

Seuils de lecture dans le paratexte khadrien

Reading Thresholds in Khadra's Paratext

MOSBAHI Meriem^{1,*}, RAIS Rachid

¹Université Larbi Tebessi (Algérie), mervem.mosbahi@univ-tebessa.dz

²Université Larbi Tebessi (Algérie), rachid.rais@univ-tebessa.dz

Reçu: 29/09/2025

Accepté: 06/11/2025

Résumé:

Cette étude s'intéresse aux éléments paratextuels qui accompagnent la trilogie romanesque de Yasmina Khadra — *Les hirondelles de Kaboul* (2002), *L'attentat* (2005) et *Les sirènes de Bagdad* (2006). En mobilisant la notion de paratexte définie par Gérard Genette (*Seuils*, 1987), elle montre comment les titres, les épigraphes, les quatrièmes de couverture et les couvertures iconographiques orientent la lecture et façonnent l'horizon d'attente du lecteur. L'analyse révèle que ces dispositifs ne se limitent pas à un rôle informatif ou commercial : ils participent activement à la construction du sens et à l'inscription des romans dans les débats littéraires et sociaux contemporains. La cohérence entre discours éditorial, images et thématiques romanesques renforce la portée universelle de l'œuvre et confirme la posture d'écrivain-témoin adoptée par Khadra.

Mots-clés: Francophonie; Khadra; Paratexte; Réception; Roman; Sémiotique

Abstract:

This paper examines the paratextual elements accompanying Yasmina Khadra's trilogy — *The Swallows of Kabul* (2002), *The Attack* (2005), and *The Sirens of Baghdad* (2006). Drawing on Gérard Genette's concept of paratext (*Seuils*, 1987), it explores how titles, epigraphs, back covers, and cover illustrations guide interpretation and shape the reader's horizon of expectation. The findings show that these devices are not merely informative or commercial; they actively contribute to meaning-making and situate the novels within broader literary and socio-political debates. The coherence between editorial discourse, imagery, and narrative themes underscores the universal scope of Khadra's work and confirms his stance as a witness-writer.

Keywords: Francophonie; Khadra; Novel; Paratext; Reception; Semiotics

*Auteur correspondant

I. INTRODUCTION

Depuis plusieurs décennies, la critique littéraire s'intéresse à ce que Gérard Genette a désigné sous le terme de paratexte, dans son ouvrage désormais classique *Seuils* (1987). Loin d'être de simples éléments périphériques, ces « seuils » — titres, épigraphes, préfaces, quatrièmes de couverture, images — constituent de véritables espaces de médiation entre l'œuvre et son lecteur. Ils remplissent des fonctions multiples : signaler, séduire, orienter, mais aussi préparer l'entrée dans le texte en proposant un cadre d'interprétation. Comme le souligne Anthony Wall (1992), le paratexte « ne se réduit pas à un décor, il est une zone de communication, parfois implicite, où se construit déjà une partie du sens ». En ce sens, l'étude du paratexte ne relève pas uniquement de l'analyse formelle : elle touche à la réception, à l'économie éditoriale et à l'inscription de l'œuvre dans le champ littéraire.

Appliquée à l'univers de Yasmina Khadra, cette approche prend une importance particulière. Ses trois romans — *Les hirondelles* de Kaboul (2002), *L'attentat* (2005) et *Les sirènes* de Bagdad (2006) — forment une trilogie centrée sur des thèmes sensibles : le totalitarisme, le terrorisme, la radicalisation et la souffrance des innocents. La violence contemporaine y est transposée dans des récits fictionnels qui cherchent à donner un visage humain aux tragédies de l'Histoire. Dans un tel contexte, le paratexte n'est pas neutre : il devient un espace stratégique où se négocient à la fois la dimension esthétique de l'œuvre, les attentes du public et l'image de l'auteur. Comme le rappelle Dominique Maingueneau (2004), le discours littéraire est toujours « pris dans un dispositif d'énonciation » qui déborde le texte lui-même et inclut l'ensemble des conditions de sa présentation.

Les titres de Khadra, par exemple, condensent des symboles forts et ambivalents : la légèreté des hirondelles confrontée à l'écrasement de Kaboul, la brutalité immédiate de *L'attentat*, ou encore la séduction trompeuse des *Sirènes* de Bagdad. Les épigraphes, lorsqu'elles existent, inscrivent le récit dans un réseau intertextuel qui ouvre la lecture à d'autres voix — poétiques, philosophiques ou spirituelles. Les quatrièmes de couverture, souvent rédigées par l'éditeur, jouent un rôle double : elles séduisent le lecteur potentiel et lui proposent une première interprétation du roman. Enfin, les couvertures iconographiques, qui varient selon les éditions, constituent un seuil visuel déterminant : elles peuvent conforter des représentations orientalistes ou, au contraire, suggérer l'universalité de l'expérience humaine.

Ce sujet présente un intérêt scientifique certain. La réception de Yasmina Khadra, qu'elle soit académique, médiatique ou grand public, est fortement liée à la manière dont ses romans sont « mis en scène » par leur paratexte. Plusieurs critiques, tels que Charles Bonn (2007) ou Christiane Chaulet-Achour (2012), ont souligné combien l'œuvre de Khadra s'inscrit dans une double logique : témoigner d'une mémoire algérienne marquée par la violence, et s'adresser à un lectorat international en privilégiant des récits universels. Or, le paratexte joue ici un rôle décisif : il construit un horizon d'attente qui oriente la lecture et conditionne la réception. Comme le montre Jean-Marc Moura (1999), les écrivains francophones en contexte postcolonial s'inscrivent dans des circuits éditoriaux où l'emballage du livre compte autant que le texte lui-même pour atteindre un lectorat transnational.

La problématique de cet article peut dès lors se formuler ainsi : comment le paratexte des trois romans de Yasmina Khadra construit-il un horizon d'attente qui oriente la lecture, en articulant dimension esthétique, symbolique et éditoriale ? Nous faisons l'hypothèse que, loin d'être secondaire, le paratexte joue un rôle central dans l'inscription de Khadra dans la littérature francophone contemporaine et dans la littérature-monde.

L'objectif de cette recherche est donc d'analyser, à partir du cadre théorique proposé par Genette (1987), le rôle stratégique des titres, des épigraphes, des quatrièmes de couverture et des couvertures iconographiques dans la trilogie khadrienne. Il s'agira de montrer que ces seuils ne se limitent pas à présenter le texte : ils condensent les tensions thématiques de l'œuvre, influencent sa réception et participent à la construction de l'image de Khadra comme écrivain-témoin de son temps.

1. Le paratexte

1.1. Définitions

Le terme « paratexte » a été théorisé par Gérard Genette dans *Seuils* (1987), ouvrage qui fait aujourd'hui référence dans les études littéraires. Il le définit comme « ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs » (Genette, 1987, p. 7). Il s'agit donc de l'ensemble des signes et discours qui accompagnent l'œuvre et conditionnent son accès. Le paratexte ne se limite pas à la matérialité du livre : il constitue un seuil, un espace liminaire qui prépare, oriente et parfois même prescrit des modalités de lecture.

Plusieurs chercheurs ont souligné cette fonction médiatrice. Pour Maingueneau (2004), le paratexte constitue un « dispositif d'énonciation seconde » (*Le discours littéraire*, p. 67), c'est-à-dire un discours périphérique qui encadre le texte et participe à son interprétation. Dans la même perspective, Philippe Lane

(2007) rappelle que ces éléments sont « des médiateurs symboliques » qui inscrivent l'œuvre dans un espace culturel et social (*La médiation culturelle*, p. 94).

1.2. Distinctions et typologie

Genette distingue deux grandes catégories de paratextes :

- Le péri-texte, qui désigne les éléments matériels intégrés au livre : titres, sous-titres, dédicaces, préfaces, notes, illustrations, quatrièmes de couverture, etc.
- L'épi-texte, qui regroupe les discours produits hors du livre mais qui participent à sa réception : interviews de l'auteur, correspondances, déclarations médiatiques, conférences.

Au sein du péri-texte, Genette différencie encore le péri-texte auctorial, directement contrôlé par l'auteur (titre, dédicace, choix d'épigraphe), du péri-texte éditorial, pris en charge par l'éditeur (présentation de collection, quatrième de couverture, bandeaux promotionnels). Cette typologie met en évidence la pluralité des instances impliquées dans la fabrication du sens d'une œuvre : auteur, éditeur, critique, lecteur.

1.3. Enjeux et fonctions

Le paratexte remplit plusieurs fonctions essentielles. D'abord, une fonction pragmatique, puisqu'il vise à attirer le lecteur et à rendre le texte accessible. Ensuite, une fonction herméneutique : il oriente la lecture et suggère des pistes d'interprétation. Enfin, une fonction institutionnelle et sociale : il inscrit le texte dans un champ littéraire, en jouant le rôle d'interface entre l'auteur, l'éditeur et le public.

Hans Robert Jauss (1978) a insisté sur le rôle du paratexte dans la constitution de « l'horizon d'attente » : avant même l'entrée dans l'œuvre, le lecteur reçoit des signaux qui conditionnent sa réception. De même, Gisèle Sapiro (2014) rappelle que les choix éditoriaux dans la présentation d'un livre (quatrième de couverture, collection, image) traduisent des stratégies de positionnement dans le champ littéraire (*La sociologie de la littérature*, p. 73).

2. Le titre

2.1. Définitions

Le titre constitue, selon Gérard Genette, « l'un des plus petits éléments textuels, mais l'un des plus importants par ses effets » (*Seuils*, 1987, p. 76). Sa fonction première est d'identifier l'œuvre, de lui donner un nom dans l'espace éditorial et social. Il est le seuil d'accès immédiat au texte, le premier signe rencontré par le lecteur et, à ce titre, il joue un rôle déterminant dans l'expérience de lecture.

Yves Leclerc (1999), dans *Poétique du titre*, insiste sur sa densité sémantique : en quelques mots, le titre condense une orientation symbolique et annonce une tonalité. Il n'est jamais neutre, car il active chez le lecteur des représentations culturelles, des attentes génériques ou des scénarios narratifs. Vincent Jouve (2001) rappelle que le titre « précède et conditionne la lecture, en engageant le lecteur dans une posture interprétative » (*La lecture*, p. 44).

Ainsi, le titre doit être envisagé non pas comme une simple étiquette, mais comme un véritable opérateur herméneutique qui inscrit déjà le texte dans un champ de significations.

2.2. Typologie des titres

La critique a proposé plusieurs classifications des titres selon leur contenu et leur fonction. On distingue généralement :

- Les titres informatifs, qui annoncent explicitement le contenu ou le sujet du texte (*Voyage au centre de la terre*, Jules Verne). Ils visent avant tout la transparence et la lisibilité.
- Les titres symboliques ou poétiques, qui privilégient la suggestion et l'image (*Les Fleurs du mal*, Charles Baudelaire). Ils ouvrent à une pluralité d'interprétations et donnent une coloration esthétique forte.
- Les titres narratifs, centrés sur un personnage ou une intrigue (*Madame Bovary*, Gustave Flaubert), qui mettent en avant l'instance narrative.
- Les titres allusifs ou énigmatiques, qui cherchent à intriguer le lecteur (*Si c'est un homme*, Primo Levi), en sollicitant activement son interprétation.

Cette typologie, proposée par Leclerc (1999) et reprise par Genette (1987), souligne que le titre oscille entre lisibilité et opacité, entre fonction désignative et fonction poétique. Dans la littérature contemporaine, on observe une prédominance des titres symboliques ou métaphoriques, qui installent une lecture plus ouverte et moins immédiatement informative.

2.3. Fonctions du titre

Le titre assume plusieurs fonctions essentielles. La première est désignative : il identifie l'œuvre et permet son repérage dans l'espace éditorial. Sans lui, le texte resterait anonyme, sans existence sociale. La seconde est séductrice : il attire l'attention du lecteur potentiel, en particulier dans un contexte de forte concurrence sur le marché du livre. Le choix d'un titre peut ainsi conditionner le succès commercial d'un roman.

Mais la fonction la plus déterminante reste la fonction herméneutique : le titre prépare et oriente

l'interprétation du lecteur. En tant que « programme de lecture condensé » (Jouve, 2001, p. 46), il suggère un cadre interprétatif, une ambiance, voire une grille de compréhension. Il agit comme une invitation, mais aussi comme une restriction, puisqu'il canalise certaines significations possibles au détriment d'autres.

Enfin, le titre possède une fonction institutionnelle et symbolique : il inscrit l'œuvre dans une tradition, un genre ou une posture d'auteur. Ainsi, un titre peut faire écho à d'autres textes, créer des résonances intertextuelles ou encore participer à la construction d'une image d'écrivain.

2. L'épigraphe

2.1. Définitions

L'épigraphe est une citation placée en tête d'un ouvrage ou d'un chapitre, généralement empruntée à une œuvre antérieure. Gérard Genette (1987) la définit comme « une formule empruntée, placée en tête, et censée servir d'enseigne » (*Seuils*, p. 145). Elle introduit une voix étrangère au texte, mais qui en éclaire le sens, en oriente la lecture ou en confère la légitimité.

Antoine Compagnon (1998), dans *La seconde main, ou le travail de la citation*, insiste sur la fonction de reconnaissance de l'épigraphe : citer, c'est à la fois se placer dans une tradition et affirmer une filiation intellectuelle. Elle signale d'emblée les références culturelles de l'auteur et met le texte sous le signe d'une mémoire intertextuelle. Pour Tiphaine Samoyault (2011), l'épigraphe est un « marqueur intertextuel direct » (*L'intertextualité*, p. 112), qui fonctionne comme une clef de lecture offerte par l'auteur au lecteur.

2.2. Typologie des épigraphes

Les études critiques ont identifié plusieurs types d'épigraphes selon leur fonction et leur provenance :

- L'épigraphe d'autorité, empruntée à un grand auteur ou à une figure intellectuelle reconnue (ex. Hugo, Nietzsche, Coran), qui légitime le texte en l'inscrivant dans une tradition.
- L'épigraphe littéraire, issue d'un autre texte littéraire, qui met en évidence une filiation esthétique ou une résonance poétique.
- L'épigraphe savante ou philosophique, qui apporte une caution théorique et oriente la réflexion du lecteur.
- L'épigraphe ironique ou détournée, qui crée un contraste entre la citation et le contenu du texte, jouant sur l'effet de surprise ou de distance critique.

Cette typologie, mise en évidence notamment par Genette (1987) et confirmée par Compagnon (1998), souligne la pluralité des usages possibles : du sérieux solennel au décalage humoristique.

2.3. Fonctions de l'épigraphe

L'épigraphe remplit plusieurs fonctions essentielles dans l'économie d'une œuvre. Sa fonction première est herméneutique : elle oriente la lecture en donnant une clé d'interprétation, une tonalité ou une perspective critique. Comme le note Vincent Jouve (2001), « la lecture d'un texte est toujours influencée par les attentes que suscitent les seuils liminaires » (*La lecture*, p. 48). L'épigraphe agit ainsi comme un prisme qui colore la réception.

Elle remplit aussi une fonction légitimante : en convoquant une autorité littéraire, philosophique ou spirituelle, l'auteur ancre son texte dans une tradition reconnue et lui confère une dimension supplémentaire. Cette légitimation peut être culturelle (inscrire le roman dans un patrimoine), politique (revendiquer un héritage idéologique) ou esthétique (affirmer une posture d'écrivain).

Tout cela montre que l'épigraphe a une fonction dialogique : elle ouvre le texte à d'autres voix, d'autres temporalités et d'autres discours. Elle met en avant l'intertextualité et rappelle que toute écriture est prise dans un réseau de citations et de références. Tiphaine Samoyault (2011) insiste sur cette dimension relationnelle : l'épigraphe n'est pas un simple ornement, mais une manière d'annoncer que le texte s'écrit déjà dans le sillage d'autres discours.

3. La quatrième de couverture

3.1. Définitions

La quatrième de couverture, située à l'arrière du livre, constitue un espace stratégique du **péritexte éditorial**. Gérard Genette (1987) la définit comme « un seuil destiné à séduire, signaler et guider » (*Seuils*, p. 89). Contrairement à la préface, qui engage l'auteur, elle relève essentiellement de l'éditeur et combine des éléments variés : résumé du contenu, extraits significatifs, jugements critiques, notices biographiques, ou encore citations de presse.

Elle est le premier contact, parfois le seul, qu'un lecteur entretient avec le livre avant de décider de son acquisition. Elle condense donc des enjeux à la fois commerciaux et herméneutiques. Gisèle Sapiro (2014) souligne que la quatrième de couverture est un « instrument de médiation entre le texte littéraire et le marché du livre » (*La sociologie de la littérature*, p. 73). Elle inscrit le texte dans un espace de réception balisé, tout en cherchant à séduire un lectorat potentiel.

3.2. Typologie des quatrièmes de couverture

Nous pouvons distinguer plusieurs formes de quatrièmes de couverture selon leur contenu:

- La quatrième informative, qui présente un résumé factuel de l'intrigue ou des thématiques principales. Elle se rapproche du discours narratif et facilite l'accès immédiat à l'œuvre.
- La quatrième évaluative, qui privilégie des extraits de critiques journalistiques ou universitaires, afin d'asseoir la valeur symbolique du livre.
- La quatrième prescriptive, qui guide fortement la lecture en insistant sur la portée politique, morale ou philosophique de l'œuvre.
- La quatrième hybride, la plus courante, qui combine ces trois dimensions en intégrant résumé, extrait et commentaire.

Cette typologie illustre que la quatrième de couverture n'est pas un simple outil de présentation, mais un espace discursif complexe où se croisent l'intention de l'éditeur, les attentes supposées du public et les contraintes du marché.

3.3. Fonctions de la quatrième de couverture

La quatrième de couverture exerce une triple fonction. Tout d'abord, une fonction promotionnelle : elle est conçue pour attirer l'attention du lecteur dans un espace commercial concurrentiel. La formulation est souvent suggestive, destinée à susciter l'envie ou la curiosité.

Ensuite, une fonction herméneutique : elle propose une interprétation orientée de l'œuvre. Comme le rappelle Pierre Bourdieu (1992), « toute présentation éditoriale est déjà une lecture » (*Les règles de l'art*, p. 312). En d'autres termes, le résumé ou la sélection d'extraits ne sont jamais neutres : ils encadrent la réception et influencent l'horizon d'attente.

En dernier lieu, une fonction institutionnelle : en intégrant des références critiques ou en rappelant l'appartenance à une collection, la quatrième de couverture situe le livre dans un champ littéraire. Elle peut signaler l'inscription de l'œuvre dans une tradition (par exemple, la littérature engagée), ou au contraire valoriser son originalité.

Ainsi, la quatrième de couverture apparaît comme un espace hybride, à la fois commercial et interprétatif, qui matérialise la rencontre entre le texte, l'éditeur et le lecteur.

4. La couverture iconographique

4.1. Définitions

La couverture iconographique correspond à l'image et aux choix graphiques qui figurent sur la première de couverture d'un ouvrage. Elle est souvent perçue comme un simple habillage commercial, mais les recherches sémiotiques et éditoriales montrent qu'elle joue un rôle beaucoup plus complexe. Gérard Genette (1987) la rattache au péri-texte, en tant qu'élément qui « présente » le livre à son lecteur (Seuils, p. 25). Elle concentre un ensemble de signes — couleurs, typographies, images, mise en page — qui préparent déjà un horizon d'attente.

Anne-Marie Christin (2000) insiste, dans *Poétique du visible*, sur la fonction d'interface de l'image de couverture : elle relie texte et représentation, mots et formes, en produisant un premier effet d'imaginaire. C'est une « écriture visible », capable de suggérer des atmosphères et de mobiliser des associations symboliques avant même l'ouverture du livre.

4.2. Typologie des couvertures

Les couvertures peuvent être classées selon les codes visuels qu'elles mobilisent. On distingue généralement :

Les couvertures figuratives, qui proposent une scène, un paysage ou un personnage, ancrant le récit dans un univers identifiable.

- Les couvertures symboliques, qui recourent à des motifs métaphoriques (un oiseau, une arme, une silhouette), afin de condenser l'esprit du roman en une image suggestive.
- Les couvertures typographiques, qui misent sur la sobriété du texte et du graphisme, réduisant ou supprimant l'image au profit du mot et de la mise en page.
- Les couvertures hybrides, qui associent image et jeu typographique pour produire un effet esthétique et commercial à la fois.

Cette typologie, discutée par Jean-Pierre Séguy (2008) dans son article « L'image de couverture comme seuil visuel » (*Communication et langages*, 155, p. 37-52), met en lumière la variété des stratégies éditoriales, entre transparence et suggestion.

4.3. Fonctions de la couverture iconographique

La couverture iconographique n'est pas neutre : elle joue au moins trois rôles essentiels. Elle a d'abord une fonction séductrice. Par le jeu des images et des couleurs, elle doit attirer le regard du lecteur, se distinguer dans un espace saturé et donner envie de s'approcher du livre.

Elle assume aussi une fonction herméneutique : l'image propose une première lecture du texte, une interprétation visuelle qui prépare l'imaginaire du lecteur. Comme le souligne Umberto Eco (1979) dans *Lector in fabula*, toute œuvre suppose un « lecteur modèle » : la couverture participe à la construction de ce lecteur en orientant son regard.

Enfin, la couverture a une fonction symbolique et institutionnelle. Elle participe à la construction d'une image d'auteur et à l'inscription du texte dans une collection ou un courant littéraire. Une photographie sombre peut inscrire le roman dans un registre réaliste ou dramatique ; une illustration stylisée peut au contraire signaler une dimension poétique ou métaphorique.

Pour clore cet aspect, la couverture iconographique se situe donc au carrefour de l'esthétique et du marché. Elle est à la fois vitrine commerciale et seuil interprétatif, confirmant que le paratexte, même visuel, est toujours porteur de sens.

4. La couverture iconographique

4.1. Définitions

La couverture iconographique désigne l'ensemble des choix visuels présents sur la première de couverture d'un livre : image, couleurs, typographie, mise en page. Si elle est souvent perçue comme un simple outil marketing, les recherches en sémiotique et en sociologie du livre montrent qu'elle remplit un rôle plus complexe. Pour Genette (1987), elle fait partie du péri-texte en tant qu'élément qui donne au texte sa visibilité et son premier statut de livre (*Seuils*, p. 25).

Anne-Marie Christin (2000), dans *Poétique du visible*, souligne la fonction médiatrice de l'image de couverture : elle articule texte et représentation, et prépare déjà un univers symbolique. Elle agit comme une « écriture visible », capable de convoquer un imaginaire avant même que le lecteur n'ouvre le livre.

4.2. Typologie des couvertures

Les couvertures se déclinent en plusieurs formes selon les codes qu'elles privilégient. Certaines sont figuratives, proposant une scène ou un personnage identifiable qui ancre immédiatement le récit dans un univers narratif. D'autres sont symboliques, recourant à des images métaphoriques (un oiseau, une silhouette, une arme) qui condensent l'esprit du roman en une représentation suggestive. On rencontre aussi des couvertures typographiques, misant sur la sobriété graphique, parfois sans image, pour valoriser le mot et le jeu typographique. Enfin, des formes hybrides associent texte et image dans une construction visuelle destinée à attirer l'œil tout en évoquant la tonalité du récit.

Cette diversité est analysée par Jean-Pierre Séguy (2008), qui parle de la couverture comme d'un « seuil visuel » (*Communication et langages*, 155, p. 37-52). Elle constitue un espace où l'éditeur et l'auteur collaborent pour produire une première interprétation.

4.3. Fonctions de la couverture iconographique

La couverture joue plusieurs rôles complémentaires. Elle possède d'abord une fonction attractive, puisqu'elle doit séduire le regard et susciter la curiosité du lecteur dans un espace saturé d'ouvrages. Mais elle est aussi herméneutique, car l'image propose une lecture implicite du roman : elle en annonce le ton, en condense les thèmes ou en suggère l'univers. Umberto Eco (1979), dans *Lector in fabula*, explique que tout texte suppose un « lecteur modèle » ; la couverture participe à la construction de ce lecteur idéal en orientant ses attentes dès le premier regard.

Par conséquent, elle a une fonction symbolique et institutionnelle. Elle participe à la construction d'une image d'auteur et signale l'inscription du roman dans une collection ou un courant esthétique. Une photographie réaliste peut suggérer une gravité documentaire, tandis qu'une illustration stylisée peut signaler une lecture plus poétique.

La couverture iconographique apparaît donc comme un lieu de croisement entre esthétique et stratégie éditoriale. Elle n'est pas un simple habillage, mais un dispositif à part entière qui anticipe et façonne la réception du texte.

II. METHODOLOGIE

1. Présentation du corpus

L'analyse porte sur la trilogie dite du « conflit » de Yasmina Khadra, composée de trois romans publiés chez Julliard au début des années 2000 : *Les Hirondelles de Kaboul* (2002), *L'Attentat* (2005) et *Les Sirènes de Bagdad* (2006). Ces textes constituent une fresque romanesque où l'auteur interroge les ravages des guerres contemporaines et la radicalisation des sociétés prises dans la violence.

Le premier volume, *Les Hirondelles de Kaboul*, met en scène deux couples évoluant sous le régime des talibans, dans une ville où l'humiliation quotidienne, la peur et l'oppression des femmes structurent le quotidien. À travers les trajectoires de Zunaira et Atiq, Khadra propose une tragédie de l'absurde : les destins individuels se brisent dans un univers où l'humanité semble niée.

Le second, *L'Attentat*, transpose le drame en Israël et en Palestine. Amine Jaafari, chirurgien israélien d'origine arabe, découvre que sa femme est l'auteur d'un attentat-suicide. Ce basculement intime ouvre une réflexion sur la fracture identitaire, la douleur de la perte et l'impossible conciliation entre deux mondes irréconciliables.

Enfin, *Les Sirènes de Bagdad* se situe en Irak, dans le contexte de l'invasion américaine de 2003. Le narrateur, un jeune bédouin, raconte sa lente descente vers la radicalisation après avoir été témoin d'humiliations répétées. Ici, Khadra interroge la fabrication du terroriste : le processus n'est pas idéologique au départ, mais naît de blessures infligées par l'Histoire.

Dans le cadre de cette recherche, nous limitons l'analyse aux premières éditions françaises, publiées chez Julliard (grand format broché) et leurs déclinaisons en poche chez Pocket. Ce choix s'explique par la valeur fondatrice de ces éditions originales : elles constituent le premier paratexte iconographique, textuel et éditorial ayant accompagné la réception des romans.

2. Approche théorique mobilisée

Pour répondre à la problématique, l'analyse s'appuie sur une articulation de cadres théoriques complémentaires.

2.1. La théorie du paratexte

Le point de départ est fourni par Gérard Genette (*Seuils*, 1987), qui définit le paratexte comme l'ensemble des productions verbales ou visuelles entourant le texte principal et conditionnant sa lecture. L'étude mobilise en particulier les distinctions entre *péritexte* (éléments placés autour du texte à l'intérieur du livre : titres, préfaces, épigraphes, couvertures) et *épitexte* (discours extérieurs : entretiens, interventions médiatiques). Cette théorie permet de comprendre comment les seuils orientent la réception de la trilogie.

2.2. La sémiotique de l'image

L'analyse iconographique se fonde sur les travaux de Roland Barthes (*Rhétorique de l'image*, 1964 ; *La chambre claire*, 1980), qui mettent en lumière les interactions entre dénotation et connotation visuelle. La couverture sera ainsi considérée comme un espace sémiotique où s'articulent message linguistique, message iconique codé et message iconique non codé.

2.3. La poétique du récit contemporain

L'étude mobilise également la réflexion de Charles Bonn (2007) et de Dominique Viart (2008) sur la littérature francophone contemporaine, qui soulignent la fonction de témoignage et de mémoire des écritures de la guerre et de l'exil. Le concept d'« écrivain-témoin » (Viart, 2008) éclaire la posture de Khadra, à la croisée de l'engagement et de l'universalité.

2.4. La sociologie de la réception

Enfin, les apports de Hans Robert Jauss (*Pour une esthétique de la réception*, 1978) et d'Umberto Eco (*Lector in fabula*, 1979) seront sollicités pour analyser la construction de l'horizon d'attente du lecteur. Les titres, épigraphes et quatrièmes de couverture ne sont pas seulement des éléments décoratifs : ils préparent et orientent une certaine lecture de l'œuvre, conditionnée par des codes éditoriaux et culturels.

3. Analyse du paratexte de la trilogie

3.1. Le titre

3.1.1. Dans *Les hirondelles de Kaboul* (2002)

Le titre *Les hirondelles de Kaboul* associe deux termes qui, à première vue, semblent irréconciliables : « hirondelles » et « Kaboul ». L'hirondelle, dans de nombreuses cultures, est un oiseau porteur d'espoir. Elle marque le retour du printemps, symbolise le renouveau, l'éveil de la nature et la promesse d'un avenir meilleur. Dans l'imaginaire méditerranéen notamment, l'hirondelle est liée à la légèreté, au mouvement et à la liberté du ciel. Elle est aussi un messager de continuité, puisque son retour saisonnier rythme le temps des hommes. Or, dans le titre de Khadra, cette légèreté se trouve confrontée à un espace lourdement chargé de violence et de tragédie : Kaboul.

La capitale afghane, à l'époque talibane, est une ville meurtrie, où la peur et l'oppression dominent. Associée aux images de guerre, d'exécutions publiques et d'interdits arbitraires, Kaboul apparaît comme l'exact contraire de la liberté. La juxtaposition des deux termes produit donc un paradoxe saisissant : l'oiseau libre est enchaîné symboliquement à une cité-prison. Le contraste n'est pas seulement poétique, il est aussi ironique, car il met en évidence l'impossibilité d'un élan vital dans un univers dominé par la mort.

Dès les premières pages, Khadra donne chair à ce contraste par une image marquante : « Des hirondelles passaient au-dessus des remparts, traçant des arabesques effrénées dans un ciel trop lourd pour leurs ailes » (Khadra, 2002, p. 47). L'hirondelle garde son mouvement vif et insoumis, mais ce mouvement s'effectue dans un espace saturé, étouffant, où l'air lui-même semble hostile. Le ciel, symbole universel de liberté et d'ouverture, devient ici une prison invisible, métaphore du carcan politique et social imposé par le régime taliban.

Cette tension entre aspiration et impossibilité est au cœur de ce que Charles Bonn (2007) appelle une « écriture de la tragédie contemporaine ». Pour lui, Khadra ne se contente pas de raconter des histoires situées dans des contextes géopolitiques précis : il condense dans ses titres et dans ses récits l'opposition fondamentale entre la pulsion de vie et l'écrasement par l'Histoire. L'hirondelle, messagère de liberté, est piégée dans Kaboul, ville devenue un espace carcéral. Le titre, dès lors, n'est pas seulement une indication géographique : il devient un véritable programme de lecture.

Le lecteur est préparé à entrer dans un récit ambivalent, où l'espoir fragile coexiste avec l'implacabilité de la violence. L'oiseau évoque la possibilité d'une échappée, mais la mention de Kaboul rappelle immédiatement que toute tentative de vol sera entravée. En cela, le titre annonce déjà la tonalité tragique du roman : une oscillation permanente entre vitalité et destruction, entre désir de vivre et impossibilité de s'épanouir dans un monde oppressif.

Cette lecture rejoint l'idée, développée par Jean-Marc Moura (1999), selon laquelle les écrivains francophones issus de contextes postcoloniaux recourent souvent à des images universelles (ici l'hirondelle) pour traduire des réalités locales marquées par la violence. Le contraste entre hirondelle et Kaboul inscrit l'expérience afghane dans une dimension symbolique qui dépasse la seule situation politique : il s'agit d'une méditation universelle sur l'étouffement de la liberté par la tyrannie.

3.1.2. Dans *L'attentat*

Le deuxième roman de la trilogie se distingue par un titre d'une extrême sobriété : *L'attentat*. Contrairement au lyrisme paradoxal de *Les hirondelles de Kaboul*, ce choix ne repose sur aucune image poétique, mais sur un mot brut, sec, qui renvoie directement à un acte violent. L'absence de qualificatif ou de déterminant supplémentaire accentue l'effet de frontalité : il ne s'agit pas d'« un attentat », parmi d'autres, mais de *l'attentat*, événement unique et fondateur de l'intrigue. Ce minimalisme formel fonctionne comme un choc : le lecteur est placé d'emblée face à la violence, sans détour ni atténuation.

Ce titre annonce le cœur du drame tout en créant un horizon d'attente marqué par la sidération. Comme l'a montré Gérard Genette (*Seuils*, 1987), le titre est un « programme de lecture » qui oriente l'interprétation. Ici, il prépare le lecteur non pas à une description documentaire du terrorisme, mais à une plongée dans les conséquences humaines et psychologiques de l'explosion. Khadra choisit donc de réduire l'événement à un mot impersonnel et objectif, mais qui, dans le récit, sera transfiguré en une tragédie intime.

En effet, le roman raconte l'histoire d'Amine Jaafari, chirurgien israélien d'origine arabe, qui découvre que l'attentat-suicide ayant frappé Tel-Aviv a été perpétré par sa propre épouse. Le titre prend alors une dimension tragique : ce qui était annoncé comme un fait collectif et extérieur se révèle être une blessure personnelle, intime et irréversible. La brutalité du mot « attentat » est ainsi contrebalancée par l'exploration du trauma individuel. Ce glissement illustre ce que Dominique Viart (2008) décrit comme la « littérisation du fait divers » : le roman ne restitue pas seulement un événement médiatisé, il en dévoile les implications humaines profondes.

Christiane Chaulet-Achour (2012) remarque que cette frontalité du titre contribue à installer Khadra dans une position d'écrivain engagé, qui refuse l'euphémisme et assume la violence du réel. Mais cette frontalité n'est pas sans ambiguïté : elle attire le lecteur par sa force de sidération tout en l'invitant à dépasser l'événement pour accéder à une réflexion éthique et existentielle. Ainsi, le titre agit comme un seuil double : choc immédiat, mais aussi promesse d'une exploration intérieure.

Le choix de Khadra peut également être mis en relation avec l'univers médiatique contemporain. Comme le souligne Jean-Marc Moura (1999), les écrivains francophones travaillant sur des thèmes de violence ou de terrorisme dialoguent implicitement avec les discours médiatiques qui saturant l'espace public. En choisissant un mot aussi fortement marqué par l'actualité, Khadra inscrit son roman dans une intertextualité avec le langage journalistique, tout en le détournant : ce n'est pas l'événement qui est au centre, mais la douleur humaine qui en découle.

Le titre *L'attentat* condense ainsi trois dimensions essentielles : la violence politique (l'événement lui-même), la tragédie intime (le destin d'Amine) et la réflexion universelle (la fracture entre amour et haine, appartenance et exclusion). En un seul mot, Khadra résume l'ambition de son projet : donner un visage humain au chaos.

3.1.3. Dans *Les sirènes de Bagdad*

Le troisième titre de la trilogie, *Les sirènes de Bagdad*, introduit une tonalité symbolique plus métaphorique que les précédents. Le mot « sirènes » convoque immédiatement l'imaginaire mythologique : créatures marines, mi-femmes mi-oiseaux ou mi-poissons selon les traditions, elles séduisent par leur chant envoûtant mais entraînent les marins à leur perte. Cette ambivalence — séduction et destruction — confère au

titre une portée universelle : il ne s'agit pas seulement de désigner un espace géographique, mais de suggérer une atmosphère de fascination mortifère.

Associées à « Bagdad », ville ravagée par l'invasion américaine et le chaos post-2003, les sirènes prennent un sens encore plus tragique. La capitale irakienne devient le lieu où des chants trompeurs — ceux de la guerre, de la vengeance, de la haine — séduisent une jeunesse humiliée et désespérée, l'entraînant dans la spirale de la radicalisation. Le titre fonctionne donc comme une métaphore de l'illusion : l'appel des sirènes, irrésistible mais funeste, correspond à l'attrait de la violence pour un narrateur en quête de dignité perdue.

La critique a souvent insisté sur cette dimension. Jean-Marc Moura (1999) rappelle que les littératures francophones postcoloniales recourent fréquemment à des images mythiques pour universaliser des contextes locaux. Ici, Khadra transforme l'histoire d'un jeune Irakien en une parabole universelle sur la séduction du mal. Le choix du pluriel — « sirènes » — accentue encore cette dimension collective : il ne s'agit pas d'une voix unique, mais d'un ensemble de tentations, politiques et idéologiques, qui assaillent le protagoniste.

La force du titre réside également dans son paradoxe. La sirène, traditionnellement associée à l'élément aquatique, se trouve déplacée dans l'espace aride et désertique de Bagdad. Ce décalage produit une image insolite, qui souligne l'irréalité de la situation vécue par le narrateur : un monde où la logique semble suspendue, où les repères habituels s'effacent, où l'attrait de la mort se fait plus fort que l'appel de la vie. Comme le souligne Dominique Viart (2008), la littérature contemporaine se caractérise par « une recherche de figures paradoxales capables d'incarner les fractures du monde ». *Les sirènes de Bagdad* illustre pleinement cette logique en transformant une référence mythologique en métaphore des dérives contemporaines.

Cela montre que le titre prépare le lecteur à une lecture où le destin individuel est inséparable d'un naufrage collectif. Le chant des sirènes, irrésistible mais destructeur, est la métaphore de l'appel à la vengeance et à la haine qui submerge une jeunesse privée d'avenir. Mais, comme chez Homère, cet appel n'est jamais totalement irrésistible : il suppose une fragilité, une faille intime qui ouvre la voie à la perte. En ce sens, le titre annonce déjà la trajectoire du narrateur, partagé entre innocence initiale et basculement tragique.

3.1.4. Analyse comparée des titres de la trilogie

Pris séparément, chacun des trois titres de la trilogie khadrine — *Les hirondelles de Kaboul* (2002), *L'attentat* (2005) et *Les sirènes de Bagdad* (2006) — condense une problématique singulière, inscrite dans un contexte géopolitique précis. Toutefois, leur lecture conjointe révèle une cohérence thématique et symbolique qui renforce la portée du projet d'écriture. Les titres fonctionnent comme des seuils sémiotiques (Genette, 1987), c'est-à-dire des portes d'entrée qui orientent l'interprétation avant même l'accès au texte. Ils ne se contentent pas de nommer les récits : ils condensent, sous une forme brève et métaphorique, les tensions dramatiques qui parcourent chacun des romans.

Dans *Les hirondelles de Kaboul*, l'opposition se joue entre la légèreté de l'oiseau et le poids de la répression. Le titre incarne le paradoxe d'une vitalité bridée, d'un espoir fragile sous un ciel d'oppression. Il inscrit le roman dans une esthétique de la tragédie contemporaine où la beauté et l'horreur cohabitent.

Avec *L'attentat*, le titre bascule vers une brutalité sans détour : un seul mot, nominal, sec, qui fait irruption comme l'événement qu'il désigne. Ici, Khadra abandonne le registre poétique pour privilégier la sidération. Ce titre radical, dénué d'ornement, agit comme une fracture sémantique : il impose une confrontation directe avec la violence terroriste et ouvre un espace de questionnement sur la possibilité même de représenter l'irreprésentable.

Enfin, *Les sirènes de Bagdad* réintroduit une forte charge métaphorique, en convoquant un imaginaire mythologique universel. L'association entre les sirènes et Bagdad condense le double mouvement d'attraction et de destruction, de fascination et de perte. Là où *Kaboul* était évoqué par le contraste avec les hirondelles, et où *L'attentat* réduisait l'événement à sa nudité, *Bagdad* est poétisé par une métaphore qui en souligne la tragédie universelle.

La comparaison fait apparaître un mouvement progressif : du contraste poétique (*Les hirondelles de Kaboul*), au choc brut (*L'attentat*), puis à la métaphore tragique (*Les sirènes de Bagdad*). Ce passage témoigne d'une évolution dans le geste de l'écrivain : Khadra oscille entre la figuration poétique, la dénonciation frontale et l'universalisation mythique. Les trois titres fonctionnent alors comme les trois temps d'un même processus narratif : nommer l'oppression, confronter la violence et interroger la fascination du désastre.

Sur le plan théorique, Dominique Maingueneau (2004) rappelle que les titres, en tant que paratextes, participent à la construction d'une « scénographie d'énonciation » : ils ne sont pas de simples étiquettes, mais des dispositifs qui assignent au lecteur une posture interprétative. Chez Khadra, cette posture oscille constamment entre l'empathie et la réflexion, entre le témoignage immédiat et la méditation universelle.

Cela confirme que la trilogie khadrine construit une cohérence symbolique forte à travers ses titres : chacun, à sa manière, prépare la lecture d'un récit où le destin individuel rejoint les fractures collectives de l'histoire contemporaine. Leur mise en relation montre comment Khadra articule trois modalités de l'écriture

tragique : la poésie contrariée (*Kaboul*), la violence nue (*L'attentat*) et la métaphore universalisante (*Bagdad*). Cette progression donne à la trilogie son unité profonde, tout en inscrivant l'œuvre dans le champ plus large des littératures francophones engagées, où le paratexte devient déjà un espace de dialogue avec le monde.

L'examen des titres des trois romans a permis de mettre en évidence la force symbolique et la cohérence interne de la trilogie khadrienne. Ces titres, loin de constituer de simples étiquettes, préparent le lecteur à une expérience de lecture où le poétique, le tragique et l'universel se croisent et se répondent. Ils révèlent d'emblée la double vocation de Khadra : témoigner de la violence de l'Histoire tout en inscrivant ses récits dans une perspective humaniste plus large. Toutefois, les titres ne sont qu'un premier seuil du texte. D'autres dispositifs paratextuels viennent compléter ce travail d'orientation et de mise en condition interprétative.

En effet, les épigraphes, les préfaces et les quatrièmes de couverture occupent une place essentielle dans la construction de l'horizon d'attente. Ils agissent comme des médiateurs entre l'œuvre et le lecteur, en fournissant des clés de lecture explicites ou implicites. Loin d'être accessoires, ces éléments constituent un véritable prolongement du projet d'écriture : ils permettent de situer les romans dans un cadre critique, esthétique et idéologique qui participe à leur réception. C'est pourquoi il convient à présent d'analyser, pour chacun des trois romans, la manière dont ces éléments paratextuels contribuent à l'élaboration du sens et à la mise en scène du discours de l'auteur.

3.2. Les épigraphes

Dans la tradition littéraire, l'épigraphe occupe une fonction à la fois esthétique et herméneutique. Gérard Genette (1987), dans *Seuils*, rappelle que l'épigraphe « attire l'attention sur une interprétation possible, sans jamais l'imposer », ce qui en fait un dispositif souple, orientant le regard du lecteur tout en laissant intacte l'ambiguïté du texte. Souvent empruntée à d'autres auteurs, elle instaure un dialogue intertextuel qui inscrit l'œuvre dans une continuité culturelle, philosophique ou historique. Parfois, elle peut être une parole de l'auteur lui-même, condensant l'esprit du livre en une formule lapidaire.

Chez Yasmina Khadra, l'épigraphe n'est pas un simple ornement : elle participe d'un projet d'écriture qui cherche à situer la fiction dans un horizon de réflexion universel. Elle prépare le lecteur à l'atmosphère du récit, mais aussi à l'interrogation morale et existentielle qui s'y déploie. En ce sens, elle fonctionne comme une passerelle entre l'événement narratif et la méditation éthique.

3.2.1. Dans *Les hirondelles de Kaboul*

Dans l'édition originale (Julliard, 2002), *Les hirondelles de Kaboul* s'ouvre sur une épigraphe empruntée à un proverbe afghan : « Lorsque Dieu veut châtier un peuple, il commence par frapper ses femmes. » Cette phrase, brutale dans sa formulation, place immédiatement la condition féminine au centre de la réflexion. Elle prépare le lecteur à découvrir un univers où l'effacement et l'humiliation des femmes constituent à la fois un symptôme et une conséquence du totalitarisme.

L'épigraphe agit ici comme une clé d'interprétation : elle désigne la violence faite aux femmes non pas comme un fait isolé, mais comme un signe systémique, inscrit dans une logique de domination et de destruction collective. Elle rejoint, en cela, l'analyse de Christiane Chaulet-Achour (2011), qui souligne que Khadra construit dans ce roman une tragédie où « l'effacement du féminin symbolise l'anéantissement du vivant ».

En confrontant le lecteur à cette sentence dès les premières pages, Khadra ne se contente pas d'annoncer une thématique : il oriente la lecture vers une perspective morale, voire politique. La fiction qui suivra ne sera pas simplement un récit afghan, mais un témoignage sur l'universalité de la souffrance humaine lorsque la violence totalitaire prend pour cible les plus vulnérables.

3.2.2. Dans *L'attentat*

Le roman *L'attentat* (Julliard, 2005) s'ouvre sur une épigraphe empruntée au poète palestinien Mahmoud Darwich : « Celui qui est mort hier est encore parmi nous, et celui qui mourra demain a déjà commencé à mourir aujourd'hui. » Cette citation, d'une puissance lyrique et tragique, inscrit d'emblée le récit dans la longue tradition littéraire et poétique du monde arabe. Elle introduit une temporalité circulaire de la mort, où la frontière entre la vie et la disparition s'efface au profit d'une continuité obsédante.

Dans le contexte du roman, cette phrase agit comme une matrice de lecture. Elle annonce l'effondrement intime du protagoniste, Amine Jaafari, dont la vie bascule au moment où il découvre que son épouse, qu'il croyait irréprochable, est l'auteure d'un attentat-suicide. L'épigraphe traduit donc la logique implacable qui parcourt le texte : le passé, le présent et l'avenir sont soudés par une même fatalité tragique.

Cette orientation rejoint les analyses de Charles Bonn (2007), qui souligne que Khadra « inscrit la figure de l'innocent dans une dramaturgie de l'inéluctable ». En choisissant Darwich, Khadra ne se contente pas de donner une tonalité poétique : il rattache son récit au patrimoine culturel arabe, tout en lui conférant une portée universelle. La voix du poète devient ainsi une médiation entre la douleur intime et l'Histoire collective.

3.2.3. Dans *Les sirènes de Bagdad*

Dans *Les sirènes de Bagdad* (Julliard, 2006), l'épigraphe est extraite des *Métamorphoses* d'Ovide : « Chacun est attiré par sa propre perte. » Cette formule latine, brève et implacable, résonne avec l'univers tragique du roman. Elle annonce le destin du narrateur, un jeune homme de Kafr Karam, entraîné malgré lui dans la spirale de la radicalisation après une série d'humiliations et de traumatismes.

En convoquant Ovide, Khadra établit un lien direct entre la mythologie gréco-romaine et les violences contemporaines du Moyen-Orient. La citation suggère que la pulsion d'autodestruction n'est pas une particularité culturelle ou historique, mais une constante anthropologique. Elle situe donc l'histoire de Bagdad au sein d'une humanité universelle confrontée à sa propre fragilité.

Cette lecture est confirmée par Dominique Viart (2008), pour qui Khadra construit dans ses romans « une parabole où l'événement local devient le révélateur d'une vérité universelle ». En choisissant une voix antique, l'auteur élargit le cadre d'interprétation : le récit de Bagdad ne se réduit pas à un document de guerre, il devient une méditation sur la condition humaine et sur la fascination paradoxale qu'exerce la destruction.

3.2.4. L'analyse comparées des épigraphes de la trilogie

L'examen des trois épigraphes placées en ouverture des romans de Yasmina Khadra met en évidence une véritable stratégie paratextuelle. Loin d'être de simples ornements littéraires, elles jouent un rôle de cadrage interprétatif qui engage le lecteur dès le seuil de l'œuvre. Chaque citation condense une dimension essentielle du projet d'écriture khadrien : témoignage, mémoire et universalité.

Dans *Les hirondelles de Kaboul*, le proverbe afghan place la condition féminine au cœur du récit et désigne la femme comme la première victime du totalitarisme. Le texte s'ouvre ainsi sur une perspective anthropologique et politique qui transforme le roman en dénonciation collective, dépassant le simple cadre narratif.

Dans *L'attentat*, la citation de Mahmoud Darwich rattache la tragédie individuelle à une mémoire collective marquée par la douleur et la fatalité. Elle ancre le récit dans une tradition poétique arabe, mais confère aussi au drame une résonance universelle : celle de vies brisées par la violence.

Enfin, dans *Les sirènes de Bagdad*, l'extrait d'Ovide inscrit l'histoire d'un jeune Irakien dans une temporalité longue, où les mythes antiques rejoignent les conflits modernes. L'épigraphe traduit l'idée que la pulsion d'autodestruction traverse l'histoire de l'humanité, qu'elle soit située dans l'Antiquité ou dans le XXI^e siècle.

Mises en perspective, ces trois épigraphes dessinent un fil conducteur : elles orientent la lecture vers une compréhension tragique de l'Histoire et rappellent que les drames contemporains trouvent écho dans des formes de mémoire collective et de sagesse universelle. Elles construisent aussi une image d'auteur soucieux de ne pas enfermer ses récits dans un strict réalisme documentaire, mais de les élever au rang de méditations philosophiques et humanistes.

Ainsi, l'épigraphe, loin d'être une simple formule introductive, devient dans cette trilogie une véritable clef d'accès : elle guide la lecture, inscrit les romans dans une intertextualité multiple (orale, poétique, mythologique) et souligne la vocation universelle de l'écriture de Khadra.

3.3. Les quatrièmes de couverture

La quatrième de couverture constitue un espace stratégique dans l'économie du livre. Gérard Genette (1987) rappelle qu'elle appartient au « péri-texte éditorial », c'est-à-dire aux dispositifs produits par l'éditeur et destinés à guider le lecteur potentiel. Elle assume une double fonction : commerciale, puisqu'elle doit capter l'attention et susciter l'envie de lire, et herméneutique, puisqu'elle oriente déjà la lecture en proposant un résumé, une sélection de critiques ou des extraits. Comme le note Dominique Maingueneau (2004), ce type de paratexte construit une « scénographie de réception » : il ne présente pas seulement l'œuvre, il place aussi le lecteur dans une posture interprétative déterminée.

Dans le cas de Yasmina Khadra, dont les romans abordent des thèmes sensibles tels que le totalitarisme, le terrorisme ou la radicalisation, la quatrième de couverture joue un rôle de médiation délicat. Elle doit à la fois refléter la gravité des enjeux, tout en évitant la stigmatisation ou la polémique. Elle fonctionne ainsi comme un espace d'équilibre où se rencontrent stratégie éditoriale, enjeux éthiques et horizon littéraire.

3.3.1 Dans *Les hirondelles de Kaboul*

La quatrième de couverture de l'édition originale (Julliard, 2002) présente Kaboul comme une ville prisonnière de l'oppression talibane. On y lit des expressions comme « une ville livrée à la folie des mollahs » ou « un pays où les femmes sont effacées de l'espace public », qui condensent la thématique du roman. L'accent est mis sur l'ambiance étouffante et sur la peur généralisée, mais aussi sur le destin de personnages pris dans cet engrenage.

En mettant en avant Zunaira, « belle et instruite, réduite au silence », et Atiq, « geôlier désabusé », le texte insiste sur la dimension humaine plus que sur l'arrière-plan politique. La stratégie éditoriale est claire :

proposer un récit où l'intime permet d'accéder à une réalité collective. Comme l'a montré Christiane Chaulet-Achour (2012), Khadra déplace ainsi l'attention du documentaire vers le tragique humain. La quatrième de couverture agit donc comme un filtre : elle attire par la promesse d'une immersion dans une ville emblématique, mais elle oriente vers une lecture centrée sur l'expérience individuelle, non sur un essai politique.

3.3.2 Dans *L'attentat*

La quatrième de couverture de *L'attentat* (Julliard, 2005) choisit une autre stratégie : mettre en avant la dimension intime et psychologique. Le texte insiste sur la figure d'Amine Jaafari, chirurgien israélien d'origine arabe, intégré et respecté, dont la vie bascule lorsqu'il découvre que sa femme est l'auteure d'un attentat-suicide. L'éditeur présente l'histoire comme « le parcours d'un homme en quête de vérité », soulignant ainsi la fracture entre vie privée et réalité politique.

Ce cadrage paratextuel oriente la lecture dans deux directions : d'une part, il met en valeur le suspense narratif — comment Amine affrontera-t-il cette révélation ? —, d'autre part, il élargit l'intrigue à une réflexion sur l'incompréhensible. L'éditeur évite soigneusement d'enfermer le roman dans une explication politique : il en fait plutôt un drame universel, lisible par tout lecteur. Comme l'observe Charles Bonn (2007), Khadra s'inscrit ici dans une « dramaturgie de l'inéluctable » où la littérature joue un rôle de médiation entre réalité et tragédie. La quatrième de couverture reflète ce choix : elle attire par le choc d'une intrigue familiale et oriente vers une méditation éthique.

3.3.3 Dans *Les sirènes de Bagdad*

La quatrième de couverture des *Sirènes de Bagdad* (Julliard, 2006) adopte un registre encore différent. Elle se concentre sur la trajectoire d'un jeune Irakien qui, humilié et marginalisé, sombre progressivement dans la radicalisation. Le texte éditorial insiste sur « la lente métamorphose d'un jeune homme ordinaire en futur kamikaze », en mettant l'accent sur le processus plus que sur l'acte final.

Cette présentation vise à éveiller chez le lecteur une curiosité psychologique et sociologique : comment un individu bascule-t-il dans la violence extrême ? Elle suggère aussi une lecture empathique : le lecteur est invité à comprendre le cheminement, sans nécessairement le justifier. L'éditeur place ainsi le roman dans une perspective universalisante : il ne s'agit pas seulement de l'Irak occupé, mais de la condition humaine face à l'humiliation et à la violence. Cette orientation correspond à ce que Jean-Marc Moura (1999) appelle une « littérature-monde », capable d'articuler contexte local et portée universelle.

3.3.4 Synthèse comparative

Mises en parallèle, les trois quatrièmes de couverture révèlent une stratégie éditoriale cohérente :

- Pour *Les hirondelles de Kaboul*, l'accent est mis sur l'atmosphère totalitaire et sur la condition féminine, avec un cadrage qui promet au lecteur une plongée dans un univers oppressant.
- Pour *L'attentat*, le texte insiste sur la fracture intime et psychologique, transformant l'événement terroriste en drame existentiel et moral.
- Pour *Les sirènes de Bagdad*, la présentation met en avant un parcours de radicalisation, invitant à une lecture processuelle et empathique.

Dans les trois cas, l'éditeur privilégie l'angle humain, intime, émotionnel, plutôt que l'analyse strictement politique. Cette constance correspond à une stratégie de diffusion internationale : il s'agit de présenter Khadra comme un écrivain-témoin de la souffrance humaine, et non comme un polémiste. Ces quatrièmes de couverture contribuent ainsi à construire une image d'auteur « universalisé » et à inscrire son œuvre dans le champ de la littérature francophone contemporaine, où le tragique individuel est le prisme d'une lecture du monde.

3.4. Les couvertures iconographiques : seuil visuel et symbolique

L'iconographie de couverture est l'un des seuils les plus visibles du livre. Comme le rappelle Anne-Marie Christin (2006), l'image sur la jaquette ou la première de couverture n'est pas une simple illustration : elle construit une relation entre le texte et son lecteur avant même l'ouverture du livre. En combinant signes visuels et discours écrit (titre, nom de l'auteur, maison d'édition), la couverture participe à la stratégie éditoriale, suscite des attentes et suggère des interprétations possibles.

Dans le cas de Yasmina Khadra, les couvertures de ses romans publiés chez Julliard, puis réédités en format poche chez Pocket, remplissent une fonction double : elles inscrivent les récits dans un horizon géopolitique marqué (Afghanistan, Israël/Palestine, Irak), et elles confèrent une portée universelle en recourant à des symboles visuels qui dépassent l'anecdote historique.

3.4.1 Dans *Les hirondelles de Kaboul*

a) Édition originale (Julliard, 2002)

Source : <https://www.kobo.com/fr/fr/ebook/les-hirondelles-de-kaboul>

La couverture montre une silhouette féminine vêtue de la burqa, avançant dans une ruelle ocre de Kaboul. L'image traduit visuellement l'effacement du féminin, thème central du roman. La tonalité chromatique — dominée par des bruns et des ocres — évoque la poussière, la sécheresse et l'étouffement. La femme anonyme devient une figure emblématique, réduite à une ombre, ce qui souligne la disparition de l'individualité sous le régime taliban.

Cette image confère au roman une immédiateté documentaire : elle situe l'histoire dans l'Afghanistan des talibans et prépare le lecteur à une plongée dans la tragédie d'un peuple. Elle correspond à ce que Moura (1999) nomme une « iconographie du réel » : un choix éditorial qui vise l'effet de reconnaissance immédiate.

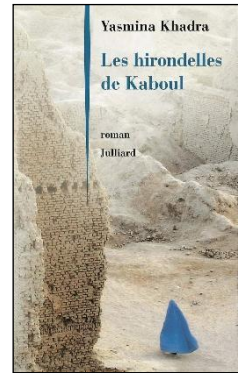
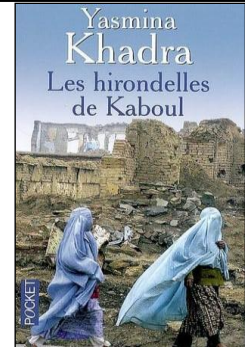


Figure (1) : Couverture Les hirondelles de Kaboul(2002)

b) Édition Pocket (2004)

Source : https://www.senscritique.com/livre/Les_Hirondelles_de_Kaboul/384568

La réédition en poche reprend la même logique visuelle, mais en insistant davantage sur le contraste lumière/ombre : la silhouette féminine est encore plus estompée, presque dissoute dans le décor. Le passage au format de masse amplifie l'effet d'anonymat et de généralisation. L'image n'est plus seulement l'Afghanistan, mais devient le symbole universel d'une oppression genrée.



3.4.2 L'attentat

a)Édition originale (Julliard, 2005)

Figure (2) : Couverture l'attentat (2005)

Source : <https://bouquinbettybook.com/produit/lattentat-yasmina-khadra-editions-julliard/>

La couverture présente une photographie floue de silhouettes dans une rue urbaine, saisies dans un mouvement indistinct. L'effet visuel est celui de la sidération : l'image suggère l'explosion sans la montrer. Ce choix d'indirection correspond à l'économie du roman : montrer les effets de l'attentat plutôt que l'acte lui-même.

En plaçant le lecteur face à une scène brouillée, l'éditeur suscite une interprétation immédiate : la perte de repères, l'instant où tout bascule. La couverture joue ainsi sur le paradoxe entre visibilité et invisibilité, ce que Christin (2006) nomme la « poétique du blanc » : l'image cache autant qu'elle révèle.

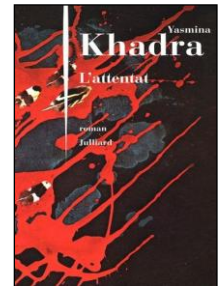


Figure (2) : Couverture Les hirondelles de Kaboul (2004)

b) Édition Pocket (2006)

Source : <https://www.book-music-docaz.fr/Yasmina-Khadra-lattentat>

La réédition en format poche conserve la même photographie, mais la recadre en accentuant la masse sombre des silhouettes. Ce choix amplifie l'effet de sidération et donne au visuel une tonalité plus universelle : les silhouettes anonymes pourraient appartenir à n'importe quelle ville contemporaine. L'événement devient moins situé dans le conflit israélo-palestinien et davantage lisible comme métaphore de la violence moderne.

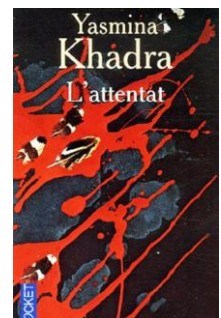


Figure (3) : Couverture L'attentat (2006)

3.4.3 Les sirènes de Bagdad

a) Édition originale (Julliard, 2006)

Source : <http://www.e-cartable.fr/vasa-lecture/khadra-yasmina-%E2%99%A6-les-sirenes-de-bagdad/>

La couverture met en scène une silhouette masculine de dos, avançant dans une rue irakienne poussiéreuse, baignée d'une lumière crépusculaire. L'absence de visage accentue l'anonymat et la possibilité d'identification universelle. Le jeune homme n'est pas encore kamikaze : il est en marche vers un destin qui échappe à son contrôle. L'image visuelle suggère l'errance et le basculement.

Cette esthétique visuelle correspond à ce que Dominique Viart (2008) décrit comme une « écriture de l'entre-deux » : ni documentaire pur, ni purement symbolique, mais une image suspendue entre contexte et mythe.

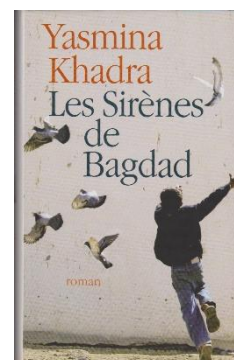


Figure (4) : Couverture L'attentat (2006)

b) Édition Pocket (2007)

https://www.senscritique.com/liste/Les_meilleurs_livres_de_Yasmina_Khadra/1558329

La réédition reprend la même photographie mais la retravaille avec des teintes plus sombres et un contraste accentué. Le résultat donne à la silhouette une allure encore plus spectrale. Le lecteur est invité à percevoir le personnage comme une figure universelle de la jeunesse sacrifiée. L'iconographie traduit ici l'orientation du roman : dépasser le simple Irak pour interroger le destin tragique de toute une génération.

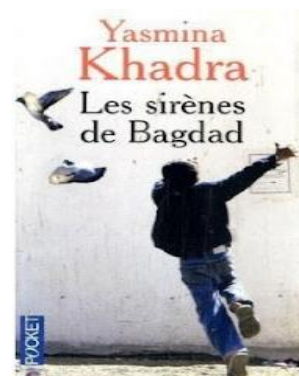


Figure (5) : Couverture Les sirènes de Bagdad (2007)

3.4.4 Synthèse comparative

Mises en parallèle, les couvertures iconographiques des trois romans révèlent un schéma commun :

- *Les hirondelles de Kaboul* : effacement du féminin par la burqa, symbolisant la violence totalitaire.
- *L'attentat* : sidération visuelle d'une scène floue, métaphore de l'incompréhensible.
- *Les sirènes de Bagdad* : silhouette masculine en marche, image d'une jeunesse en errance.

Dans les éditions originales, les couvertures privilégient la contextualisation géopolitique : Afghanistan, Israël/Palestine, Irak. Mais dans les éditions Pocket, les choix visuels tendent à universaliser les figures (femme anonyme, foule indistincte, jeune homme spectral). Ce glissement iconographique correspond à une stratégie de diffusion internationale : l'éditeur propose des images qui parlent à tout lecteur, en faisant de chaque personnage un archétype.

Ainsi, les couvertures iconographiques de la trilogie fonctionnent comme de véritables « seuils symboliques » : elles traduisent les thèmes centraux des romans — oppression, sidération, errance — tout en ouvrant la lecture à une dimension universelle. Elles renforcent l'image de Khadra comme écrivain-témoin et contribuent à la réception mondiale de son œuvre.

III. Résultats et Discussion**1. Résultats de l'analyse paratextuelle**

L'examen du paratexte des trois romans de Yasmina Khadra – *Les hirondelles de Kaboul* (2002), *L'attentat* (2005) et *Les sirènes de Bagdad* (2006) – révèle une forte cohérence symbolique et éditoriale, qui participe activement à la construction de leur horizon de lecture.

Les titres condensent une tension entre fragilité et violence, intimité et histoire collective. Ainsi, l'hirondelle, symbole universel de liberté, se heurte à la tragédie de Kaboul ; l'« attentat » renvoie à un fait brut, dépouillé de lyrisme, dont la sécheresse lexicale accentue l'effet de sidération ; enfin, les « sirènes de Bagdad » associent une image poétique à l'expérience d'un chaos guerrier. Ces choix titrologiques préparent le lecteur à un univers romanesque où l'espérance se trouve toujours confrontée à l'épreuve du tragique.

Les épigraphes renforcent cette orientation herméneutique. Placées en seuil, elles inscrivent d'emblée les récits dans une tradition de méditation universelle sur la souffrance et la dignité humaine. Elles agissent comme des filtres de lecture : elles élèvent des situations locales (Kaboul, Tel-Aviv, Bagdad) à des enjeux philosophiques et moraux plus larges, en soulignant la valeur exemplaire de destins individuels.

Les quatrièmes de couverture, en tant que périphrase éditoriale (Genette, 1987), remplissent un double rôle. D'un côté, elles jouent une fonction promotionnelle, en insistant sur la force émotionnelle et la contemporanéité des intrigues ; de l'autre, elles orientent subtilement l'interprétation, en mettant l'accent sur la dimension humaine des récits plutôt que sur leur contenu politique ou polémique. Ces textes participent à la stratégie éditoriale qui a contribué au succès international de Khadra, en rendant ses œuvres accessibles à un lectorat élargi.

Pour clore cet aspect, les couvertures iconographiques offrent une traduction visuelle des tensions à l'œuvre dans les romans. Les choix graphiques (jeux de lumière et d'ombre, silhouettes fragmentées, paysages en ruines) rappellent l'omniprésence de la guerre et de la mort, tout en conservant une part de suggestion poétique. Ces images, loin d'être de simples outils commerciaux, deviennent de véritables seuils esthétiques, capables de prolonger et d'accentuer les significations internes du récit.

Dans leur ensemble, ces résultats montrent que le paratexte, loin d'être un simple ornement, occupe une place déterminante dans la réception des trois romans. Il constitue un cadre interprétatif qui guide le lecteur, prépare l'immersion dans l'univers narratif et met en avant la posture d'un auteur-témoin soucieux de concilier mémoire, fiction et engagement.

2. Discussion critique

L'analyse paratextuelle des romans de Yasmina Khadra confirme le rôle stratégique des seuils dans la réception des œuvres littéraires. Comme l'affirme Gérard Genette (1987), le paratexte ne constitue pas une simple périphérie, mais bien un dispositif de médiation qui « fait tenir le texte dans le monde ». Dans le cas de Khadra, ce dispositif oriente fortement l'horizon d'attente du lecteur en insistant sur l'universalité des thèmes abordés et en atténuant les polémiques liées à la représentation du monde arabe contemporain.

Les titres, en particulier, condensent une tension dramatique qui a retenu l'attention des critiques. Charles Bonn (2007) a souligné que Khadra développe une véritable « tragédie contemporaine » où l'individu est écrasé par l'Histoire. Les titres fonctionnent alors comme des condensateurs de sens : ils offrent une clé de lecture immédiate et frappante, en mariant une image poétique ou neutre avec un contexte violent. Ce mécanisme participe à la réception contrastée de ces textes : d'un côté, la critique journalistique a salué leur force symbolique et leur accessibilité (Le Monde des livres, 2002 ; Le Figaro littéraire, 2005) ; de l'autre, certains chercheurs ont reproché à Khadra une simplification ou une stylisation excessive des réalités géopolitiques (Messaoudi, 2014).

Les épigraphes et les quatrièmes de couverture témoignent également d'une stratégie d'universalisation. En situant ses récits dans une perspective morale et philosophique, Khadra inscrit son œuvre dans ce que Dominique Viart (2008) appelle une « posture d'écrivain-témoin ». L'écrivain ne se contente pas de narrer une fiction : il revendique une fonction testimoniale, parlant au nom des anonymes broyés par les violences contemporaines. Cette posture, largement relayée par les médias (notamment dans Lire, 2005, et L'Express, 2006), a contribué à construire l'image d'un auteur engagé, mais elle a aussi suscité des controverses sur le risque d'« orientalisme inversé » (Belhaj Kacem, 2007), où la dénonciation des violences dans le monde musulman serait perçue comme une réinscription dans un imaginaire occidental de domination.

Cela affirme que l'analyse des couvertures iconographiques rappelle que l'éditorialisation visuelle joue un rôle déterminant dans la circulation internationale des œuvres. Comme l'a montré Gisèle Sapiro (2014), la mondialisation éditoriale implique des ajustements culturels et esthétiques destinés à toucher des publics variés. Les couvertures des éditions Julliard et Pocket, en proposant des images suggestives et souvent métaphoriques, traduisent cette volonté de concilier une identité esthétique singulière avec une lisibilité universelle.

A cet effet, les résultats de cette étude rejoignent un débat plus large : celui de la place de la littérature francophone contemporaine dans la « littérature-monde » (Le Bris & Rouaud, 2007). Le cas de Khadra illustre parfaitement cette tension entre enracinement thématique (Kaboul, Tel-Aviv, Bagdad) et vocation transnationale, où le paratexte joue un rôle de premier plan en configurant la réception critique, médiatique et institutionnelle de ses romans.

IV. Conclusion:

L'examen du paratexte dans *Les hirondelles de Kaboul* (2002), *L'attentat* (2005) et *Les sirènes de Bagdad* (2006) a montré que ces éléments périphériques jouent un rôle central dans la manière dont les récits de Yasmina Khadra sont perçus et compris. Les titres, les épigraphes, les quatrièmes de couverture et les images des couvertures ne se limitent pas à accompagner l'œuvre : ils lui donnent une orientation, suggèrent une lecture et préparent le lecteur à entrer dans un univers où l'intime et l'historique se croisent. Loin d'être de simples seuils, ils participent activement à la construction du sens et renforcent la posture de l'auteur en tant que témoin des violences contemporaines.

Cette étude a permis de mettre en évidence la cohérence de ces dispositifs : à travers des choix lexicaux, visuels et éditoriaux, l'œuvre de Khadra se situe à la fois dans un contexte géopolitique marqué et dans une dimension universelle qui dépasse les frontières. Les paratextes confirment ainsi la volonté de l'auteur de donner une voix aux anonymes écrasés par les conflits, tout en inscrivant sa littérature dans un horizon plus large de mémoire et de transmission.

Si cette recherche éclaire la valeur du paratexte dans la réception de l'œuvre, elle ouvre également des pistes à approfondir. Les traductions, qui adaptent parfois titres et images pour d'autres contextes culturels, offrent un terrain de comparaison riche. L'adaptation cinématographique de *L'attentat* (2012) constitue une autre voie, puisqu'elle déplace la réflexion vers le langage audiovisuel et ses propres formes de paratexte. Enfin, l'étude des réactions des lecteurs, qu'elles passent par la presse ou par les espaces numériques, permettrait de mieux comprendre comment l'œuvre continue de circuler et de nourrir le débat au-delà du champ strictement littéraire.

En ce sens, les paratextes khadriens ne sont pas seulement des seuils : ils sont des espaces de médiation, où se joue l'équilibre entre fiction et témoignage, entre mémoire et imagination, entre ancrage local et ouverture universelle.

– **Liste Bibliographique :**

- Belhaj Kacem, H. (2007). *Orientalisme inversé et représentations de la violence*. Paris : L'Harmattan.
- Bonn, C. (1997). *Littérature francophone 1 : Le roman*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Chaulet-Achour, C. (2011). *Le roman contemporain et la question du féminin*. Paris : L'Harmattan.
- Chaulet-Achour, C. (2012). *Khadra et la littérature tragique*. Paris : L'Harmattan.
- Christin, A.-M. (2006). *L'image de couverture et la poétique du livre*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Darwich, M. (2005). *Œuvres poétiques*. Beirut : Dar al-Adab.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil.
- Le Bris, L., & Rouaud, J. (2007). *La littérature-monde*. Paris : Éditions du Seuil.
- Maingueneau, D. (2004). *Les dispositifs de lecture et le paratexte*. Paris : Éditions Armand Colin.
- Messaoudi, N. (2014). *Critique et stylisation dans le roman francophone*. Paris : L'Harmattan.
- Moura, J.-M. (1999). *La littérature-monde et l'iconographie du réel*. Paris : Éditions du CNRS.
- Ovide. (2006). *Les Métamorphoses*. Paris : Garnier-Flammarion.
- Sapiro, G. (2014). *Mondialisation éditoriale et réception des textes*. Paris : Éditions du Seuil.
- Viart, D. (2008). *L'écrivain-témoin et la fiction universelle*. Paris : L'Harmattan.