'il est né aux États-Unis, Ahmad privilégie l'ascendance égyptienne de son père par rapport à sa mère, d'origine irlandaise, aide-soignante et artiste ratée. Le jeune homme ne réussit pas à surmonter son hybridité identitaire, tiraillé qu'il est entre les valeurs américaines du lycée et celles de l'islam radical promues par l'imam yéménite, le cheik Rashid. Ne trouvant pas sa place dans la société, mal à l'aise dans le monde où il évolue, Ahmad devient terroriste car ce qu'il ressent comme un logique impériale perturbe les identités et les jeux d'identifications. La dénonciation pratiquée par le groupe d'Arabes-Américains intégristes est effectivement de nature postcoloniale dans la mesure où elle vise le caractère impérialiste des États-Unis, « the American empire » (U. p. 187), ainsi que le vampirisme colonial – « *An empire sucks the blood of subject peoples so cleverly they don't know why they're dying* » (U. p. 187) « Un empire suce le sang des peuples sujets, si intelligemment qu'ils ne se rendent pas compte qu'ils sont à l'agonie », traduction p. 198). Ces propos sont prononcés depuis une terrasse sur la côte du New Jersey d'où l'on a un panorama sur Manhattan : « *It's nice [...] to see those towers gone* » (U. p. 186-187) (« C'est beau, sans les tours », traduction p. 197), observe Charlie, son employeur, un Libanais infiltré qui travaille en fait pour la CIA.

Selon Elleke Boehmer (2009), il existe deux paradigmes majeurs du postcolonial : un paradigme hybride et cosmopolite, et un paradigme de résistance, potentiellement fondé sur un terrorisme politique (ou en tout cas désigné comme tel par les puissances coloniales), réponse à l'Empire et à ses avatars post-impériaux. Elle ne considère pas la terreur comme un élément exogène à la société, mais comme « une force qui a été incorporée partout » : nécropolitique et exercice du pouvoir par la sanction de la mort d'un côté, moyen d'action violente contre les instances de pouvoir, de l'autre. C'est aussi la mondialisation qui est remise en cause avec « *the twin towers of capitalist oppression [...] triumphantly brought down* » (U. p. 233) (« les « tours jumelles de l'oppression capitaliste [...] victorieusement abattues », traduction p. 243) et le « *global Satan* » (U. p. 236, traduction p. 245). Wall Street comme les tours du World Trade Center constituent des emblèmes du capitalisme mondial et donc des cibles pour les terroristes, qui refusent l'hyperconnectivité et l'interdépendance inhérentes à la globalisation qui menacent les valeurs locales par la dérégulation qu'elle instaure. Pour autant, la réponse terroriste est également de nature transnationale.

---

<sup>6</sup> Désormais les citations de l'édition originale seront données avec l'abréviation U. suivie du numéro de la page

Suivant Rudolf Otto, Alain Pessin tente de définir une phénoménologie de l'expérience terroriste selon laquelle le sujet fait la rencontre du « numineux » et expérimente un franchissement des limites de la condition humaine par la révélation d'un état qui n'est pas rationnellement connaissable, mêlant terreur et fascination<sup>7</sup>. Le terroriste est agi par des forces qui le dépassent, pris entre un sentiment de terreur sacrée et une fascination irrésistible pour le mystère de l'au-delà. Lorsque le cheik Rashid lui évoque la possibilité d'une action qui porterait « un coup mortel aux ennemis d'Allah » et lui ouvrirait « la gloire du Paradis », Ahmad se sent transporté : « *he is on the shaky verge of the radiant centrality* » (U. p. 234) (« il chancelle près du centre radieux », traduction p. 243), enthousiasme qui témoigne de l'adhésion enfin gagnée avec lui-même.

Le terroriste se caractérise par une « manipulation de l'impur » (Pessin 1996, p. 175) : il a, à sa façon, « les mains sales » (Sartre 1948). En même temps, Ahmad se sait manipulé, mais il l'accepte car « *It [the manipulation] draws from him a sacred potential* » (U. p. 237) (« cette manipulation tire de lui une force sacrée », traduction p. 247). Confronté à l'intolérance religieuse, Salman Rushdie (1983, p. 88 ; traduction p. 101) a toujours dénoncé la prétention des religions à la pureté et à l'absolu alors que lui-même privilégie l'impur et la bâtardise comme en témoignent ses remarques ironiques sur le nom du Pakistan, « le pays des purs », devenu le « peccavistan », le pays du péché. La pureté constitue le terreau du fanatisme et souvent le fondement de l'acte terroriste. L'obsession de la pureté est un trait caractéristique du héros de John Updike, Ahmad, qui manifeste une phobie de l'impureté vis-à-vis de la civilisation états-unienne et notamment du contact avec les femmes. À ce titre, les régulations concernant le transport des matières dangereuses lui procurent de la satisfaction car il y retrouve « *a concern with purity almost religious in quality* » (U. p. 75) (« un souci de pureté d'une nature presque religieuse », traduction p. 83). Le terroriste vise un sacrifice de soi qui vaut comme rituel de purification, de soi et des autres ; il choisit volontairement le rôle de la victime émissaire et entraîne dans le sacrifice l'ennemi choisi selon le processus décrit par René Girard (1975).

L'excès de violence lié à l'instrumentalisation de la mort fait tomber le terroriste dans la catégorie de la monstruosité. Néanmoins, la traversée du Lincoln Tunnel joue un rôle décisif dans la (seconde) conversion d'Ahmad qui, de la haine de l'autre, semble prêt à renouer des relations humaines ouvertes à l'altérité. En effet, le Lincoln Tunnel constitue la métaphore du

---

<sup>7</sup> Pour Alain Pessin (1996), le terrorisme est un phénomène d'image et de médiatisation qui contribue à la création d'un événement imaginaire. Il s'appuie sur les travaux de Rudolf Otto qui, en 1917, publie son livre intitulé *Le Sacré*, portant en sous-titre « L'élément non rationnel dans l'idée de divin et sa relation avec le rationnel ».

passage d'un monde à l'autre, de l'État du New Jersey à Manhattan. À l'entrée, Ahmad aperçoit un triangle de verdure, « *this little lawn that no one ever stands on or picnics on* » (U. p. 297) (« une petite pelouse où personne ne se promène, personne ne pique-nique », traduction p. 307), signe avant-coureur du paradis et de ses nombreuses houris qu'Ahmad veut rejoindre. Dans le tunnel, Ahmad finit néanmoins par renoncer par attachement à la vie et n'accomplit pas le geste fatal d'appuyer sur le détonateur. C'est le regard et le sourire des enfants noirs – représentants d'une Amérique minoritaire – dans la voiture qui le précède qui semble l'avoir fait changer d'avis : « *He doesn't want us to desecrate His creation by willing death. He wills life* » (U. p. 306) (« Il [Dieu] ne veut pas qu'on désacralise sa création en portant la mort. Il veut la vie », traduction p. 316). Si l'on reprend l'éthique de Levinas (1961) et sa phénoménologie de la relation éthique à autrui, c'est le visage des enfants, symbole à la fois de vulnérabilité et de l'altérité reconnue, qui a signifié l'interdit du meurtre. Ahmad, qui semble promis à une carrière d'avocat selon Lévy (U. p. 319/309), paraît prêt à construire des relations sociales sur la primauté du soin pour autrui selon les théories du *care*<sup>8</sup> (Tazartez 2015, p. 393).

Le dénouement du roman de John Updike rappelle la pièce d'Albert Camus, *Les Justes* (1949), qui met en scène le personnage – historique – de Kaliayev, évoluant au sein d'un groupe de terroristes engagés dans une lutte contre le pouvoir totalitaire du Tsar en 1905. Alors qu'il s'apprête à lancer une bombe sur le grand-duc, oncle du Tsar Nicolas II, symbole de l'autocratie, Kaliayev renonce face au regard « grave » de deux enfants présents dans la calèche : « Ces deux petits visages sérieux et dans ma main, ce poids terrible ». Pour se justifier face à Stepan, terroriste plus radical qui considère que « la terreur ne convient pas aux délicats », il affirme : « j'ai choisi d'être innocent », (Camus 2002, pp. 82, 83 et 92). Tout se passe comme si la victime, une fois identifiée, ne convenait plus à la cause et invitait à reconsidérer l'adéquation de la cible par rapport à l'action politique envisagée.

## Conclusion

Si la terreur est une perversion des causes – « Ici il n'y a pas de pourquoi », avaient écrit les Nazis à l'une des entrées d'Auschwitz –, elle est aussi une perversion du temps. L'acte terroriste mine ainsi par avance toute tentative pour en faire sa narration (Weitzmann, 2012).

Écrire l'acte terroriste constitue effectivement un véritable défi, sinon une gageure. La réponse des romans semble cohérente avec l'identité et la nationalité des auteurs : le héros de

---

<sup>8</sup> Les théories ou philosophies dites « du care » trouvent leur origine dans une étude publiée par Carol Gilligan (1982). Elle établit le paradigme moral du *care* comme la capacité à prendre soin d'autrui, le souci prioritaire des rapports avec autrui .

John Updike se convertit aux valeurs de la vie que promeut l'Amérique, même si l'image finale des foules de Manhattan accrochées à un « vouloir vivre » quasi schopenhauerien n'est pas indemne de critique ; le héros de Yasmina Khadra ne peut vivre dans l'écart insoutenable qu'il ressent entre sa position d'arabe-israélien, parfaitement intégré à la société de Tel Aviv et de veuf d'une kamikaze palestinienne.

La représentation de l'acte terroriste est à la fois secondaire et essentielle : objet d'un rapport policier dans le roman de Khadra, elle lance le héros dans sa quête ; point de fuite du récit chez Updike, elle se dissout à la fin dans les images vitalistes de la métropole new yorkaise. La conversion *in extremis* du héros de Updike évite le trauma de la mort violente, présente chez Khadra, mais affrontée du seul point de vue de la victime colatérale, l'époux de la terroriste. Les deux romans valorisent le parcours de deux individus, un homme qui se trouve confronté à une partie de son identité qu'il avait occultée, un jeune homme en quête d'identité dans une Amérique multiraciale. Pour autant le genre littéraire ne présente pas d'innovation particulière, sinon d'adapter la forme du polar à la thématique terroriste. Au choc et à la répétition de l'image médiatique, la littérature privilégie le cheminement d'individus, de ou vers un événement qui se trouve consacré par une autre forme de présence, de l'ordre du « telling » plutôt que du « showing ».

Les deux romans s'inscrivent dans une situation géopolitique, celle de la mondialisation et des circuits transnationaux, nouvel « Empire » au sens de Michael Hardt et Antonio Negri qui évoquent la fin de la souveraineté des États-nations et la délocalisation du pouvoir souverain du « capital monde » (Hardt & Negri 2000). Le conflit israélo-palestinien semble davantage s'inscrire dans une configuration locale, sauf à considérer comme Edward Said que la colonisation israélienne est un avatar de l'impérialisme occidental et un reflet des enjeux géostratégiques mondiaux. La mondialisation ne se limite pas à un vaste réseau néo-libéral mais concentre des lieux de pouvoir et fixe des points de tension où s'exacerbent des conflits, potentiellement violents et destructeurs.

## Références

Anderson, B. (2005). *Under three flags. Anarchism and the anticolonial imagination. Les bannières de la révolte. Anarchisme, littérature et imaginaire anticolonial. La naissance d'une autre mondialisation* [2009], traduction E. L'hôte, Paris : La Découverte.

Ayouch, T. (2002). « De la terreur au terrorisme : les aventures d'une philosophie de l'histoire chez Merleau-Ponty ? ». *Topique* 81, 125-140.

Blanchot, M. (1948). La littérature et le droit à la mort. In M. Blanchot (1949). *La Part du feu* (pp. 291-331). Paris : Gallimard.

Boehmer, E. (2009). Écriture postcoloniale et terreur. *Littérature* 154, 82-90. En ligne : <http://www.cairn.info/revue-litterature-2009-2-page-82.htm>, consulté le 11/04/2016.

Boehmer, E. & Morton, S. (eds.) (2009). *Terror and the postcolonial. A concise companion*. London : Wiley-Blackwell.

Borradori, G. (2004). *Le concept du 11 septembre : dialogue à New York avec Jacques Derrida et Jürgen Habermas*. Traduction C. Bouchindhomme et S. Gleize. Paris : Galilée.

Camus, A. (2002). *Réflexions sur le terrorisme. Textes choisis et introduits par Jacqueline Lévi-Valensi, commentés par Antoine Garapon et Denis Salinas*. Paris : Nicolas Philippe.

Coquio, C. (2004). *Rwanda. Le réel et les récits*. Paris : Belin.

DeLillo, D. (1992). *Mao II*. New York : Vintage. *Mao II* (2001) Traduction M. Véron. Paris : Actes Sud, « Babel ».

DeLillo, D. (2001). In the Ruins of the Future. *The Guardian*, 22 décembre. En ligne : <http://www.theguardian.com/books/2001/dec/22/fiction.dondelillo>, consulté le 30/03/2016.

Derrida, J. (2004). Qu'est-ce que le terrorisme international ?. In *Le Monde diplomatique*. En ligne : <https://www.monde-diplomatique.fr/2004/02/DERRIDA/11005>, consulté le 28/07/2017.

Frank, M. C. & Gruber, E. (eds.) (2012). *Literature and terrorism : comparative perspectives*. Amsterdam : Rodopi.

Girard, R. (1975). *La violence et le sacré*. Paris : Grasset.

Glaudes, P. (1996). *Introduction*. In P. Glaudes (ed.), *Terreur et représentation* (pp. 7-10). Grenoble : ELLUG.

Gluck, C. (2003). 11 septembre : guerre et télévision au XXI<sup>e</sup> siècle. *Annales. Histoire, Sciences sociales* (1), 135-162.

Garand, D. (2008). Que peut la fiction ? Yasmina Khadra, le terrorisme et le conflit israélo-palestinien. *Études françaises*, 44(1), 37-56. En ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/018162ar>, consulté le 14/07/2017.

Géré, F. (2003). *Les volontaires de la mort : l'arme du suicide*. Paris : Bayard, 2003.

Gilligan C. (1982). *In a different voice*. Cambridge (Mass.) : Harvard University Press.

Hardt, M. & Negri, A. (2000). *Empire*, Cambridge (Mass.) : Harvard University Press.

Houen, A. (2002). *Terrorism and Modern Literature : From Joseph Conrad to Ciaran Carson*. New York & Oxford : Oxford University Press.

- Kubiak, A. (2004). Spelling It Out : Narrative Typologies of Terror. *Studies in the Novel* 36(3), 294-301.
- Khadra, Y. (2005). *L'Attentat*, Paris : Julliard, « Pocket ».
- Levinas, E. (1961). *Totalité et Infini : essai sur l'extériorité*. La Haye : Nijhoff.
- Lojkine, S. (2002). *La scène de roman : Méthode d'analyse*. Paris : Armand Colin.
- Mbembe, A. (2006). Nécropolitique. *Raisons politiques* 21, 29-60.
- Monénembo, T. (2012). *Le terroriste noir*. Paris : Seuil.
- Pessin, A. (1996). Phénoménologie de l'expérience terroriste. In P. Glaudes (ed.), *Terror et représentation* (pp. 173-187). Grenoble : ELLUG.
- Rushdie, S. (1983). *Shame*. London : Jonathan Cape ; *La Honte* (1984). Traduction J. Guiloineau. Paris : Stock.
- Rushdie, S. (1991). Outside the Whale. *Imaginary Homelands*, London : Granta Books ; Hors de la baleine. *Patries imaginaires* (1993). Traduction A. Chatelin. Paris : Christian Bourgois.
- Sartre, J. P. (1948). *Les Mains sales*. Paris : Gallimard.
- Sartre, J. P. (1986). *Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre*. Paris : Gallimard, « Arcades ».
- Scanlan, M. (2001). *Plotting terror: novelists and terrorists in contemporary fiction*. Charlottesville & London : University of Virginia Press.
- Soulet, J. F. (1994). *L'histoire immédiate*. Paris : PUF, « Que sais-je ? ».
- Tazartez, C. (2015). *Après l'attentat : fictions de l'événement terroriste dans les littératures arabe et états-unienne contemporaines*. Thèse de doctorat. Université Rennes 2. Directeur E. Bouju. En ligne : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01261447>, consulté le 15 /04/2016.
- Updike, J. (2006). *Terrorist*. New York : Alfred A. Knopf ; *Terroriste* (2008). Traduction M. Hechter. Paris : Seuil.
- Weitzmann, M. (2012). Terrorisme et Littérature. *Le Monde* 30 mars. En ligne : <http://www.marcweitzmann.fr/articles/terrorisme-et-litterature>, consulté le 1/11/2017.
- Weizman, E. (2002). The politics of verticality. *Open Democracy* 25 avril, [www.openDemocracy.net](http://www.openDemocracy.net), consulté le 11/07/2017.
- Zulaika, J. & Douglass, W. A. (1996). *Terror and taboo : the follies, fables, and faces of terrorism*. New York & London : Routledge.