

*République Algérienne Démocratique et Populaire*  
*Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique*  
\*\*\*

**UNIVERSITE KASDI MERBAH – OUARGLA**  
**Faculté des Lettres et Sciences Humaines**  
**Département des Langues Etrangères**



*Ecole Doctorale de Français*  
*Antenne de l'Université Kasdi Merbah-Ouargla*

**mémoire**

pour l'obtention du diplôme de

**MAGISTER DE FRANÇAIS**  
**Option : Sciences des textes littéraires**

présenté et soutenu publiquement  
par

**Saïd MESSATI**

**Titre :**

**La violence de l'écriture dans le roman algérien d'expression  
française des années 90**

**Le cas de "Les agneaux du Seigneur" de Yasmina Khadra**

---

**Directeur de recherche :**  
**Dr Foudil DAHOU**

---

**Année universitaire : 2006/2007**

---

CHAPITRE II

*LA VIOLENCE DE L'ÉCRITURE :*  
*UNE ESTHÉTIQUE DE LA CRUAUTE*

---

## II.1 Une radiographie en « noir et blanc »

Au cours des parties précédentes -*chapitre préliminaire et premier chapitre*- nous avons mentionné, à plusieurs reprises, la place centrale que la critique sociale occupe dans les romans noirs de Yasmina Khadra. Nous avons vu que cette place est inséparablement liée aux images de la vie réelle. Depuis les années soixante-dix, l'aspect sociologique joue, au plan international, un rôle de plus en plus important dans les romans et surtout dans le roman noir -qui depuis une trentaine d'années manifeste le souci de dévoiler une problématique politique ou sociale parallèlement à l'enquête du détective. Au sujet de l'intégration d'une enquête sociologique dans le roman noir, Vanoncini travaillant à partir du principe du « *sociogramme* »<sup>113</sup>, (terme emprunté à la *sociologie*<sup>114</sup>) identifie ses auteurs à des « *radiologues de la société contemporaine* ». <sup>115</sup> Comme notre étude a déjà tenté de le montrer, Yasmina Khadra compte incontestablement parmi ces *radiologues* de la société algérienne et de son système politique ; ce que constate aussi Lounès, critique du quotidien algérien *El Moudjahid*, en des termes semblables à ceux de Vanoncini :

« Il [Yasmina Khadra] radiographie le corps social de la société algérienne, mieux que ne l'avaient fait certains soucieux-logues algériens de réputation internationale. D'ailleurs, tout son récit est une étude quasi-sociologique [...]. »<sup>116</sup>

Cette impression servira de point de départ à nos réflexions, et nous montrerons d'abord, l'écriture noire dans *Les agneaux du Seigneur* en nous interrogeant, d'une façon très générale, sur le contenu et la façon dont les événements ont été *radiographiés* dans le roman. Puis nous approfondirons nos réflexions, en montrant que cette écriture n'est pas uniquement une écriture noire, mais qu'elle peut aussi être désignée d'écriture

---

<sup>113</sup> A.VANONCINI, *Le Roman policier*, Que sais-je ?, Paris, 1993, p. 105.

<sup>114</sup> «En sociologie descriptive, figure ayant pour objet de représenter l'ensemble des relations individuelles entre les différents membres d'un groupe. » *Petit Robert, Dictionnaire de la langue française*, Paris, 1989.

<sup>115</sup> A.VANONCINI, *op. cit.*, p.107.

<sup>116</sup> A. LOUNES, « Le polar et la manière : Le Dingue au bistouri de Commissaire Llob », in : *El-Moudjahid* (30 juillet 1991). Dans son article, LOUNES fait allusion à l'influence des romans de Frédéric Dard sur les romans policiers du Commissaire Llob. (Yasmina Khadra).

blanche telle que Roland Barthes la définit dans son ouvrage *Le Degré zéro de l'écriture*,<sup>117</sup> et qui, de ce fait, distingue *Les agneaux du Seigneur* d'autres romans.

### II.1.1 Une écriture noire

Le lecteur du roman *Les agneaux du Seigneur* ne manque pas d'être frappé et heurté par l'horreur qui se dégage de sa fiction. Une langue aux formes percutantes, des images violentes, des situations narratives insoutenables traversent tout le roman. Cet univers est une rupture et se fait proche d'un code d'écriture précis qui est celui du roman noir. Ce genre romanesque que l'on peut présenter brièvement comme un sous-genre du roman policier, où l'histoire du crime et celle de l'enquête se déroulent parallèlement en s'entremêlant, est né aux États Unis après la Première Guerre mondiale (1930); Evrard le définit comme « *un roman de comportement et de violence* »<sup>118</sup> et insiste sur le fait que son caractère « *sociologique et politique* »<sup>119</sup> a permis un renouvellement d'autres genres. Dans le roman noir, comme l'écrit Pons, il ne s'agit, en effet, pas seulement « *de résoudre une énigme, de trouver l'auteur du crime et de mettre à jour ses mobiles, il s'agit de comprendre, en dépassant la sphère individuelle, les dérapages, les accidents de parcours, à l'intérieur des déterminations sociales qui pèsent comme une fatalité et qui sont la forme moderne du destin.* »<sup>120</sup>

Dans les *Agneaux du Seigneur*, nous sommes face à une fiction qui se déroule à Ghachimat, petite bourgade algérienne, tranquille et paresseuse, « *assise en tailleur au milieu de ses vergers, pour se croire l'épicentre du monde* »<sup>121</sup>. Dans les premiers chapitres, rien, sauf le nom du village qui signifie « *mort de misérables* »<sup>122</sup> n'annonce les événements horribles qui, au cours du roman, bouleverseront ce village calme que rien ne distingue d'autres villages algériens. À Ghachimat, on se connaît depuis l'enfance, on se dispute une place au café, on bavarde, on se jalouse, on s'affronte pour

---

<sup>117</sup> R. BARTHES, *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, 1993.

<sup>118</sup> F. EVRARD, *Lire le roman policier*, Dunod, Paris, 1996, p. 160.

<sup>119</sup> *Ibid.*

<sup>120</sup> J. PONS, « Le roman noir, littérature réelle », *Les Temps Modernes*, n° 595, août-septembre-octobre 1997, p.07.

<sup>121</sup> Y. KHADRA, *op. cit.*, p.48.

<sup>122</sup> Le nom Ghachimat se compose du mot arabe «ghachi »qui signifie «petites gens », «gens de petite condition » et du mot «mat »qui veut dire, dans un sens très large, «mort » («Échec et mat !»).Ainsi, le nom Ghachimat voudrait dire «des intouchables sont morts »ou bien «mort de misérables ».

obtenir la main d'une fille, on étouffe sous le poids des traditions, on envie ceux qui ont réussi et on méprise ceux qui sont restés dans la misère. Mais les événements d'octobre 1988, le déchaînement de la *violence* et la montée des intégristes changent la vie quotidienne et les structures anciennes du village, même si les habitants ne veulent pas encore y croire :

*« Depuis octobre 88, qui a vu Alger s'insurger contre les ogres du régime, les Frères musulmans émergent inexorablement de la clandestinité. La hiérarchie tribale qui gérait le destin du douar, qui plaçait le droit d'aînesse au-dessus des uns, et la piété filiale par-dessus tous, se voit chaque jour bousculé par les jeunes contestataires. Les Anciens tentent de revenir à la charge, mais leurs fréquentes tergiversations permettent aux ouailles du cheikh de gagner du terrain, boulimiques, dangereusement expansionnistes. »*<sup>123</sup>

Peu à peu, les intégristes écartent les notables et les anciens du village, des amitiés se brisent, des opprimés se transforment en des personnes ayant un avenir. Rien ne peut plus cacher que l'ordre du village est bouleversé, que *« la bête immonde se réveille »*,<sup>124</sup> et rien n'arrêtera le cours des événements. Le FIS gagne les élections communales, l'ancien maire de Ghachimat, représentant local de l'État FLN, est remplacé par un membre du FIS, *« le hijab est imposé et la barbe exigée. Le village se mue en forteresse, et la bonhomie de naguère se découvre de l'agressivité »*.<sup>125</sup> Le café, lieu de rendez-vous des habitants de Ghachimat, *« ressemble à un mouroir »*,<sup>126</sup> devenant par contrecoup le miroir des événements et des changements de mentalités. Les intégristes commencent à constituer une armée parallèle ; la guerre sainte est décrétée à Ghachimat, et les premiers cadavres cruellement mutilés apparaissent. *«Le règne de la terreur a commencé. La vallée entre dans un monde parallèle, jalonné d'atrocités.»*<sup>127</sup>.

De fait, les intégristes expulsent tous ceux qui ne partagent pas leur foi et liquident les étrangers qui refusent de quitter le village. Mais au lieu de réagir ou de condamner les horreurs, les gens restent indifférents et ont plutôt tendance à justifier les tueurs et à légitimer leurs actes cruels. Ce n'est qu'après deux ans de tuerie, que les habitants de

---

<sup>123</sup> Y. KHADRA, *op. cit.*, p. 57.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p.103.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p.129.

Ghachimat commencent à se rendre compte de ce qui se passe dans leur village, et ils s'aperçoivent que ce sont toujours les plus pauvres qui sont tués et « *que plus personne n'est vraiment à l'abri* ». <sup>128</sup> Comme le Pouvoir de l'Algérie se distingue par son absence, la résistance armée, qui demande vengeance et lutte vivement contre les adhérents du FIS, commence à s'organiser. Mais ce n'est qu'après l'intervention de l'Armée que l'opinion publique se détourne complètement du FIS, sans que cela ait vraiment des conséquences, et à la fin du roman, aucun aboutissement ne se laisse deviner : « *Ghachimat retient son souffle. Il ne sait rien faire d'autre, Ghachimat. Il cohabite avec sa claustrophobie.* » <sup>129</sup>

Comme il le fit dans sa série noire, Yasmina Khadra, dans *Les agneaux du Seigneur*, décrit, de près et dans toute sa cruauté inimaginable, le drame algérien. Mais contrairement à ses romans précédents, où la structure du roman noir servait de machine à l'action, ce récit n'a besoin que d'une seule action pour se mettre en mouvement. Une fois mise en marche, la machine ne peut plus être arrêtée, et les événements se suivent irrésistiblement. Dans le déroulement du récit, tout personnage a sa place et son rôle défini par son passé et par *l'Histoire*, et chacun devient un rouage de la *mécanique* impitoyable qui entraîne l'action. Tandis que les uns, *Les agneaux du Seigneur*, se transforment en bêtes sauvages incontrôlables, les autres, voire la plupart des habitants, se cachent derrière leur naïveté et tombent en inactivité. Ne restent que de rares individus qui comprennent et qui résistent, mais qui trouveront bientôt la mort.

Après avoir présenté les événements des *Agneaux du Seigneur*, nous sommes amenés à dire que la dureté impitoyable du récit se révèle dans l'écriture, *écriture* qui, épurée de toute sensibilité et privée de toute décoration et de tout lyrisme, paraît aussi brute que les événements décrits. Cette absence poétique accroît les cruautés démontrées dans le roman. Parallèlement au déroulement des événements, le rythme est rapide qui accélère les phrases, tandis que le choix des mots est trié avec précision.

Le contenu du roman et la façon dont l'action est prescrite, le rythme des phrases, le choix des mots et l'écriture se complètent parfaitement dans *Les agneaux du Seigneur*

---

<sup>128</sup> *Ibid.*, p.135.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p.208.

et dévoilent les aspects les plus noirs du conflit sanglant. Mais ce n'est pas là que réside toute l'originalité du roman, elle ne se révèle que si l'on pousse plus loin l'analyse de l'écriture noire de Yasmina Khadra en la comparant à ce que Roland Barthes désigne par «*écriture blanche* »

## II.1.2 Une écriture blanche

Dans *Le Degré zéro de l'écriture*,<sup>130</sup> premier jalon de la réflexion barthésienne sur la littérature et le langage, Barthes distingue d'abord la langue « [...] *corps de prescriptions et d'habitudes, commun à tous les écrivains d'une époque* »<sup>131</sup> du style expression de «*la mythologie personnelle et secrète de l'auteur* ». <sup>132</sup> Tandis que la première peut être considérée comme horizon, voire ligne de transgression, également comme l'aire d'une action, la définition et l'attente d'un possible ;<sup>133</sup> le deuxième a une dimension verticale, plonge dans le souvenir clos de la personne, et ses références se retrouvent au niveau d'une biologie ou d'un passé, non d'une Histoire.<sup>134</sup>

Pour Barthes, il s'y ajoute une troisième dimension «*une autre réalité formelle*»<sup>135</sup>, celle de *l'écriture*. À côté de la langue et du style, l'écriture est le lieu d'un choix et d'une liberté pour l'écrivain. Tandis que la langue et le style sont des données antécédentes à toute problématique du langage, le produit naturel du Temps et de la personne biologique, l'écriture est l'expression de l'identité formelle de l'écrivain en s'établissant en dehors de l'installation des normes de la grammaire et des constantes du style. Elle est le ton, le débit, la fin, la morale, le naturel de la parole de l'écrivain ; mais elle est aussi le choix d'un comportement humain et l'affirmation d'un certain Bien.<sup>136</sup> Ainsi, l'écriture est aussi «*le rapport entre la création et la société, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'Histoire.*»<sup>137</sup>

---

<sup>130</sup> R. BARTHES, *op. cit.*,

<sup>131</sup> *Ibid.*, p.145.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p.145-146.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p.145.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p.146.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p.147.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p.147.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p.147.

Toujours selon Barthes, ce n'est qu'après la révolution de 1848, plus précisément après la rupture avec l'écriture bourgeoise, que les écritures commencent à se multiplier. Se développent alors une *écriture artisanale* (fondée par Flaubert), une *écriture réaliste* (pratiquée par Maupassant, Zola et Daudet) et ce que Barthes désigne par *Silence de l'écriture* (réalisé chez Mallarmé), puis aussi une *écriture blanche* (inaugurée par *L'Étranger* de Camus), c'est-à-dire une écriture neutre « libérée de toute servitude à un ordre marqué du langage »<sup>138</sup>, écriture que Barthes appelle « le degré zéro de l'écriture » et qu'il qualifie de « dernier épisode d'une Passion de l'écriture qui suit pas à pas le déchirement de la conscience bourgeoise »<sup>139</sup>.

Examinons plus attentivement ce que Barthes entend par *écriture blanche*, notion qui servira de base à nos réflexions ultérieures autour de l'œuvre de Yasmina Khadra. D'après la vision barthésienne relative à *l'écriture blanche*, celle-ci pourrait être comparée à une écriture de journaliste « si précisément le journalisme ne développait en général des formes optatives ou impératives (c'est-à-dire pathétiques) »<sup>140</sup>. Contrairement à ces tendances de l'écriture journalistique, *l'écriture blanche* est une *écriture neutre* :

« La nouvelle écriture se place au milieu de ces cris et de ces jugements, sans participer à aucun d'eux ; elle est faite précisément de leur absence ; mais cette absence est totale, elle n'implique aucun refuge, aucun secret ; on ne peut donc dire que c'est une écriture impassible ; c'est plutôt une écriture innocente. »<sup>141</sup>

À l'opposé d'autres formes d'écriture, *l'écriture blanche* n'implique ni une opacité de la forme ni une problématique du langage et de la société, mais réalise concrètement la condition première de l'art classique, c'est-à-dire *son instrumentalité*.

« Mais cette fois, l'instrument formel n'est plus au service d'une idéologie triomphante [comme l'était l'idéologie bourgeoise] : il est le mode d'une situation nouvelle de l'écrivain, il est la façon d'exister d'un silence ; il perd volontairement tout recours à l'élégance ou à l'ornementation, car ces deux

---

<sup>138</sup> *Ibid.*, p.179.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p.141.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p.179.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p.179.



*dimensions introduiraient à nouveau dans l'écriture, le Temps, c'est-à-dire une puissance dérivante, porteuse d'Histoire. Si l'écriture est vraiment neutre, si le langage, au lieu d'être un acte encombrant et indomptable, parvient à l'état d'une équitation pure (...) alors la littérature est vaincue, la problématique humaine est découverte et livrée sans couleur, l'écrivain est sans retour un honnête homme. »<sup>142</sup>*

*Les agneaux du Seigneur* de Yasmina Khadra nous paraît être un éclair d'écriture blanche et ses particularités se manifestent à plusieurs niveaux. Nous avons distingué quelques caractéristiques du récit qui nous paraissent typiques de l'écriture blanche.

En premier lieu, c'est de la position d'un observateur extérieur que le narrateur poursuit les événements dans *Les agneaux du Seigneur*, qu'il décrit les habitants du village, évoque leur passé et raconte leur vie quotidienne. Mais il est intéressant de constater que l'instance narratrice de *Les agneaux du Seigneur* évite tout jugement et jette toujours un regard *neutre* sur les événements et les personnages.

La tentative de l'auteur de s'approcher sans préjugés du sujet se reflète non seulement dans la perspective de la narration que Yasmina Khadra choisit dans son roman, mais aussi dans le fait que nous ne trouvons plus de protagoniste dans *Les agneaux du Seigneur*. Nous avons déjà mentionné cette caractéristique dans le chapitre préliminaire, et nous avons déjà souligné qu'elle nous paraît d'autant plus remarquable que ses romans précédents se construisaient tous autour d'un personnage principal, le Commissaire Llob, protagoniste et narrateur autodiégétique<sup>143</sup> de la série.

Ensuite, nous constatons que dans *Les agneaux du Seigneur*, il n'y a plus de héros mais seulement des acteurs, des complices, des témoins et des victimes de la guerre civile en Algérie. Nous voyons de nombreux personnages, des représentants divers du conflit, dont les histoires personnelles divergent les unes des autres et dont la motivation de participer ou de renoncer au combat s'explique de façon multiple. Dans ce contexte, il est aussi intéressant d'enregistrer que le récit de Yasmina Khadra est dominé par de

---

<sup>142</sup> *Ibid.*, p.179-180.

<sup>143</sup> Selon la terminologie de G. GENETTE, on distingue le récit « homodiégétique », où le narrateur s'incarne dans un personnage de l'action, du récit « hétérodiégétique », où le narrateur est tout à fait extérieur à l'histoire. Quand le narrateur est le héros de l'histoire, le personnage principal, le récit est « autodiégétique ».

nombreux dialogues entre les personnages. Ceux-ci se caractérisent au cours des entretiens, expliquent leurs actions et défendent leur position. Leurs opinions différentes coexistent les unes auprès des autres, et cette diversité des voix et des opinions donne aussi un caractère objectif et neutre à la manière dont le conflit algérien est présenté dans le roman.

En étudiant l'écriture de Yasmina Khadra à la lumière de la définition que propose Barthes, nous constatons que l'écriture de *Les agneaux du Seigneur* n'est pas du tout allusive ou ambiguë, elle est directe, dit tout, sans faux semblant. Elle est le contraire d'une écriture poétique, les mots n'ont pas la fonction de faire surgir quelque chose qui se cacherait au-dessous, ils disent ce qu'ils disent, ils décrivent ce qu'il faut décrire. Sans décoration, sans accessoire, sans détour, sans recours à la beauté, Yasmina Khadra réussit à rendre ses paroles transparentes à l'extrême.

Il devient donc évident que c'est dans la concrétisation du sujet, dans le ton et l'expression individuelle de Yasmina Khadra, dans son écriture, que résident la force de son récit et aussi son engagement. L'auteur ne pousse plus de cris mais donne à voir jusqu'à l'épouvante sans rien cacher de la réalité algérienne, ni au niveau du contenu ni au niveau de l'écriture et sans prendre parti pour un côté ou pour un autre. Comme toute écriture blanche, celle de Yasmina Khadra se place elle aussi au milieu des cris et des jugements et ne participe à aucun d'eux.

Parallèlement à cette écriture en "*noir et blanc*", Khadra a essayé, à travers le parcours des personnages, le mouvement narratif marqué par de fréquentes césures et le mélange des genres, de peindre un univers traversé par des plages de violence intensif. Ces procédés d'écriture seront traités dans les pages suivantes.

## II.2 La cruauté du récit

### II.2.1 Un (dés) ordre temporel

Comme une feuille de papier, la temporalité narrative se présente sous deux faces inévitablement liées. D'un côté, le temps narratif est déterminé par la nature linéaire du signifiant linguistique. Contrairement aux peintres, qui peuvent donner à voir les choses et les gens d'un coup, dans la coexistence simultanée de l'espace pictural, les romanciers sont tributaires de la nature consécutive du langage: ainsi, c'est très progressivement que le lecteur voit apparaître devant l'œil de son esprit les lieux et les personnages du roman dont il tourne les pages une à une. Telle est la première face du temps narratif: c'est le temps du récit, déterminé par la succession des mots sur la page. Ce temps racontant se repère par le décompte d'unités de texte: nombre de lignes, de pages, de chapitres, etc.

L'autre face de la temporalité narrative, c'est le temps raconté. Les pages, les chapitres du roman défilent: un monde fictif se constitue progressivement, avec ses décors, ses personnages et sa chronologie. Pas plus que nous, les personnages de roman n'échappent au temps: ils profitent des jours qui passent, vieillissent et se souviennent. C'est là le temps de l'histoire (tH), un temps calendaire fictif, qui se mesure en heures, jours, mois et années.

La réalité bi-face de la temporalité narrative permet d'instituer des jeux avec le temps. Rien, en effet, ne contraint les récits à copier le temps des horloges. Les romanciers peuvent par exemple – et ne s'en privent pas! – raconter les choses dans le désordre, plus ou moins vite, en développant longuement un épisode ou, à l'inverse, en passant sans mot dire sur des semaines, voire des années entières... La narratologie distingue trois types de relations pertinentes entre le temps du récit et le temps de l'histoire: l'ordre, la durée et la fréquence. Nous en donnons la description ci-après.

Le procédé narratif montre de manière visible cette autre forme de violence qui ne manque pas de solliciter l'intérêt du lecteur d'une part et de gêner sa lecture d'autre part. En confrontant l'ordre de la disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments

temporels dans l'histoire, à partir d'indices textuels. Nous pouvons distinguer une certaine discordance indéniablement prégnante entre l'ordre de l'histoire et l'ordre du récit. Cette rupture de l'ordre chronologique relève de ce que Gérard Genette nomme *anachronies*.<sup>144</sup>

Le roman de Yasmina Khadra *Les agneaux du Seigneur* se compose de quatre chapitres qui dès lors constituent sa charpente. L'importance que l'auteur accorde à ce récit n'est pas fortuite ni insignifiante. Son histoire résume la vie de ces villageois qui représente en quelque sorte la société algérienne et les fâcheuses conséquences qu'ont occasionnées les bouleversements politiques et sociaux des années 90. Une lecture entre les différentes évolutions de l'intrigue du récit nous permet de constater que ce récit enclave les trois phases de l'intrigue à savoir : une situation initiale, un développement des événements et une situation finale.

Ainsi, nous pouvons dire à partir de cette lecture que l'auteur a choisi de traiter un des désastres qu'a connu le monde moderne au cours du siècle dernier, pour essayer de démontrer à son public comment les choses peuvent évoluer de manière insatisfaisante et désagréable en lui rapportant en même temps d'autres faits plus récents, sans résolutions, qu'il est invité à méditer, tel le terrorisme et l'intégrisme.

En ce qui concerne la narration, elle est répartie sur un nombre de périodes distantes dans le temps. La progression ne se fait pas de manière chronologique, mais constitue « *un vaste mouvement de va-et-vient* »<sup>145</sup> à partir d'un temps présent. De nombreuses échappées vers le passé prennent place au sein du récit. Ainsi le passage du présent au passé s'effectue sur deux niveaux : selon que ce passage participe au développement et à la progression de l'histoire et qu'il brise ou non la linéarité du récit.

---

<sup>144</sup> Dans son ouvrage intitulé *Figures III* Genette définit les anachronies comme : « *les différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit* ». Ainsi étudier l'ordre temporel d'un récit, résume Genette, c'est confronter l'ordre de disposition des événements ou segments dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire, en tant qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même, ou qu'on peut l'inférer de tel ou tel indice indirect. On pourrait penser que la tendance spontanée des conteurs et romanciers soit de faire coïncider l'ordre des événements racontés et l'ordre de leur présentation narrative. Or, c'est le contraire qui est vrai : la majorité des récits ne respectent pas l'ordre chronologique : ils sont *anachroniques*, soit qu'ils racontent avant ce qui s'est passé après – anticipation, ou *prolepse*; soit qu'ils racontent après ce qui s'est passé avant – rétrospection, ou *analepse*.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 87.

Il s'agit bien entendu dans les deux cas d'*analepses*. A titre d'exemple nous pouvons relever les deux exemples suivants.

Dans cette séquence le narrateur relate l'événement du maire qui tremble de rage à cause de Issa Osmane, car ce dernier a dévoyé les clefs de la mairie : « *Si dans cinq minutes, tu ne me rapportes pas la clef, abruti d'Issa, je t'arracherai la peau du dos avec mes propres mains. Hier, tu as égaré ma sacoche, et aujourd'hui la mairie va chômer à cause de tes étourderies.* »<sup>146</sup> Subitement le regard du narrateur se concentre sur le personnage de Hadj Maurice, c'est l'occasion d'un retour en arrière pour fouiner dans le passé du personnage : « *De l'autre côté de la chaussée, en face du garage, Haj Maurice est fondé dans sa chaise en osier, le visage écarlate, un large éventail à la mains.(...) il est devenu gros et sage, et c'est avec infiniment de délectation qu'il s'est initié aux douceurs indicibles de l'oisiveté.* »<sup>147</sup> Puis le retour d'une manière expéditive à l'événement de départ : « *J'ai l'ai trouvée !j'ai l'ai trouvée !...* »<sup>148</sup> ; Issa a retrouvé la clef du maire.

Dans la deuxième séquence, le narrateur attire l'attention sur Jelloul le Feu et sur son comportement curieux : « *Au sortir du village, Jelloul le Feu se met au garde-à-vous en voyant arriver la Peugeot et porte sa main à sa tempe dans un salut militaire* »<sup>149</sup>. Puis le récit bifurque sur le passé de Cheik Abbas dans une longue analepse : « *Ramdane Ich est content. Son fils est revenu. Les gens affluent dans son patio, chargés de présents...* »<sup>150</sup> Ensuite, le récit revient à l'événement de départ à la conduite bizarre de Jeloul le Feu lorsque il entend le bruit de la Peugeot : « *Jelloul le Feu se tient à croupetons sous un olivier, avivant un hypothétique feu de bivouac en entendant le vrombissement de la Peugeot, il se relève et porte sa main à la temple .* »<sup>151</sup>

<sup>146</sup>Y. KHADRA, *op. cit.*, p. 20.

<sup>147</sup>*Ibid.*, p. 21-22.

<sup>148</sup>*Ibid.*, p. 23.

<sup>149</sup>*Ibid.*, p. 24.

<sup>150</sup>*Ibid.*, p. 24-31.

<sup>151</sup>*Ibid.*, p. 31.

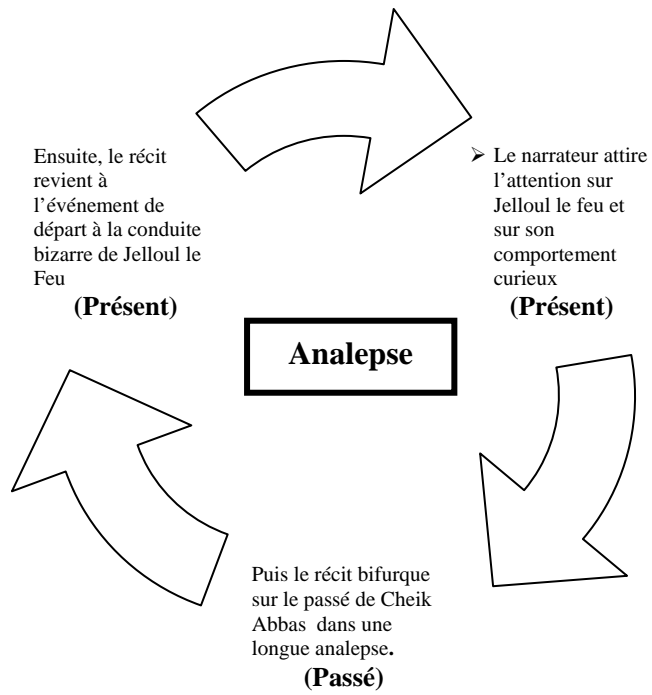


Figure n° 5 : Perturbation du temps narratif

D'autres analepses participent de manière plus marquante pour ralentir et gêner la succession des faits, apporter des éclaircissements sur le cours des événements et faire progresser l'action. Elles sont d'une extrême importance du fait qu'elles font partie intégrante de l'histoire. Aucun autre élément structurel ne marque les changements de temps. La rupture temporelle brusque et sans avertissement pare le texte d'une violence indicible et obstrue la lecture.

Dans une autre perspective, comme nous l'avons déjà cité en début de chapitre, le rythme narratif du récit est très alerte (du premier au quatrième chapitre); le narrateur passe d'un personnage à un autre, d'un fait à un autre en de rapides séquences sans se soucier des transitions. Cela pourrait traduire l'urgence de l'événement raconté, la grande confusion exigée par la situation narrative. Le narrateur évoque, avec précipitation et dans une succession effrénée, jusqu'au bout du roman, les aventures de Cheikh Abbas, Issa la Honte et son fils Tej, Kada l'instituteur, Allal Sidhoum, Jafer Waheb, Zane le nain, Haj Mourice, et Dactylo, (les personnages les plus imposants dans la trame narrative) pris dans la tourmente d'une insurrection et de ses violences. Aucun personnage n'a une envergure profonde (à l'exception de Tej Ousmane). La violence et le choc brutal monopolisent le tissu narratif.

Enfin, nous remarquons clairement à travers cette dialectique, ce vaste mouvement d'aller-retour, ces *anachronies*, qui font basculer le récit tantôt au passé tantôt au présent en faisant se succéder les deux temps, causent une perturbation absolue de la lecture et déstabilisent le lecteur.

## II.2.2 Les personnages : un déséquilibre social et historique

Depuis plusieurs années, la notion de personnage est remise en cause par un certain nombre de romanciers. Le personnage dit traditionnel cède la place à un personnage de roman qui : « [...] naît seulement des unités de sens, et n'est fait que de phrases prononcées par lui ou sur lui »<sup>152</sup>. Le personnage de roman est donc un être de papier, il n'est fait que de mots et est entièrement contenu dans le texte. Néanmoins ceux qui donnent naissance à ce personnage sont avant tout des êtres humains et ils ne

---

<sup>152</sup> R.WELLEK et A.WARREN, *La théorie littéraire*, Seuil, Paris, p.208.

peuvent nier l'influence de leur milieu sur leur production. Les personnages romanesques, pour la plupart, ont été inspirés à l'auteur par son vécu et ont une individualité propre.

Achour et Rezzoug reconnaissent qu'

*«on peut difficilement imaginer un récit sans personnage. Donnée essentielle, il est logiquement le point central de nombreuses approches du fait littéraire. Tomachevski notait qu'il était utilisé par l'écrivain pour faciliter l'attention du lecteur en représentant un point de convergence dans "l'amoncellement des motifs":il est lui même caractérisation nominale à des "constructions plus complexes":les personnages portent habituellement une teinte émotionnelle [...]Attirer les sympathies du lecteur pour certains d'entre eux et sa répulsion pour certains autres entraîne inmanquablement sa participation émotionnelle aux événements exposés et son intérêt pour le sort du héros .»<sup>153</sup>*

La dimension véritable du *personnage* est une dimension textuelle : symbole/support narratif. On peut en varier à loisir les caractéristiques. Il est un résultat, un effet, dû à l'action conjointe de traits de langage : narratifs, descriptifs. Il n'a d'autre existence que celle que lui attribue la fiction, pas d'autre matérialité que celle de l'écriture confrontée à la lecture ; il est d'abord l'objet d'un décodage.

Par ailleurs, le personnage relève d'une technique, d'un système de truquage destiné à faire endosser à la fiction une allure du réel. Philippe Hamon désigne le personnage en ces termes : « *Un signifiant discontinu renvoyant à un signifié discontinu* ». <sup>154</sup>Le personnage est donc considéré comme un signe qui participe au code original et général propre à chaque énoncé. La réalité sémantique exprimée par le personnage est à construire par l'activité de lecture et n'est donc complète qu'à la fin du texte.

Le personnage peut avoir donc trois natures ou qualités :

---

<sup>153</sup> C.ACHOUR et S.REZZOUG, *op. cit.*, p 200.

<sup>154</sup> Ph. HAMON « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature* n°6, Larousse, mai 1972. p. 15.



- *Il est matière langagière, résultante de la convergence de signes textuels.*
- *Il est un signe, ou plus exactement, si nous considérons son aspect composite, un ensemble sémiotique.*
- *Il est un élément fonctionnel du récit, puisqu'il entretient tout un réseau de relations à différents niveaux du texte (par exemple, avec les différents personnages, avec les autres éléments sémantiques de l'oeuvre : contexte, intertexte, texte général, avec des catégories formelles comme la narration, la focalisation).*

Homon analyse aussi trois catégories de personnages :

➤ **Les personnages référentiels**

Ce sont des personnages historiques ou des personnages sociaux qui renvoient à « *un sens plein, immobilisé par une culture* » dont la « *lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture* », qui assurent à la fiction une apparence du réel.

➤ **Les personnages embrayeurs**

« *Il sont les marques de la présence en texte de l'auteur, du lecteur ou de leurs délégués : personnages "porte-parole", chœur des tragédies antiques [...] conteurs et auteur intervenant [...] personnages de peintures, d'écrivains, de narrateurs ...* »

➤ **Les personnages anaphores**

« *Eléments à fonction essentiellement organisatrice et cohésive* », ils organisent dans l'énoncé les séries d'appels et de rappels causalement et chronologiquement nécessaires (nécessaire à la grammaire du texte, à l'élaboration du code de lecture, à ce que l'on nomme la cohésion interne).<sup>155</sup>

Dans notre corpus d'analyse, nous avons axé notre travail sur le personnage, d'abord par l'établissement des relations fonctionnelles dont il est le centre : rapport aux autres, oppositions, etc. ; ensuite par la nomination de personnages qui représentent en vérité une autre forme de la violence de l'écriture.

---

<sup>155</sup> *Ibid.*

Dès l'incipit, Yasmina Khadra a mis en place ses personnages, livrés à eux-mêmes, c'est-à-dire à l'inactivité, à l'ennui, au désœuvrement, connotant également de manière négative toute tentative d'un mieux-être possible.

Tout commence donc par le retour au pays d'un de ses enfants fanatisés à l'extrême, *Abbas*, Imam depuis l'âge de dix-sept ans, fils du notable Ramdane Ich, pour que l'apparente sérénité de cette bourgade tranquille, plus exactement anesthésiée, comme sous l'effet d'une bombe, soit complètement bouleversée, pour basculer, ensuite, dans l'horreur collective.

Apparente sérénité, parce qu'en fait l'organisation de *Ghachimat* repose sur un équilibre fragile du statut social admis par la force des choses, sans pour autant être avalisé par tous, la frustration des uns face à l'arrivisme et l'aisance matérielle des autres. D'un côté, les *parias*, parce que payant le lourd tribut de l'histoire (certains étaient anciens collaborateurs pendant la guerre d'Algérie) tels Issa Osmane surnommé par les gens du village Issa la Honte et son fils Tej, ainsi que les laissés pour compte désœuvrés à longueur d'année, *hittistes* comme Jafer, Mourad et son frère Boudjema ; invétérés fumeurs de Kif ou Zane le nain dont la cruauté n'a d'égale que l'importance de la difformité physique. De l'autre, les *nantis*, groupe social composé des arrivistes avec leur insupportable arrogance telle que la famille du maire ou celle de Ramdane Ich, aux côtés des plus modestes, ceux gagnant honnêtement leur vie, tels que Allal Sidhoum le policier, Kada, l'instituteur, Dactylo, l'écrivain public ou Hadj Maurice un pied noir natif du village et intégré dans la population locale -son insertion en France, après avoir l'Indépendance de l'Algérie, s'étant soldée par un véritable échec.

C'est dans ce climat délétère que va s'opérer une incontestable révolution (les rejetés prenant le dessus), que Yasmina Khadra démonte, tout au long de son récit, avec force détails.

De fait, l'auteur cherche, à travers cette mise en scène des personnages, à dévoiler les rapports conflictuels qui ont conduit l'Algérie à la violence : rancœur, désillusion, frustration, règlement de compte tels sont, dans l'ensemble, les moteurs principaux de cette foulée meurtrière.

C'est ainsi que l'intégrisme va devenir le ferment de la révolution en permettant le basculement des deux groupes sociaux constitutifs de l'organisation interne du village : les *parias* deviennent les seigneurs arrogants et meurtriers, seigneurs de la guerre et de la violence ; les notables, se terrant dans leur demeure, faisant du silence leur devise, parce qu'espérant par leur silence, échapper à la violence des plus forts.

Du groupe des *parias*, plusieurs personnages vont émerger, se transformer, voire se métamorphoser très vite en tueurs. Il s'agit notamment de :

- 1- *Tej Osmane, fils de Issa-la-Honte*, pour lequel la montée de l'intégrisme va constituer non seulement un tremplin (il devient le chef d'un groupe armé) mais aussi donner corps à sa soif de vengeance et de prestige social ;
- 2- *Kada l'instituteur*, qui s'enrôlera dans les rangs des intégristes avec une formation en Afghanistan par déception amoureuse, jalousie et rancœur -Sarah, la fille du Maire du village lui ayant préféré son ami policier *Allal Sidhoum* ;
- 3- *Zane, le nain*, l'exclu à double titre du village, qui s'accommodera à merveille de ce renversement social pour prendre sa revanche sur le sort qui lui était jusqu'alors réservé à cause de sa difformité physique et de la misère dans laquelle sa famille a toujours baigné.

De l'ensemble des habitants du village -*véritables agneaux du seigneur* qui pourraient, à l'instar de la tragédie, constituer un chœur antique, tant ils nous apparaissent comme une entité n'existant seulement que pour entériner, au grand jour, par leurs palabres ou par leurs lamentations les actes barbares qui sévissent, sans pour autant agir réellement- quelques figures plus héroïques arrivent malgré tout à se démarquer, au quatrième chapitre du drame, sans pouvoir, à vrai dire, changer la situation.

D'abord, le policier *Allal Sidhoum*, époux de *Sarah* qui paiera très vite, de sa vie, les quelques moments de bonheur passés avec sa jeune épouse et son engagement au sein d'un groupe d'autodéfense à la recherche des intégristes. Ensuite, *Hadj Maurice*, lequel pour n'avoir pas voulu quitter sa demeure, alors convoitée, ni son village natal, trouvera une mort horrible. Enfin, *Dactylo*, l'écrivain public solitaire, personnage

atypique du village parce que cultivé, appréciant la littérature et l'art, qui aura la tête tranchée par un *Tej Osmane* au sommet de sa folie meurtrière et de sa soif de vengeance : « *Regarde Dactylo, [dira] Tej triomphant. Regarde partir en fumée le douar des traîtres. Où est donc passé son groupe d'autodéfense ? Ils croyaient m'intimider, avec leurs rejetons. J'ai donné l'ordre à mes hommes de n'épargner ni les bêtes ni les nourrissons. N'est-ce pas une fresque magnifique !* »<sup>156</sup>

### II.2.2.1 La nomination des personnages

La nomination des personnages de notre corpus d'analyse, *Les agneaux du Seigneur*, n'est pas du tout gratuite. Elle est en fait, pour parler comme Molho : « *Un acte d'onomatomanie* », c'est-à-dire « *l'art de prédire à travers le nom la qualité de l'être* »<sup>157</sup>

Nous nous limiterons, dans cette section, à une étude des seuls noms de notre roman *Les agneaux du Seigneur*. Puis, suivant les catégories proposées par Hamon, nous essayerons de reconnaître le signifiant du personnage pour rétablir le signifié. Les personnages seront donc étudiés selon quelques principes de base très généraux.

La plupart des noms dont sont affublés les personnages, ont une racine arabe. Chaque vocable porte en lui une signification et certains mots sont richement chargés de connotations. Le nom du Issa la Honte sera traité comme exemple pour étayer nos propos.

Le schéma suivant permet de déchiffrer le nom de *Issa la Honte* tout en en dévoilant la connotation socio-historique.

---

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>157</sup> M. MOLHO, cité in [www.limg.com/Cours/Documents.ht](http://www.limg.com/Cours/Documents.ht)

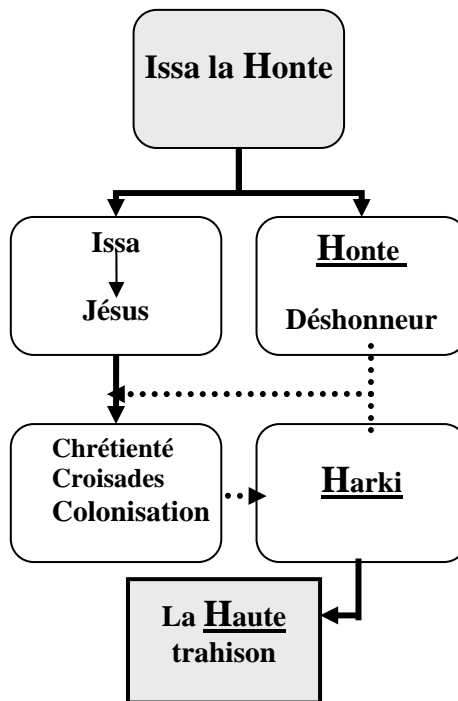


Figure n° 6 : Violence et nomination de personnages

Nous constatons à travers ce schéma que le nom *Issa la Honte* est lourd de connotations, seul un lecteur instruit de l'histoire algérienne peut le décoder. Il est de par son titre porteur de signes négatifs concrétisés par le faire maléfique.

Ainsi, le nom est constitué de deux mots : d'une part *Issa*, nom arabe qui signifie à la lettre *Jésus*, et qui évoque *le colonisateur français*. D'autre part *la Honte* est une *dénomination* qui indique le *déshonneur*. Ce nom à « un fonctionnement référentiel ». Il dévoile les *harkis* (anciens collaborateurs pendant la guerre d'Algérie) qui payent aujourd'hui le lourd tribut de l'Histoire.

Vu leur nombre important dans notre corpus, le tableau suivant traite des noms les plus récurrents et les plus significatifs dans le texte.

Nomination	Catégorie	Connotation
<b>Cheikh Abbas (Si)</b>	<b>référentiel</b>	<i>Evocation de Abassi Madani le président du FIS (accusé d'intégrisme et d'assassinats)</i>
<b>Le Maire</b>	<b>référentiel</b>	<i>Evocation du système politique du FLN (inculpé de la crise socio-politique)</i>
<b>Haj Mourice (Pied noir)</b>	<b>référentiel</b>	<i>Allusion à la colonisation française.</i>
<b>Le nain</b>	<b>anaphore</b>	<i>Evocation de la mafia politico-financière avec son égocentrisme et son hypocrisie</i>
<b>Dactylo (Ecrivain public)</b>	<b>embrayeur</b>	<i>Evocation de l'Histoire et du Savoir qui sont en permanente dégradation.</i>
<b>Allal Sidhoum (Le policier)</b>	<b>embrayeur</b>	<i>Evocation de l'institution Militaire</i>

Les noms des personnages du roman *Les agneaux du Seigneur* ont donc un *fonctionnement référentiel* qui accrédite la fiction et l'ancre dans le socio-historique, qui en assure la cohérence. Le nom est à la fois produit pour un texte et producteur de sens dans ce même texte.

### II.2.3 Une fusion du réel et de l'irréel

L'auteur de *Les Agneaux du Seigneur* diversifie les formes de son écriture tout au long des chapitres dans lesquels le réel est au cœur du récit même s'il tente dans certains passages d'y échapper pour se situer dans l'irréel. Cette dimension réaliste dans l'œuvre-corpus se lit au travers de la récurrence des indicateurs spatio-temporels.

Lesdits indicateurs accentuent le degré de véracité pour authentifier, historier et socialiser l'œuvre à étudier. Les indicateurs *infra* servent d'illustration :

- *Noms de pays*: Afghanistan (p.94), France (p.22), Egypte, Pakistan, Malaisie (p.67).
- *Noms de villes*: Sidi Bel Abbes (p.11), Alger, Sétif, Biskra (p.52), Blida, Boufarik (p.121), Guemmar (p.120), Oran (p.53), El- Asnam (p.69), Lyon (p.22).
- *Noms de régions*: Djebel El-Khouf (p.129), Hassi Meskhout (p.130), Ghar Hira, Minen (p.65).
- *Événements historiques*: octobre 88 (p.57), matin de 63 (p.47), après la guerre de 62 (p.194).

Cette technique du roman réaliste met en scène, pour des raisons historiques précises, des personnages de tous les milieux, de toutes les classes sociales et de toutes les catégories socioprofessionnelles. Ainsi, elle incite le lecteur à les repérer d'une manière binaire selon des critères différents :

- **Age :**

Vieux	jeunes
-Haj Menouar	-Khada Hilal
-Ramdane Ich	-Jafer Waheb
-Haj Mourice	-Allal Sidhoum
-Hajja Mabrouka	-Sarah
-Haj Baroudi	-Tej Ousmane
-Haj Bilal	-Mourad
-Haj Boudali	-Boudjema
-Cheikh Redouane	-Haouari
-Le vieux Messoud	-Tahar
-Sy Rabh	-Fodil
-Issa Ousmane	Smail
...etc.	...etc.

• **Classe sociale :**

Riches	pauvres
-Le Maire -Ramdane Ich -Allal Sidhoum -Sarah -Dactylo -Haj Mourice ...etc.	-Issa Ousmane -Tej Ousmane -Tej Ousmane -Zaine le nain -Mourad -Boudjema ...etc.

• **Culture (instruit/non instruit):**

Instruit	Non-instruit
-Maire -Dactylo (l'écrivain public) -Haj Mourice -Allal Sidhoum (le policier) -Dahou (le boutiquier) -Kada Hilal (l'instituteur) ...etc.	-Jafer Waheb -Tej Ousmane -Mourad -Boudjema -Haouari -Tahar ...etc.

Le discours réaliste est en effet un discours convainquant : il cherche à produire l'illusion référentielle. Il est marqué par le sceau de l'événement immédiat tel que celui de l'intégrisme défini dans l'horreur. Le récit se veut donc conforme à la réalité socioculturelle du lecteur, et varie selon leur changement, il renvoie au contexte extralinguistique. Telle est la raison pour laquelle Yasmina Khadra élargit son champ d'investigations pour quêter la satisfaction et le plaisir de la majorité de ses lecteurs.

Pour ce faire, il répond à deux exigences : il se doit à la fois de donner au lecteur des garanties sur la vérité du savoir asserté et de conférer à ce savoir un statut narratif faisant recours, comme le déclare Hamon, au «*personnel romanesque*»<sup>158</sup> soit par le biais de personnages-prétextes garants de l'information (personnages compétents) tel *Allal Sidhoum* qui permet au lecteur de vivre, ne serait-ce que pour un court moment, dans un village algérien ; soit par des justificateurs de description (personnages-points

<sup>158</sup> Ph. HAMON « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature* n°6, Larousse, mai 1972. p. 15.



de vue) comme *Zaine le nain* qui emporte le lecteur sur les lieux des crimes des intégristes avec les descriptions qu'elle en fait, ou alors *Dactylo* qui partage avec le lecteur son point de vue sur la réalité algérienne amère.

Ce qui est à ajouter, à cet égard, c'est que le symbolisme a plus d'influence sur le lecteur qu'une description sèche du réel. Il s'offre à l'attention de toute personne sans se dissimuler, et tout être humain est potentiellement capable de le percevoir et de comprendre son message malgré sa nature ésotérique. Mais son sens fluide et caché permet à chaque lecteur de lui attribuer une interprétation différente et son étude n'est jamais achevée.

L'écriture mystérieuse de Khadra refuse de délivrer ses secrets malgré le voile de réalité qui la dissimule. Son roman est, d'une part insoumis à l'exigence de lisibilité complète car c'est une entité qui se veut inaliénable contrairement aux romans réalistes. D'autre part, il se veut exotérique dans la mesure où les images sont des procédés de désambiguïsation.

## II.3 La violence du langage

### II.3.1 Une écriture orale

Le grand nombre des personnages utilisé dans *Les agneaux du Seigneur* produit certainement une diversité au niveau du langage. Ne se limitant pas à un seul registre langagier, Yasmina Khadra ne cesse de changer de niveau de langue tout le long de son récit. Nous remarquerons, de façon générale, que ce changement de registres dépend essentiellement du lieu qui cadre l'action, et des personnages qui y participent.

Le passage d'un registre à l'autre participe à cette volonté de l'auteur de déstabiliser le lecteur. Il se retrouve obligé de puiser dans tous les niveaux de son bagage langagier afin d'accomplir sa tâche, à savoir la lecture, qui désormais n'est plus un moment de détente.

Afin d'augmenter les effets de violence dans le texte, Khadra choisi de multiplier ses styles d'écriture. Loin de se contenter d'un seul style, il assemble les extrêmes : une langue hautement soignée, et une autre mimétique de l'oral, populaire et vulgaire. Il a tenté dans ce roman de rendre compte du parlé à l'écrit, en ouvrant les portes de la littérature à l'oralité et rendre ainsi possible une rencontre entre deux mondes. La langue parlée, usuelle, qui caractérise le mode oral est introduite illicitement dans le texte littéraire qui se doit d'être conforme à certaines règles et convenances langagières lui conférant son trait distinctif, à savoir sa littérarité.

L'inscription de l'oralité dans le texte se fait par divers moyens qui lui assurent l'effet escompté. Parmi ces procédés, nous noterons la ponctuation et le bruitage qui marquent fortement cette écriture.

Afin d'assurer au texte sa dimension orale, les différents signes de ponctuation sont mis en place. Leur fonction joue un rôle irremplaçable dans le mimétisme de la langue orale et sa transcription à l'écrit. Les signes de ponctuation les plus courants sont en nombre de deux : le point d'exclamation (!) et le point d'interrogation (?) - les extraits *infra* servent d'illustration :

« – c'est parti ! L'heure de la vengeance a sonné. Malheur aux taupes

car les « patriotes » ne leur feront pas de cadeau.

Et au café, toute la journée :

– Tu te rends compte ? Attou, une taupe ?...

– Attou ? Ce moins-que-rien, une taupe ?... »<sup>159</sup>

Ces Procédés s'inscrivent plus dans l'oral que dans l'écrit grâce à la multiplicité des personnages en même temps qu'au manque d'indication quant à la prise de parole de chacun d'entre eux.

---

<sup>159</sup> Y. KHADRA, *Les Agneaux du Seigneur*, p. 179.

Un autre signe de ponctuation est pareillement présent, utilisé rarement dans les écrits, il s'agit des points de suspension « ... ». Ce signe particulier indique généralement que l'énoncé est interrompu tel est le cas du passage ci-dessous :

*« – Ôtez-lui la robe, glousse Zaine. Tranche-lui le cou... Je veux le voir se débattre comme un vieux porc bien engraisé... Putain ! Visez-moi du sang. C'était pas une bête finalement, c'est une vraie citerne... »<sup>160</sup>*

Ainsi, l'utilisation des points de suspension par l'auteur, lui évite tout commentaire susceptible de décrire l'action qui accompagne la parole émise. Elle permet également aux lecteurs de suivre facilement et rapidement le dialogue sans qu'il y ait d'interruptions susceptibles de gêner leur lecture. En somme, ce signe de ponctuation est capable de traduire des émotions particulières des personnages. Il participe en grande partie au reflet de la langue orale dans l'écrit.

Il est à souligner, enfin, que l'utilisation des virgules et des points est très fréquente pour renforcer le ton de la phrase et accélérer son rythme. L'extrait ci-après éclaircit nos propos :

*« – Si, dans cinq minutes, tu me rapportes pas la clef, abruti d'Issa, je t'arracherai la peau du dos avec mes propres mains. Hier, tu as égaré ma sacoche, et aujourd'hui la mairie va chômer à cause de tes étourderies... »<sup>161</sup>*

En lisant ce passage, nous remarquerons que l'auteur le remplit de virgules et de points si bien que le lecteur arrive aisément à reproduire l'intonation orale. La ponctuation oblige ainsi le lecteur à lire le texte d'une certaine manière et avec certains rythme et ton, préalablement visés par l'auteur.

Bien que le langage du récit précédemment cité fait partie de l'oral, certains passages à l'intérieur des mêmes textes n'en relèvent pourtant pas et s'inscrivent au contraire dans le langage soutenu. Tel est le cas lorsque *Lyès* raconte à *Zane* le nain l'histoire des fondamentalistes :

---

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p.20.

*«Dactylo raconte qu'à la fin du XI<sup>e</sup> siècle un, un persan s'est installé sur la montagne d'Alamut pour fonder la secte des Assassins. Assassin vient d'assassyine qui veut dire "fondamentalistes" en arabe. Il a semé la mort et la terreur sur terre entière, s'attaque à de redoutables seigneurs jusque l'empire ottoman s'est écroulé comme un château de carte... »<sup>162</sup>*

Le mélange d'écritures littéraire et orale, l'alternance de registres langagiers, perturbent le rythme du roman et visent à exercer un effet de violence sur le lecteur.

### II.3.2 Un vocabulaire choquant

La langue réécrite de l'orale est une langue brute, parfois choquante, les mots employés par l'auteur sont des mots vivants, crus, sans artifices. Si le vocabulaire populaire est bien vivant, il donne naissance à autant de mots qu'il en laisse mourir. Les mots argotiques n'appartiennent aucunement au beau monde de la langue académique, leur effet esthétique est très limité. La bienséance est pratiquement absente du texte, l'usage fréquent de mots vulgaires et crus a pour but de choquer la sensibilité du lecteur.

Le choc produit par la langue orale utilisée dans le roman est important d'une part, parce qu'elle est spécifique aux villageois et n'est pas commune à toutes les classes sociales. D'autre part, à cause du contraste entre terme littéraire et terme populaire existants dans un même texte. Cette rencontre de deux langues aussi éloignées renforce et accentue l'effet de choc.

Le recours de l'auteur à un mélange de mots familiers et vulgaires et à des expressions familières nuit à la compréhension de certains lecteurs francophone qui sont habitués à la langue littéraire et non pas à la langue argotique propre à la société française. Les mots sont par conséquent dérangeants, dénotant une réalité et des conditions de vie aussi dérangeantes, vécues essentiellement par les villageois d'un enfermement territorial. Le rejet d'une esthétique littéraire du *mot* ne signifie pas le rejet de la langue française ou le rejet de toute bienséance, bien au contraire. Ouvrant la porte à sa trivialité, le bon goût est certes renversé, mais non détruit. Le dépaysement apporté par le vocabulaire populaire permet d'explorer d'autres chemins, voire,

---

<sup>162</sup> *Ibid.*, p.100.

pourquoi pas, d'aller jusqu'au bout de la langue. Il s'agit de retrouver une langue brute, primitive, une langue concrète qui désigne la réalité telle qu'elle est. Variée, cette langue peut dire la diversité du monde sans passer par des tropes. La langue académique perd son prestige, la rhétorique également. En touchant au vocabulaire, Khadra a donné le ton du peuple et le ton du bouleversement.

Cet aspect lexical de la violence se lit dans les mots et expressions soulignés dans les extraits suivants :

« Je veux comprendre ce qui se passe, bordel ! »<sup>163</sup>

« Espèce de salopard. Rassieds-toi, va, et raconte- moi comment c'est, le travail d'un laboureur »<sup>164</sup>

« Je veux le voir débattre comme un vieux porc bien engraisé...putain ! »<sup>165</sup>

« Je revends de la came...Et maintenant, va te faire foutre. »<sup>166</sup>

« -Ton héroïsme s'arrête là, fil de pute »<sup>167</sup>

Nous remarquons qu'il s'agit d'un lexique appartenant à la langue argotique vulgaire, le lecteur est immédiatement étourdi. La vulgarité et le manque de finesse attisent inévitablement l'intérêt du lecteur qui se trouve pris au piège dans un texte où le mélange des différents registres de langue lui offre une mosaïque inhabituelle. L'écart créé choque le lecteur, l'attention de celui-ci est d'autant plus suscitée que le terme argotique n'est pas aisément compréhensible ou brutalement inconnu.

Ainsi, nous retrouvons des mots familiers connus, fréquemment utilisés, compris par tous les lecteurs : *cinglé* pour feu, *fumier* pour salaud, *fric* pour argent, etc. D'autres qui le sont moins, bien qu'ils fassent partie du vocabulaire familier : *charabia* qui signifie "langage incompréhensible", *racketter* qui signifie "voler de l'argent " ou encore *girouette* qui signifie "personne qui change souvent d'opinion".

---

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 162.

Mais, d'autre part, nous rencontrons tout au long de notre lecture des mots, empruntés à la langue arabe, introduits dans le texte. Ainsi, nous retrouvons d'autres d'origine arabe populaire tels que : *khôl* qui signifie "fard sombre" que l'on utilise pour se maquiller, *Ibliss* qui signifie "diable" ou alors *gandoura* qui signifie "vêtement de laine ou de coton". D'autres mots font partie de la langue arabe classique, tels que : *moudjahid*, qui signifie "combattant", ou *vizir* qui signifie "ministre" ...etc. *Fesq* est un mot arabe signifiant "débauche ou dépravation" et ayant une connotation négative. En rapport avec la description des prostituées et des jeunes algériens portant des jeans et des mini-jupes et imitant les ringards décadents de l'Occident, le jeu de mots *Riad el Feth / Riad el Fesq* – le parc de la victoire / "parc de la *débauche*" – prend tout son sens.

Pour que l'argot ne freine pas le train de l'écriture, il ne faut donc pas en abuser, sans cela, l'effet ne serait plus surprenant, mais lassant. Afin d'apprécier à sa valeur principale son expressivité et sa variété, il faut éviter de submerger et d'ennuyer le lecteur peu habitué à rencontrer des expressions argotiques dans un cadre qui lui paraît peu approprié de prime abord. C'est la raison pour laquelle notre roman objet d'étude monopolise presque cette écriture de l'oralité.

### II.3.3 Une syntaxe transgressée

Les personnages du roman *Les agneaux du Seigneur*, quels qu'ils soient, jeunes ou âgés, utilisent un langage propre aux villageois. Yasmina Khadra a essayé de rapporter dans son roman, non seulement la vie qu'ils mènent, mais également leur façon de parler pour donner au récit une illusion de réel, d'où l'autre intérêt de l'écriture de l'oralité.

Etant donné que la langue parlée est une langue rapide et concise, le locuteur quand il parle a tendance à détourner des mots pour aller plus vite et parce que c'est naturel, cela évite de briser le flux de la parole, et permet à la personne de finir ce qu'elle a à dire avant d'être interrompue.

L'envie de dire le plus d'informations possibles en peu de temps et de mots, accélère le rythme et influe sur la construction des phrases. La rapidité de la prononciation est donc l'une des spécificités du langage oral. Sa transcription à l'écrit

ne peut se faire qu'à l'aide d'une syntaxe particulière qui soit capable de refléchir la vivacité de l'oral.

De manière générale, la syntaxe épouse le personnage que la narration est censée représenter au moment du récit. Ainsi, la construction des phrases change avec le changement des situations et des personnages. On pourrait compter plusieurs procédés visant à reproduire l'effet de l'oral.

Les règles de la négation qui sont obligatoires à l'écrit, disparaissent à l'oral familier. L'adverbe " *ne* "qui indique la négation dans le groupe verbal est ordinairement accompagné d'un autre mot : pas, point, rien, aucun, etc. Sauf quand il est explétif, il s'emploie seul sans l'idée de négation dans des propositions subordonnées comparatives ou dans celles qui dépendent d'un verbe exprimant la crainte ou le doute.

Dans notre texte, le " *pas* "disparaît dans quelques phrases négatives produites par les personnages. Les exemples sont nombreux, nous en citons quelques-uns :

« *kada n'a voulu le rencontrer* »<sup>168</sup>

« *Le fils de Issa la Hante n'à osé lever les yeux* »<sup>169</sup>

« *...il n'a connu véritable honte avant d'être élevé au rang des notables.* »<sup>170</sup>

La rapidité de la langue orale nécessite à côté de cette suppression de certains mots, la suppression de certaines lettres aussi. Dans certains cas, il s'agit d'une élision, définie comme la « *suppression, dans l'écriture ou la prononciation de la voyelle finale d'un mot devant un mot commençant par une voyelle ou un h muet (elle se marque pas l'apostrophe)* »<sup>171</sup> .

Cette élision n'est donc pas réservée à l'oral, elle est très fréquemment utilisée à l'écrit. Sauf que certaines élisions ne sont pas très appropriées à l'écrit. Prenons l'exemple de : *t'apprends* ou *ç'avait*, qui font partie de la langue orale et ne

---

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>171</sup> *Larousse*, Dictionnaire de la langue française, Paris 1997.

conviennent pas à l'écrit. Tandis que d'autres élisions s'imposent dans les deux langues (orale et écrite). Exemple : l'impossibilité d'écrire *t'écraser* en deux mot : *te écraser*.

Par ailleurs le scripteur effectue d'autres suppressions, mais à un niveau plus délicat, celui des voyelles, des consonnes et des syllabes au milieu des mots. Le but étant toujours le mimétisme de la rapidité de la prononciation à l'oral. Leur suppression est généralement remplacée soit par une apostrophe, soit par un accent aigu : comme dans l'exemple suivant d'une suppression de voyelle, sans que l'élision ne soit permise : l'adjectif démonstratif « *ce* » qui se réduit souvent à la première lettre,

« - Dieu ! C' qu'elle est belle. »<sup>172</sup>

L'élévation du ton, les cris et le ralentissement de la prononciation sont à leur tour aussi reproduits à l'écrit. Le moyen utilisé par l'auteur pour ce faire est le découpage des mots :

« Et bien, je vais te le dire : *stu-pé-fiants !* »<sup>173</sup>

« - *Il-ne-veut-pas-mou-rir...*

*Les autres l'imitent, et se mettent à scander :*

*- Il-ne-veut-pas-mou-rir... Il-ne-veut-pas-mou-rir... »*<sup>174</sup>

De même, ce découpage des mots et leur répétition accentuent le ton tragique de la situation d'autant plus que les propos rapportés mettent l'accent sur le tragique. Le roman de Yasmina Khadra est digne des tragédies grecques développées par Eschyle, Sophocle et Euripide.

Par ailleurs, les situations tragiques sont malheureusement d'actualité et le langage des personnages accentue la cruauté et la violence des situations tragiques.

---

<sup>172</sup>Y. KHADRA, *op. cit.*, p. 115.

<sup>173</sup>*Ibid.*, p. 142.

<sup>174</sup>*Ibid.*, p. 202.



## CONCLUSION

---



---

Nous avons tenté, tout au long de ce travail, de montrer les manifestations de la violence dans l'écriture de *Les Agneaux du Seigneur* de Yasmina Khadra. Sans nous glorifier de l'exhaustivité, il nous semble plus ou moins légitime de signaler le grand profit que nous avons pu tirer de cette étude aussi courte et simpliste qu'elle soit.

Toutefois, cette simplicité apparente de l'étude que nous avons menée à travers une lecture analytique de l'œuvre, nous a permis, outre l'acquisition de nouvelles performances d'analyse, l'adoption d'une démarche pluridisciplinaire visant à décrypter rationnellement les différents éléments qui sont considérés comme les pierres angulaires de l'œuvre littéraire et en conséquence celles des personnages, de la narration et du langage.

Ainsi, notre démarche a consisté à reproduire le cheminement de découverte de l'œuvre de la manière dont le ferait un lecteur potentiel face à un texte nouveau. Notre progression avait donc pour dessein de *faire connaître le roman du plus apparent au plus subtil*.

Globalement, *Les agneaux du Seigneur* nous est donc apparu selon une double perspective : d'une part, comme fiction se faisant le reflet de la réalité et portant un regard critique sur la société algérienne des années quatre-vingt-dix -à ce sujet, Yasmina Khadra déclare : «*Il est évident que la tragédie de mon pays a donné un sens différent à mes textes* »<sup>1</sup>-; d'autre part, comme réflexions sur l'écriture, se fondant sur une langue dure qui se joue au mot, et une langue orale comme pour renforcer cette interrogation sur l'écriture.

Après avoir étudié l'œuvre, nous sommes arrivé à montrer, que la *violence* traverse l'écriture de part et d'autre : d'abord, au niveau des messages d'accompagnement qui entourent le texte -tous les éléments paratextuels, et sans exception, portent une charge importante de violence. À travers ces éléments hétérogènes (pseudonyme, titre, dédicace, épigraphe) nous avons pu déceler une forme de *violence* qui agit sur le lecteur indirectement mais intensément.

---

<sup>1</sup>Cf. Interview de l'auteur à propos de la sortie de son roman *A quoi rêvent les loups*, [propos recueillis par Valérie Pabst, 1999, source Internet : [www.fnac.be/fr/html/auteurs/khadra/interview.htm](http://www.fnac.be/fr/html/auteurs/khadra/interview.htm)]

De fait, l'analyse des éléments paratextuels a mis en évidence les rapports que ces derniers entretiennent avec le texte. Notre travail nous a également réservé quelques surprises. Elles concernent d'abord le rapport découvert entre certains aspects du paratexte tels que : pseudonyme/couverture et titre/pseudonyme. Ensuite nous pensons avoir montré pour la première fois que le nom de *Mina* peut être un autre pseudonyme de Mohammed sur lequel aucune analyse (à notre humble connaissance) n'a été faite auparavant<sup>2</sup>. A la fin de cette analyse nous avons constaté que le paratexte remplit chez Yasmina Khadra une fonction littéraire, assume l'expression de *figures*, et finalement *fait texte*, ouvre du sens. Nous l'avons vu, il contribue à faire vrai tout autant qu'à faire rêver.

Par ailleurs, nous avons constaté que l'écriture des *Agneaux du Seigneur* n'est pas uniquement une écriture *noire*, mais qu'elle peut aussi être désignée d'écriture *blanche* telle que Roland Barthes la définit dans son ouvrage *Le Degré zéro de l'écriture*. En effet, nous avons remarqué qu'au-delà des passions, des douleurs et des rancœurs, Yasmina Khadra décrit les événements en Algérie comme s'il était convaincu que *rien ne sert de dénoncer, de hurler, de pleurer*. Ce n'est ni un cri ni une écriture *de l'urgence* que nous avons dans *Les Agneaux du Seigneur*, puisque ne s'y trouve aucune émotion, aucune sentimentalité ni au niveau du contenu ni au niveau de l'écriture. Le récit ressemble plutôt à un *inventaire* où les événements sont énumérés de façon distante et sans qu'aucune cruauté ne soit oubliée.

Nous avons remarqué aussi que Yasmina Khadra se prolonge dans l'engagement de l'écriture puisqu'en évitant toute opacité au niveau de la forme, en repoussant tout recours à l'élégance et à la décoration et en choisissant, au niveau de l'instance narratrice, un regard *neutre*, il réussit à livrer « *la dimension universelle* » du conflit algérien. C'est grâce à cette écriture qu'il arrive à montrer que :

---

<sup>2</sup>*Les Masques de Yasmina* est le dernier livre de l'écrivain et professeur Françoise NAUDILLON (de l'Université Concordia -Québec) publié aux Éditions Nouvelles du Sud. A ce propos nous avons demandé à l'auteur son point de vue sur notre lecture du pseudonyme : « *Je suis très heureuse de savoir que vous avez eu connaissance de mon travail sur Yasmina Khadra et enchantée de savoir que d'autres se lancent dans l'analyse des romans de cet auteur Je trouve votre travail tout à fait remarquable et intéressant et je vous encourage à poursuivre dans ce qui semble une recherche d'envergure.* »

---

« Le village de Ghachimat n'y [dans *Les Agneaux du Seigneur*] est plus seulement le symbole de l'Algérie ; [qu'] il nous conte une histoire de mort qui pourrait s'enraciner dans n'importe quelle géographie, dans bien des pays de notre planète...»<sup>3</sup>

Egalement, nous avons repéré d'autres formes de *violence* d'écriture manifestes au travers du déséquilibre social et la nomination des personnages, le mouvement narratif perturbé et le mélange de genres...etc. Enfin, le langage utilisé par l'auteur présente l'autre aspect de la *violence* de l'écriture à savoir le mélange de l'écriture littéraire et de l'oralité, l'alternance des registres langagiers, la vulgarité des mots et la transgression syntaxique...etc.

Dans notre travail de thèse nous tenterons de rendre compte de ces *améliorations* puisque notre projet s'inscrit dans la continuité de ce mémoire de magister. En effet, nous voudrions continuer à explorer l'univers romanesque de Yasmina Khadra, en incluant à notre corpus actuel certains romans que nous avons du laisser de côté dans le cadre de ce mémoire ; en approfondissant également certains points qui, nous l'avons souligné dans cette recherche, nous paraissent mériter des développements susceptibles de s'ouvrir sur de nouveaux sujets dont l'enfermement de l'espace et la nomination des lieux dans l'écriture de Yasmina Khadra.

---

<sup>3</sup> M. GAZIER, «La Haine au village », *Télérama*, 23 septembre 1998, p. 15.

---

# BIBLIOGRAPHIE

---

### Corpus

KHADRA Y., *Les agneaux du Seigneur*, Julliard, Paris, 1998.

### Œuvres de l'auteur consultées

KHADRA Y., *Le dingue au bistouri*, Laphomic, Paris, 1990.

-- *La Foire des Enfoirés*, Laphomic, Paris, 1993.

-- *Morituri*, Baleine, Paris, 1997.

-- *Double Blanc*, Baleine, Paris, 1998.

### Ouvrages sur la littérature algérienne

ACHOUR C., *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*, ENAP-Bordas, Paris 1990.

ACHOUR C. et REZZOUG. S., *Convergences critiques*, Office des Publications Universitaires, Alger, 1990.

AGERON C.-R., *Histoire de l'Algérie contemporaine*, Que sais-je, Paris, 1994.

ARNAUD J., *La littérature maghrébine de langue française*, Publisud, Paris, 1986.

BONN C. et BOUALIT F., *Paysages littéraires des années 90 : témoigner d'une tragédie ?*, L'Harmattan, Paris, 1999.

CHIKHI B., *Maghreb en textes : écriture, histoire, savoirs et symboliques*, l'Harmattan, Paris, 1996.

-- *Littérature algérienne : désir d'histoire et esthétique*, l'Harmattan, Paris, 1997.

DEJEUX J., *La littérature maghrébine d'expression française*, Presses Universitaires de France, Que sais-je, Paris, 1992.

NOIRAY J., *Littératures francophones I. Le Maghreb*, Belin, Paris, 1996.

### Références critiques

BARTHES R., *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, 1972.

BIGEARD J.-M., *La violence*, Larousse, Evreux, 1979.

BURTSCHER-BECHTER B., et MERTZ-BAUMGARTNER B., *Subversion du réel : stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine*, l'Harmattan, Paris, 2001.

BAYLON C. et FABRE P., *Les noms de lieux et de personne*, Nathan, Paris, 1982.

CHEVREL Y., *La littérature comparée*, Presses Universitaires de France, Que sais-je, Paris, 1997.

COLLECTIF, *Poétique du récit*, Seuil, Paris, 1977.

COQUET J.-C., *La quête du sens*, PUF, Paris, 1997.

DELCROIX M. et HALLYN F., *Introduction aux études littéraires : méthodes du texte*, Duculot, Paris, 1995.

DOUCET R. et CALAIS E., *Thèmes de Culture Générale et Littéraire*, Magnard, Paris, 1999.

ECO U., *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Grasset et Fasquelle (pour la traduction française), Paris, 1985.

GENETTE G., *Figures III*, Seuil, Paris 1972.

-- *Seuil*, Seuil, Paris, 1987.

-- *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1982.

GONTARD M., *Violence du texte : la littérature marocaine de langue française*, l'Harmattan, Paris, 1981.

GOLDENSTEIN J.-P., *Lire le roman*, Boeck et Larcier, Bruxelles, 1999.

GRENAUD P., *Algérie brillante d'hier. Amère Algérie d'aujourd'hui*, l'Harmattan, Paris, 2001.

HACKER F., *Agression/violence dans le monde moderne*, Calmann-Lévy, Paris, 1972.

JAUSS H.-R., *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris 1978.

LANE P., *La périphérie du texte*, Nathan, Paris, 1992.

MICHAUD Y., *La violence*, Que sais-je ?, Paris, 1999.

MOKHTARI R., *La graphie de l'horreur*, Chihab, Alger, 1999.

TODOROV T., *Littérature et signification*, Librairie Larousse, Paris, 1967.

#### Articles et revues

*Algérie Littérature/ Action*, « Les introuvables » : interview de Tahar Djaout (1991), n° 1, mai 1996.

-- « L'interview de l'auteur », n°5, novembre 1996.



-- « Une Agatha Christie à l'algérienne », *Rose d'abîme* de Aïssa Khelladi, « Entretiens avec Abdelkader Djemaï », n° 22-23, juin-septembre 1998.

-- « Actualité éditoriale », n° 24-25, octobre-novembre 1998.

-- LE BOUCHER D., « La part obscure », n° 22-23, juin-septembre 1998, pp. 213-214.

*Les Temps Modernes*, « Roman noir », n° 595, août-septembre-octobre 1997.

*Soir d'Algérie*, « Interview de Nourredine Saadi », n° 1736, 19 juin 1996.

ALI-BENALI Z., « Voici venir le temps des possibles ?... », in REDOUANE N., MOKADDEM Y., *rupture tragique ou rupture féconde*, La Source, Toronto, 1999.

ELLYAS A., « Les Leçons oubliées des émeutes d'octobre 1988 », *Le Monde diplomatique*, mars 1999,

GRANDGUILLAUME G., « Comment a-t-on pu en arriver là ? », *Les Violences en Algérie*, Odile Jacob, Paris, 1988.

MONGIN O. et PROVOST L., « 1997 : normalisation politique et violences massives », *Les violences en Algérie*, Odile Jacob, Paris, 1998.

#### Sources Internet

AUBENAS, Florence, « La foire d'Alger au régime Sansal », *Libération*, 30 septembre 1999, [www.liberation.com/livres/99sept/0930sansal.html](http://www.liberation.com/livres/99sept/0930sansal.html)

DOUIN, Jean-luc, « Yasmina Khadra lève une part de son mystère », *Le Monde*, 10 septembre 1999, [www.lemonde.fr/article\\_impression/0,2322,21735,00.html](http://www.lemonde.fr/article_impression/0,2322,21735,00.html)

PARISOT, Thierry, « Quelque part, l'Algérie : Folies exterminatrices. », *Le Monde diplomatique*, mai 1998, [www.monde-diplomatique.fr/1998/05/PARISOT/10505.html](http://www.monde-diplomatique.fr/1998/05/PARISOT/10505.html)

« *Le second degré de l'Algérie* », propos recueillis par Mona Chollet, in *Charlie Hebdo*, août 1999. Source Internet [www.peripherie.net/g-yb.htm](http://www.peripherie.net/g-yb.htm)

ZOHRA ZAHOU, Fatma, « Le roman noir d'une société. », *Le Monde diplomatique*, mars 1999, [www.monde-diplomatique.fr/1999/03/ZAHOU/11773.html](http://www.monde-diplomatique.fr/1999/03/ZAHOU/11773.html)

#### Dictionnaire

C.-P. HUMBERT, *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances*, Hachette, Paris, 2003.

*Dictionnaire des Symboles*, site internet, <http://perso.clubinternet.frramberg/Ap15.htm>

CD consultés

-BEAUMARCHAIS J.-P. et COUTY D., *Dictionnaire électronique des œuvres littéraires de la langue française.*

Eléments de bibliographie en langue arabe

- أدو نيس العكرة، الإرهاب السياسي، مجلة العربي 343 يونيو 1987  
أيمن إبراهيم دسوقي، المجتمع المدني في الجزائر، - الحقرة- الحصار-الفتنة-، مجلة المستقبل العربي 259  
سبتمبر 2000  
لبنان ، دار الفكر المعاصر بيروت، ط01 ، سيكولوجية العنف و إستراتيجية الحل السلمي ، خالص جلبي  
1998  
سرحان بن دبيل العتبي، ظاهرة العنف في الجزائر، مجلة العلوم الاجتماعية، عدد4، مجلد28 شتاء2000.  
فؤاد زكريا، الإرهاب من زاوية عربية، مجلة العربي العدد 339 فبراير 1987

---

**ANNEXES**

---

## 1. Questionnaire adressé à Yasmina Khadra

### a. Présentation du questionnaire

Les réponses reproduites ci-après nous ont été adressées par Monsieur Yasmina Khadra (par courrier électronique) en date du 18 décembre 2005. Elles correspondent à une série de questions qui avaient été préparées pour recevoir des réponses écrites. Nous tenons à le remercier de sa longue missive.

La reproduction des réponses obéit à une scrupuleuse fidélité. Nous avons conservé toute la ponctuation et toute la présentation de Monsieur Yasmina Khadra.

### b. Le questionnaire

*Q -Le titre « Les agneaux du Seigneur », est-ce qu'il est de votre choix\* ou de l'éditeur ?*

*\*Pourriez-vous nous donner une idée sur ce choix (du titre) ?*

**Y.K-** Le titre est de moi. L'éditeur intervient rarement dans le choix du titre, sauf lorsque l'écrivain est consentant. Ce titre m'a été inspiré suite aux témoignages d'un rescapé, miraculeusement épargné par le GIA lors du massacre de *Had Chekala* (Relizane). Pendant les tueries, un terroriste s'est écrié, en tombant sur un petit enfant : " Tiens, voilà un agneau ". Et il l'a égorgé. Au nom du Seigneur.

*Q -Quelle est en général la part de responsabilité de l'auteur et de l'éditeur dans le choix d'un titre?*

**Y.K -** De quelle responsabilité vous parlez ? Il s'agit d'un titre, pas d'un manifeste. Un auteur donne un titre à son ouvrage comme un père donne un prénom à sa progéniture. C'est aussi simple que cela.

*Q -Le roman se compose de quatre chapitres. Comment expliquer-vous l'absence des intertitres ? Est-ce qu'il a un rapport avec le contenu du roman ?*

**Y.K -**L'écrivain est libre de construire son texte comme cela lui convient. Si mes chapitres ne comportent pas "d'intertitres", c'est parce que je ne l'ai pas jugé utile. Comme dans tous les romans, le fond repose sur la forme. Bien sûr qu'il y a un rapport. Sinon, comment gérer le travail ?

*Q -Avez-vous été associé aux choix d'illustrations et texte de première et quatrième de couverture*

*-Pourriez-vous nous expliquer le choix de la photographie de la première de couverture ?*

**Y.K** -J'ai beaucoup déploré les couvertures des *Agneaux* et de *A quoi rêvent les loups*, pour la version Pocket. On ne m'avait pas consulté, à cette époque. Depuis ce malentendu, j'ai un droit de regard sur le choix des illustrations, --leur nature, et c'est moi qui décide quoi retenir.

*Q -La dédicace du roman « Les agneaux du Seigneur », s'adresse à votre père et votre mère «à mon père et à ma mère». Pouvez-vous nous expliquer ce choix dédicatoire?*

**Y.K** -Il n'y a rien à expliquer. Quant à la dédicace, je suis libre de l'insérer dans le texte comme libre de ne pas la mentionner du tout. Tout à fait entre nous, je ne vois pas le rapport avec le contenu du roman. Ce sont des détails tellement minimes et inutiles pour votre travail.

*Q -L'épigraphe du roman est une citation du philosophe allemand, Friedrich Wilhelm Nietzsche .Pouvez-vous nous dire pourquoi Nietzsche ? Et pourquoi en le trouve souvent dans vous épigraphes (A quoi rêve les loups, par exemple) ? En outre, pourriez-vous préciser dans quel contexte le philosophe allemand prononcé cette citation?*

**Y.K** -J'ai pour Nietzsche une profonde admiration. C'est un poète et un philosophe d'une rare lucidité et d'un génie absolument remarquable. S'il m'arrive de lui emprunter quelques formules en guise d'exergues pour mes textes, ce n'est pas par pure fantaisie. Ces formules illustrent généralement le contexte de mes écrits.

*Q -Lorsqu'un ouvrage est édité en collection de poche, est-ce que sa signifier une chose ?*

**Y.K** -Un ouvrage est édité en poche pour bénéficier d'une plus large audience. La fabrication n'est pas luxueuse, et le prix est grandement abordable

*Q -Accepteriez-vous de me communiquer le chiffre de vente de ce roman?*

**Y.K** -Je n'ai pas tous mes chiffres de vente. *Les Agneaux* a été traduit dans sept ou huit langues. Ce n'est pas ma meilleure vente. Peut-être un peu plus des 100 000.

## 2. Pêle-mêle de questions attendues et/ou inattendues à Yasmina Khadra en 2004

### a. Le questionnaire

*Q -La première de toutes : acceptez-vous de vous prêter à ce « pêle-mêle de questions»?*

**Yasmina Khadra** -Oui.

*Q -Quel est le titre du dernier poème que vous ayez lu, ou relu ?*

**Yasmina Khadra** -Cela fait longtemps que je n'ai pas lu de poésie. Les derniers poètes lus sont Mamoud Darwich et Lamartine.

*Q -Quel est le titre du dernier roman, que vous ayez lu, ou relu ?*

**Yasmina Khadra** -« Disgrâce » de J.M. Coetzee et « Regrets sans repentirs » de Chester Himes.

*Q -Quels sont vos trois films préférés ?*

**Yasmina Khadra** -« La Bataille d'Alger » ; « La Strada » de Fellini et « Apocalypse Now » de Coppola.

*Q -Quels airs de musique, connus ou inconnus, vous émeuvent-ils le plus ?*

**Yasmina Khadra** -Toutes les musiques du monde m'émeuvent.

*Q -Y a-t-il un champion sportif que, aujourd'hui ou hier, vous ayez admiré ?*

**Yasmina Khadra** -Mohammed Ali et Nouredine Morcelli.

*Q -Rousseau pensait que l'homme est naturellement bon, Hobbes qu'il est plutôt naturellement méchant. Alors, Hobbes ou Rousseau ?*

**Yasmina Khadra** -Je pense que l'homme est le croisement de l'ange et du démon. Il est fondamentalement bon et forcément méchant.

*Q -Vous êtes le fils d'un combattant -et d'un héros- de l'Armée de Libération Nationale. Dans un de vos romans, vous évoquez le massacre de familles harkies,*

*après l'indépendance. Cela signifie-t-il que vous considérez manichéenne la façon dont on a pu rendre compte, en Algérie, de la guerre d'indépendance ? Toute Histoire le serait-elle ?*

**Yasmina Khadra** -Toutes les Histoires sont manichéennes. Toutes essayent de s'inspirer des mythologies et de se prolonger dans la légende. C'est la raison pour laquelle les guerres perdurent.

*Q -Vous exprimez souvent votre admiration pour les femmes de votre pays, pour l'influence qu'elles ont sur le présent et l'avenir de votre pays. La société algérienne dans son ensemble -pouvoir politique, pouvoir religieux, opinion publique- leur reconnaît-elle les mêmes vertus ?*

**Yasmina Khadra** -La société algérienne ne reconnaît aucune vertu aux siens. Elle veut les incarner toutes, et toutes lui font défaut. Lorsque le culte de la personnalité sévit quelque part, dites-vous qu'il ne laisse rien aux autres.

*Q -Etes-vous croyant ?*

**Yasmina Khadra** -A l'image de Chateaubriand.

*Q -S'il y a une vie après la mort, comment occuperez-vous tout ce temps ?*

**Yasmina Khadra** -À dormir d'un sommeil de juste.

*Q -Vous êtes un des auteurs de langue française contemporains les plus traduits. Comment analysez-vous cet universel intérêt pour votre oeuvre ?*

**Yasmina Khadra** -Il est encore tôt pour dresser un bilan fiable. Disons que j'essaye de mériter les égards que je réclame. Il n'est pas évident pour un Arabe de convaincre large, aussi je profite de chaque intérêt que l'on me porte pour dire que nous sommes aussi capables du meilleur que du pire. Je suis très content de toucher les Occidentaux ; c'est la preuve que nous pouvons nous entendre. Il suffit juste de s'écouter.

*Q -« Nous sommes toujours au bord du malentendu », disait Camus, que vous aimez. En écrivant, en avez-vous conscience ?*

**Yasmina Khadra** -La littérature est née à partir du malentendu. Elle est donc son essence et sa conscience.

*Q -L'actualité déverse son lot quotidien d'horreurs. Finalement, que peuvent contre cela tous les commissaires Llob et tous les Yasmina Khadra de la Terre?*

**Yasmina Khadra** -Le Bien n'a jamais triomphé du Mal. C'est le Mal qui finit par jeter l'éponge, lassé par ses propres abus. Les Llob et les Khadra sont là pour, justement, ne pas le ménager.

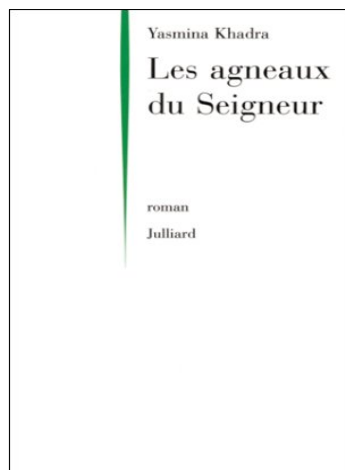
*Q -Quelle question particulièrement importante ne vous ai-je pas posée ?*

**Yasmina Khadra** -Il faut en laisser aux autres et aux lendemains.



### 3. Première de couvertures

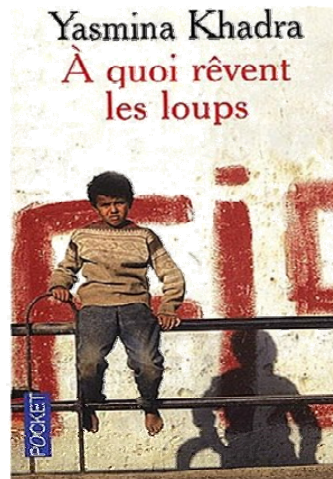
[*Les agneaux du Seigneur*, Coll. Julliard, 1998.]



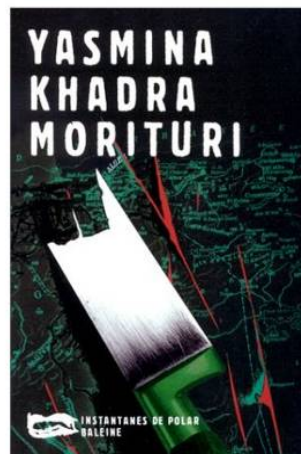
[*Les agneaux du Seigneur*, Coll. Pocket, 1999.]



[*A quoi rêvent les loups*, Coll. Pocket, 2000.]



[*Morituri*, Coll. Baleine, 1997.]



#### 4. Œuvre première de Yasmina Khadra

Les romans de Yasmina Khadra (dix titres sur un total de dix-huit récits ou romans de Mohamed Moulessehoul) sont aujourd'hui traduits dans quatorze pays : USA, Grande-Bretagne, Portugal, Espagne (castillan et catalan), Hollande, Suisse, Allemagne, Italie, Autriche, Grèce, Turquie, Pologne, Israël, Algérie. Le prix Nobel de littérature 2003, le Sud-Africain J.M Coetzee, considère Yasmina Khadra comme un des écrivains majeurs d'aujourd'hui.

Titres	Maisons d'éditions	Années
<i>Les Sirènes de Bagdad</i>	Julliard	2006
<i>L'attentat</i>	Julliard	2005
<i>La part du mort</i>	Julliard	2004
<i>Cousine K</i>	Julliard	2003
<i>Les hirondelles de Kaboul</i>	Julliard	2002
<i>L'imposture des mots</i>	Julliard	2002
<i>L'écrivain</i>	Julliard	2001
<i>A quoi rêvent les loups</i>	Julliard	1999
<i>Les agneaux du Seigneur</i>	Julliard	1998
<i>L'automne des chimères</i>	Baleine	1998
<i>Double Blanc</i>	Baleine	1998
<i>Morituri</i>	Baleine	1997
<i>La Foire des Enfoirés</i>	Laphomic	1993
<i>Le dingue au bistouri</i>	Laphomic	1990
<i>Le privilège du phénix</i>	ENAL	1989
<i>De l'autre côté de la ville</i>	L'Harmattan	1988
<i>El Kahira</i>	ENAL	1986
<i>La fille du pont</i>	ENAL	1985
<i>Houria</i>	ENAL	1984
<i>Amen</i>	(à compte d'auteur) Paris	1984

## 5. Sur l'écriture de Yasmina Khadra

L'intérêt passionné de Yasmina Khadra pour tout ce qui touche à son pays, l'a conduit à rédiger, pour les presses française et algérienne, un certain nombre d'articles, dans lesquels, faisant fi des menaces et des dangers, ou du souci de sa gloire littéraire, il entend dire ce qui lui convient et ce qui le révolte ; ce qui l'émeut et ce qui l'horripile. La plume du journaliste retrouve le style de l'écrivain, lyrique et dépouillé. Nous avons choisi de présenter quelques-uns de ces textes.

### *Commentaires de Wenceslas Carlos Lozano*

*[traducteur espagnol de Yasmina Khadra]*

*« La métaphore zoomorphe est une des constantes de l'écriture de Yasmina Khadra. J'en retiens plusieurs dizaines -et en offre ma traduction-, tirées de cette trilogie d'Alger que constituent les romans Morituri, Double blanc et L'automne des chimères, des enquêtes très suivies dans le temps du commissaire Brahim Llob, un personnage bourru et vraiment peu commode, un obsédé de la décence politique né à la littérature quelques années auparavant avec Le dingue au bistouri, et toujours aussi pimpant de nos jours, ressuscité par la grâce d'une acrobatie chronologique (La part du mort, 2004) que seul les grands talents littéraires savent et peuvent se permettre. Don Quichotte ne fut-il pas lui-même un revenant littéraire grâce à l'obstination d'un public lecteur inconditionnel ?*

*J'entends par zoomorphisme la représentation métaphorique ou allégorique que l'on fait d'un animal pour caractériser quelqu'un ou quelque chose, une conduite, un caractère, une situation, etc. Nombre de ces expressions sont les échos de traditions populaires et de croyances antiques ; des échantillons d'un imaginaire collectif transmis d'une génération à l'autre. Elles s'insèrent dans la langue et fonctionnent aussi bien si ce qui les motiva à l'origine conserve sa transparence pour le parlant actuel, ou pas. L'analyse comparée de ce genre d'expressions dans les systèmes phraséologiques de deux langues (en l'occurrence les traductions espagnoles desdits romans, faites par l'auteur de cet article) permet de mettre en relief des similitudes et des différences intéressantes en ce qui concerne la fréquence d'utilisation, la structure sémantique, les connotations, le système de valeurs, etc.*

*La religion, en tant qu'espace spirituel naturel et élément très récurrent chez l'auteur, fait l'objet du second travail, cette fois-ci sur six romans, les trois précédents plus Les agneaux du seigneur, À quoi rêvent les loups et L'imposture des mots. Les allusions à la religion se comptent par centaines, et englobent aussi bien la cosmogonie que le quotidien des personnages. Elles sont reprises ici presque dans leur totalité et regroupées en trois sections: la mythologie classique et autres catégories "primitives" comme la superstition, le judéo-christianisme et, avant tout et surtout, l'islam, souvent dans sa dérive intégriste, car le jour à jour de ces romans est brutalement conditionné par la marée fondamentaliste -et bien évidemment la corruption du système qui en est responsable-, et par les profonds changements historiques qui ont eu lieu dans son pays, dans un processus irrépressible de dégradation des valeurs sur lesquelles il*

*s'était appuyé.*

*Il ne s'agit pas d'une simple compilation mais d'une mise en rapport de ces expressions dans différents contextes afin d'en souligner la diversité et la rentabilité littéraire, et de mettre en relief la richesse métaphorique de l'écriture de ce romancier d'un savoir-faire exceptionnel et doué d'un puissant imaginaire. Et puis, bien entendu, de signaler les difficultés de traduction d'un tel discours, qui parfois joue moins sur le sens que sur les effets phoniques ou les retombées psychologiques des enchaînements de métaphores et des calembours, dans une bienheureuse alliance de l'imaginaire maghrébin avec la langue française. »*

**Wenceslao Carlos Lozano**

---

**6. Tableau des figures**

<b>N°</b>	<b>Titre</b>	<b>Page</b>
<b>1</b>	<i>Les rapports paratextuels</i>	<b>36</b>
<b>2</b>	<i>Le jeu de mots du pseudonyme</i>	<b>42</b>
<b>3</b>	<i>L'emboîtement de pseudonymes</i>	<b>45</b>
<b>4</b>	<i>La symbolique du pseudonyme</i>	<b>55</b>
<b>5</b>	<i>Perturbation du temps narratif</i>	<b>77</b>
<b>6</b>	<i>Violence et nomination de personnages</i>	<b>84</b>

## RESUME

Le thème de notre travail de recherche porte comme titre « *La violence de l'écriture dans le roman algérien d'expression française des années 90 : Le cas de "Les agneaux du Seigneur" de Yasmina Khadra* ». Il nous a été inspiré d'abord par le contexte de l'Algérie des années 90, un contexte jalonné de bouleversements et soubresauts sociopolitiques ; et ensuite par l'abondance des productions littéraires qui témoignent de cette décennie.

Yasmina Khadra nous invite dans ce roman mêlant réflexions sur l'écriture et violence du texte à méditer les questions de l'essence humaine et sa prédisposition à la *violence*. Ecrit dans une langue dure qui se joue du mot, une langue orale pour renforcer cette interrogation pertinente sur l'écriture, le roman de Yasmina Khadra *Les agneaux du Seigneur* refuse au lecteur le confort de la certitude pour lui offrir une *violence* dissimulée dans les plis et replis de l'écriture. De fait, nous avons essayé de répondre à une question majeure tout au long de cette étude : *Comment se manifeste la violence dans l'écriture de Les Agneaux du Seigneur de Yasmina Khadra ?*

Pour mener à terme cette étude nous avons emprunté nos concepts à diverses disciplines qui forment le large domaine des sciences humaines et de la critique littéraire en l'occurrence : la linguistique, la psychanalyse, la sociocritique et la sémiologie...C'est donc à un exercice interdisciplinaire que nous nous sommes livré.

Après avoir étudié le roman, nous sommes parvenus à montrer que la *violence* traverse l'écriture de part et d'autre : d'abord, au niveau des éléments hétérogènes qui entourent le texte où tous les éléments paratextuels, sans exception, portent une charge importante de *violence*, mais à des degrés différents. À travers ces informations paratextuelles (pseudonyme, titre, dédicace et épigraphe) nous avons pu déceler une forme de *violence* qui agit sur le lecteur indirectement mais intensément.

Ensuite, nous avons pu constater que l'écriture de *Les Agneaux du Seigneur* n'est pas uniquement une *écriture noire*, mais qu'elle peut être aussi désignée *d'écriture blanche* telle que Roland Barthes la définit dans son ouvrage *Le Degré zéro de l'écriture*. En effet, nous avons remarqué que ce type d'écriture jouait un rôle impératif dans la transmission de la *violence*. En outre, nous avons distingué d'autres formes de *violence* d'écriture telles que : le déséquilibre social et la nomination des personnages, le mouvement narratif perturbé et le mélange de genres.

Enfin, le langage utilisé par l'auteur présente l'autre forme de la *violence* de l'écriture tels que : le mélange d'écritures littéraire et orale, l'alternance de registres langagiers, la vulgarité de mots et la transgression syntaxique.

---

**Mots clés:** violence, paratexte, écriture radiographique, écriture noire, écriture blanche.

## ABSTRACT

The topic of our research work is entitled «*Violence in writing in the Algerian novel expressed in French in the 90's as like book "The Lord's lambs" by Lamina Khadra as our sample of study*». We have been inspired firstly by the context of Algeria in the 1990's which was marked by socio-political overthrows and uprisings and secondly by the abundance of productions in that period.

In this novel Yasmina Khadra, who mixes together reflections on writing and violent text, invites us to meditate on the essence of man and his predisposition to violence. Yasmina Khadra's novel is superbly written in a harsh and oral language so as to reinforce the questioning on writing. This novel refuses the reader the comfort of in order to offer him a *violence* hidden in the folds and unfolds of writing. Therefore, we have tried to answer this question throughout this study: *How does violence appear in the writing of Yasmina Khadra "The Lord's lambs"?*

In order to achieve this work, we have borrowed concepts from various disciplines which make up the large repertory of Human Sciences and literary criticism, namely, Psychoanalysis, Linguistics, Socio-criticism, Semiology ...In this way, we have, then done an interdisciplinary exercise.

After having analysed the novel, we have managed to show that *violence* goes through the novel from a part to another: at first it is obvious at the level of the accompanying messages which surround the text where all the paratextuel elements and without exception are loaded with *violence* but at different degrees according to its nature. Though this paratextuel information (pseudonym, title, dedication, the epigram) we have been able to detect another form of *violence* which affects the reader indirectly but intensely.

Moreover, we have noticed that the writing of "*The Lord's lambs*" is not only a *black* writing but it can also be considered a *white* writing as Roland Barthes defines it in his book "*The zero degree in writing*". In fact, we have observed that this type of writing plays an imperative role in the transmission of *violence*. After that, we have distinguished other forms of violence in the text such as the social disorder of the characters, the disturbed narrative movement and the mixture of styles. Finally, the language used by the author presents the other aspect of *violence* such as: the mixture of literary and oral writing, the alternation of linguistic registers, the vulgarity of words and syntactic transgression.

---

**Keys words:** violence, paratexte, radiography writing, black writing, and white writing.



## الملخص

يتناول هذا البحث موضوع « عنف الكتابة في القصة الجزائرية المكتوبة بالفرنسية في التسعينات، وقصة "خرفان الإله" للكاتب ياسمينة خضرة نموذجا» وقد أوحى لنا بهذا الموضوع الوضع السوسيوسياسي الذي شهدته الجزائر في سنوات التسعينات وفي ظل غزارة الإنتاج الأدبي الذي يشهد على هذه المرحلة .

وقد أثار فينا الموضوع الاهتمام بالعلاقة بين عنف الكتابة ، وحقيقة موقف الإنسان ووضعياته من العنف. وقد أعتمد الكاتب على لغة مكتوبة تأسست على قوة التلاعب بالألفاظ وأخرى شفاهية كانت تقوم بدور الداعم للغة الأساسية. ولذلك تعمد الكاتب على استفزاز القارئ ودعوته إلى توظيف وحشد كل طاقته من أجل مسائلة النص بعيدا على القراءة المسطحة. انه من نوع النصوص التي تتيح نوعا من العنف المتضمن في ثنايا الكتابة .

لأجل ذلك ، سعينا إلى الإجابة على التساؤل طيلة هذه الدراسة عن تجليات العنف في هذه الكتابة. وسعينا منا للإجابة عن هذا التساؤل فقد وظفنا جملة من الأدوات والمعارف النظرية منها ما يتصل بالعلوم الإنسانية ، والنقد الأدبي ، وبخاصة ما يتعلق بحوالية النصوص ، وعلم النفس التحليلي وعلم الاجتماع النقدي وعلم العلامات... الخ إذا التجربة التي قمنا بها تعتمد على العديد من التخصصات.

وبعد تحليلنا للقصة توصلنا إلى إن ظاهرة العنف تخترق مستويات الكتابة المختلفة بحيث إن كل عناصر الحوالية وبدون استثناء تحمل شحنة هامة من العنف تختلف نسبها بحسب طبيعة هذه العناصر. ومن خلال المعلومات الحوالية مثل : الاسم المستعار، العنوان، الإهداء و الهلالية... الخ، أمكن التعرف على نوع آخر من العنف يمارس على القارئ بطريقة غير مباشرة ولكنها شديدة الأثر. ثم توصلنا إلى إن كتابة " خرفان الإله" ليست من نوع الكتابة السوداء الخالصة بحيث يمكن وصفها بأنها بيضاء أي كتابة حيادية كما يعرفها رولان بارت في كتابه "الدرجة الصفر للكتابة"، في الحقيقة لقد لاحظنا أن هذا النوع من الكتابة يلعب دورا مؤثرا لنقل العنف.

كما حددنا أشكالا أخرى للعنف خلال النص مثل : تسمية الشخصيات وعدم التوازن الاجتماعي فيما بينهم، اختلال مستوى الحوار، والتنويع بين الأجناس والأنماط النصية... الخ. وفي النهاية فان الخطاب المستعمل من قبل الكاتب اظهر الأشكال الأخرى للعنف في الكتابة مثل : المزج بين مستوى المكتوب والمنطوق ، توظيف المعجم ، وعلاقات التركيب المختلفة.

## DEDICACE

*A mes Parents*

*A mes frères et sœurs*

*A tous mes amis*

*A tous mes collègues*

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier chaleureusement mon directeur de recherche Monsieur Foudil Dahou, chargé de la formation doctorale à l'Université de Ouargla, pour avoir accepté de diriger ce travail. Ses orientations, dès le départ, nous ont permis de bien circonscrire le sujet de notre recherche. Grâce à ses conseils, ses remarques et ses suggestions avisés, ce mémoire a pu être préparé et rédigé dans des conditions favorables. Nous lui sommes très reconnaissant pour la gentillesse et la disponibilité qu'il a manifestées à notre égard.

Je remercie également toutes les personnes qui ont collaboré de près ou de loin à la réalisation de ce modeste travail. En guise de reconnaissance, je salue en eux la grandeur d'esprit et le soutien permanent qu'ils m'ont apporté tout au long de ma formation universitaire notamment :

Monsieur Khennour, Monsieur Raïssi ainsi que Madame Akchiche et Madame Doghmane pour leur aide précieuse.

Tous mes enseignants en poste graduation particulièrement : Monsieur Kadik, Monsieur Debbache, Monsieur Dakhia, Monsieur Blankman, Monsieur Dugas et Monsieur Lebaut.

Tous mes enseignants de la graduation : Monsieur Khadraoui Monsieur Bensalah, Monsieur Yahia Cherif, Monsieur Bouterdine, Madame Meziane et Mademoiselle Mekkaoui.

Tous mes amis et collègues avec lesquels j'ai passé ces dernières années. Je garderai un souvenir indélébile des échanges fructueux que nous avons eus ensemble.

Que tous et toutes trouvent ici l'expression de ma gratitude la plus profonde.

## TABLE DES MATIERES

Introduction .....	07
--------------------	----

CHAPITRE PRELIMINAIRE  
L'ALGERIE 1990 : LITTERATURE ET VIOLENCE

1. Une ère de turbulences.....	14
1.1 L'actualité sanglante comme moteur de l'écriture.....	19
1.1.1 Une prolifération de la production littéraire.....	21
1.1.2 Une nouvelle littérature dite de l'urgence.....	22
1.2 Pourquoi et pour qui (d)écrire ?.....	25
1.2.1 Le témoignage.....	26
1.2.2 Yasmina Khadra : une décennie de productivité.....	27

CHAPITRE I  
LE PARATEXTE : UNE GRAPHIE DE L'HORREUR

I.1 Le paratexte : un indice de signifiante.....	34
I.1.1 Le nom de l'auteur.....	39
I.1.2 Le blanc de la fleur : parfum de la mort.....	47
I.1.3 Le vert du feuillage : couleur de l'instabilité.....	47
I.2 Le titre.....	49
I.2.1 Approche titrologique du titre Les agneaux du Seigneur.....	50
I.2.2 Titre/pseudonyme : un signe homogène.....	54
I.3 La dédicace.....	56
I.4 L'épigraphe.....	59
I.5 L'absence totale des intertitres.....	62

CHAPITRE II  
LA VIOLENCE DE L'ECRITURE : UNE ESTHETIQUE DE LA CRUAUTE

II.1	Une radiographie en "noir et blanc".....	66
II.1.1	Une écriture noire.....	67
II.1.2	Une écriture blanche.....	70
II.2	La cruauté du récit.....	74
II.2.1	Un (dés) ordre temporel.....	74
II.2.2	Les personnages : un déséquilibre social et historique.....	78
II.2.2.1	La nomination des personnages.....	83
II.2.3	Une fusion du réel et de l'irréel.....	86
II.3	La violence du langage.....	88
II.3.1	Une écriture orale.....	88
II.3.2	Un vocabulaire choquant.....	91
II.3.3	Une syntaxe transgressée.....	93
 Conclusion .....		 97
Références bibliographiques .....		101
 Annexes .....		 106
1.	Questionnaire adressé à Yasmina Khadra.....	106
2.	Pêle-mêle de questions attendues et/ou inattendues.....	108
3.	Première de couvertures.....	111
4.	Œuvre première de Yasmina Khadra.....	113
5.	Sur l'écriture de Yasmina Khadra.....	114
6.	Tableau des figures.....	116

---

# INTRODUCTION

---



Le travail que nous avons entrepris, dans le cadre de notre mémoire de magister, porte en titre: « *La violence de l'écriture dans le roman algérien d'expression française des années 90 : Le cas de " Les agneaux du Seigneur " de Yasmina Khadra* ». Il nous a été inspiré par :

– *Le contexte sociopolitique de l'Algérie des années 90, un contexte jalonné de bouleversements et soubresauts sociopolitiques durant lesquels un grand nombre de civil et d'intellectuels ont payés un très lourd tribut.*

– *L'abondance des œuvres littéraires qui témoignent de cette époque.*<sup>1</sup>

Ainsi, ce contexte rongé par l'angoisse et le désespoir, voit naître une littérature algérienne d'expression française subversive par sa thématique et même par sa forme. Les écrivains algériens éprouvent ce désir de signifier la violence par l'écriture qui constitue le fil d'Ariane les liant à leur quotidien. A ce sujet, Rachid Mokhtari affirme:« *Une nouvelle littérature algérienne a surgi de la réalité sanglante du terrorisme : romans, nouvelles, récits, témoignages, essais, décrivent, racontent, exorcisent de leur empreinte graphique, le malheur de l'Algérie depuis le début de la décennie écoulée.* »<sup>2</sup>

Par ailleurs, cette *violence* a conduit de nombreux écrivains à s'engager, femmes et hommes de l'ancienne comme de la nouvelle génération, au pays ou en exil : *Mohammed Dib, Assia Djebbar, Rachid Boudjedra, Malika Mokeddam, Yasmina Khadra, Maïssa Bey, Boualem Sansal, Yamina Mechakra, Azouz Begag*. Ces voix multiples et tant d'autres ont pris conscience de cette situation subtile qui, durant plus d'une dizaine d'années, a marqué l'Histoire de *leur* pays. Ces écrivains ont réagit, comme pour répondre à un appel intérieur, dans l'écriture de leur vécu et de leur mondanité quotidienne : « *On écrit parce qu'on est inquiet, parce qu'on doute. Tout le monde n'est pas inquiet. Tout le monde ne doute pas. C'est peut-être pour cette raison*

<sup>1</sup> A titre d'exemple : *Si Diable veut* de Mohammed Dib, *Arris* de Yamina Mechakra, *Le serment des barbares* de Boualem Sansal et *Des Rêves et des assassins* de Malika Mokeddem.

<sup>2</sup> R. MOKHTARI, *La graphie de l'horreur*, Chihab, Alger, quatrième de couverture.



---

*que tout le monde n'est pas écrivain* »<sup>3</sup>, écrit Marguerite Duras dans un livre d'entretiens paru quelques années avant sa mort.

Les romans *noirs* de Yasmina Khadra constituent l'un de ces exemples qui reproduisent cette décennie de bouleversement et de *violence*. Officier supérieur de l'armée algérienne, publiant sous un pseudonyme féminin (de son vrai nom Mohammed Moulessehoul), il donne roman après roman, naissance à une œuvre originale et riche. Ses premiers polars connaissent un certain succès en Algérie mais suscitent surtout l'adhésion des lecteurs européens. En France, mais aussi en Allemagne et dans des dizaine de pays<sup>4</sup> où ils sont traduits, ses romans sont très bien accueillis et le mystère qui entoure l'auteur et sa fonction ne font qu'ajouter à l'intérêt que le public lui porte.

Par leur ton et par leur contenu, les romans noirs de Yasmina Khadra peuvent être considérés comme de véritables témoignages du drame algérien. Dantec définit ce genre comme « *le récit d'une guerre privée entre la vérité et le mensonge, entre la fiction et le réel : le réel ment. La fiction reste le seul moyen de le subvertir et de le faire avouer.* »<sup>5</sup> Nous pouvons suggérer que, plus peut-être que toutes les autres formes littéraires, les romans noirs sont aptes à rendre compte des convulsions de la société algérienne contemporaine.

C'est pourquoi nous nous proposons dans le présent travail d'étudier une de ses œuvres, la plus traduite dans les années 90 *Les agneaux du Seigneur* (1998). Ce choix du corpus et de la décennie nous le justifions par les raisons suivantes : d'une part, cette date nous paraît être particulièrement symbolique, elle marque tout à la fois l'entrée de l'Algérie – après les manifestations d'octobre 1988 – dans des temps de *violence* et de profonds bouleversements économiques, sociaux et politiques, ensuite, dans *Les Agneaux du Seigneur*, presque rien ne rappelle, les romans antérieurs de l'auteur, et son

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>4</sup> Les romans de Yasmina Khadra sont aujourd'hui traduits dans douze pays : Etats-Unis d'Amérique, Grande-Bretagne, Portugal, Espagne, Hollande, Suisse, Allemagne, Italie, Autriche, Grèce, Turquie, Pologne.

<sup>5</sup> M. DANTEC, « Le goût du réel contre l'hyper-réalité de la postmodernité », in F. EVRARD, *Lire le roman policier*, Dunod, Paris, 1996, p. 109.

écriture semble au niveau du contenu et de la présentation des événements, plus noire et plus dure que les précédents.

Cette étude présente, à notre sens, un double intérêt : d'un côté ce genre de roman est assez inhabituel dans le paysage littéraire algérien et encore peu étudié par les chercheurs, son développement dans les années quatre-vingt-dix en Algérie nous a donc paru mériter attention ; de l'autre côté, cette écriture peut *effectivement* rendre compte des convulsions de la société algérienne des années 90.

Écrit dans une langue dure qui se joue au mot, et une langue orale comme pour renforcer cette interrogation sur l'écriture, le roman de Yasmina Khadra *Les agneaux du Seigneur* refuse au lecteur le confort de l'évidence pour lui offrir une fiction violente qui se manifeste à travers deux formes d'écriture : d'une part, une écriture qui présente la *violence* comme thème ou *l'écriture de la violence*. L'auteur nous invite dans ce roman à réfléchir sur les relations qui ont présidé à la naissance et à la montée de la *violence* en Algérie, à travers la formation de groupes armés irréguliers : rancœur, désillusion, frustration, pouvoir, terrorisme, intégrisme, règlement de compte, tels sont, les moteurs principaux de la folie meurtrière que vont connaître les habitants de Ghachimat et par extension, bien au-delà de cette fiction romanesque, ceux, de l'Algérie tout entière.

D'autre part, il s'agit d'un autre aspect de la *violence* : celui de l'écriture ou *la violence de l'écriture* ; c'est l'écriture « qui, dans ses formes mêmes, prend en charge la violence à transmettre, à susciter, à partager. C'est l'écriture qui, dans ses dispositifs textuels, se charge de la seule fonction subversive à laquelle elle puisse prétendre ». Marc Gontard à qui nous empruntons cette définition nous en fournit les principaux critères. Nous précisons, d'emblée, que nous réservons l'étude de *l'écriture de la violence* à notre travail de thèse et concentrons la présente recherche sur la *violence de l'écriture* avec l'idée de montrer, dans ce mémoire, *comment se manifeste la violence de l'écriture dans les Agneaux du Seigneur de Yasmina Khadra*.

De prime abord, nous tenons à préciser que le présent travail ne prétend aucunement à l'application d'une méthode précise ou à la mise en évidence de

l'efficacité d'un quelconque appareil analytique. Sa finalité est *d'atteindre* la lisibilité la plus totale possible, et par là à *réduire* ce que Jean Ricardou appelle *le deuxième analphabétisme* qui guette le lecteur chaque fois qu'il se retrouve en situation de décodage du texte littéraire. Sur ce sujet précis Ricardou écrit dans *Problèmes du Nouveau roman*: «Lire la littérature (...) c'est tenter de déchiffrer à tout instant la superposition, l'innombrable entrecroisement des signes dont elle offre le plus complet répertoire. La littérature demande en somme qu'après avoir appris à déchiffrer mécaniquement des caractères typographiques, l'on apprenne à déchiffrer l'intrication des signes dont elle est faite. Pour elle, il existe un second analphabétisme qu'il importe de réduire.»<sup>6</sup>

A cet effet, nous n'avons point hésité à emprunter nos concepts à diverses disciplines qui composent le large répertoire pluridisciplinaire ; en l'occurrence la linguistique, la psychanalyse, la sociocritique, la sémiologie. C'est donc à un exercice interdisciplinaire que nous nous sommes livrés. Nous sommes-nous aussi livrés, sans hésitation aucune, à des interprétations intuitives mais argumentées. Car, à la base de ce travail, il y a, essentiellement, notre subjectivité, passion, curiosité et implication comme *élément-sujet* de cet univers que nous nous proposons de décortiquer. Cependant, nous sommes conscient que cette *motivation* risque d'amoinrir l'objectivité de notre réflexion. Mais nous demeurons convaincus que cette prise de conscience nous permet de prendre la distance qu'il faut au moment où il le faut. En un mot, la présente approche critique, animée à la base par des raisons passionnelles, s'avère d'une passion raisonnable. C'est ce qui lui confère toute sa dimension académique.

C'est pourquoi nous commencerons, dans un premier temps, par reposer le corpus objet d'étude dans son contexte socio-politique et littéraire. Ce chapitre intitulé *préliminaire* est nécessaire à la compréhension et à l'éclaircissement des événements clés constituant le fond de notre roman *Les agneaux du Seigneur*. Le chapitre est centré plus particulièrement sur des informations relatives à la situation sociale, politique et littéraire de l'Algérie des années quatre-vingt-dix, les plus explicites tout au long du texte étudié.

---

<sup>6</sup> J. RICARDOU, *Problèmes du Nouveau roman*, Gallimard, Paris, p 20.

Le premier chapitre traitera de la *violence* des messages d'accompagnement qui entourent le texte intitulé *Le paratexte : une graphie de l'horreur*. Dans ce chapitre, nous essayerons d'analyser le paratexte qui représente une importance primordiale dans notre cas pour une double raison. D'une part, parce qu'il est le moyen par lequel s'effectue le premier contact entre le lecteur et l'œuvre. D'autre part, il est lui-même générateur de *violence*. Aussi, tenterons-nous d'y exploiter, les réponses aux questionnaires que nous avons adressé à Yasmina Khadra (nous remercions l'auteur de sa longue missive) sur le paratexte de son roman *Les agneaux du Seigneur*.

Dans le second chapitre, il sera question d'un autre aspect de la *violence* : celui de l'écriture ou plus justement *La violence de l'écriture : une esthétique de la cruauté*. Ce dernier chapitre s'attachera principalement à montrer les particularités de cette écriture à partir des études textuelles. Nous essayerons de soutenir d'abord que l'écriture de *Les Agneaux du Seigneur* n'est pas uniquement une *écriture noire*, mais qu'elle peut aussi être désignée d'*écriture blanche* telle que Roland Barthes la définit dans son ouvrage *Le Degré zéro de l'écriture*. Dans cette section intitulée *-une radiographie en « noir et blanc »* nous expliquerons comment Yasmina Khadra a réussi à rendre son écriture *épurée* de toute sentimentalité et beauté, et comment ce type d'écriture joue un rôle dans la transmission de la *violence*.

Ensuite, dans la deuxième section, *- La cruauté du récit* - nous tenterons de montrer d'autres formes de violence telles que : la négativité des personnages, le mouvement narratif perturbé et le mélange de genres.

Enfin, nous étudierons la violence du langage qui traverse toute la représentation du récit : le mélange d'écritures littéraire et orale, l'alternance des registres langagiers et la transgression syntaxique, qui perturbent le rythme du roman et visent à exercer un effet de *violence* sur le lecteur.

---

CHAPITRE PRELIMINAIRE

*L'ALGERIE 1990 :*  
*LITTERATURE ET VIOLENCE*

---

Le survol que nous proposons de la situation socio-politique et littéraire de l'Algérie des années quatre-vingts et quatre-vingt-dix, se révèle être nécessaire à la compréhension du contexte et du discours de fond porté par notre corpus *Les agneaux du Seigneur* de Yasmina Khadra. Nous insistons dans ce chapitre, plus particulièrement sur quelques aspects à la fois politiques et littéraires de la scène algérienne des années quatre-vingt-dix, les plus nettement perceptibles tout au long du texte étudié.

Ainsi, dans ce chapitre, nous tentons un aperçu du contexte qui a vu émerger la littérature algérienne d'expression française avec sa tendance désignée par certains écrivains français tels que Jean-François Vilar et Jean Pons *la littérature de l'urgence*<sup>1</sup>. Quoique nous pensions que toute la littérature algérienne d'expression française à partir des années 50, soit une *littérature de l'urgence*. De plus, nous optons pour cette dénomination afin de désigner la littérature algérienne écrite durant la *guerre civile*<sup>2</sup> du pays. Ce survol est d'autant plus important pour nous qu'il légitime notre lecture de certains faits historiques, agissement, emploi des temps et espace dans *Les agneaux du Seigneur*.

De même, une esquisse définitionnelle du concept de *violence* – première thématique du roman – s'impose d'elle-même. En effet, il est inconcevable pour nous de travailler sur la *violence* sans la définir selon des acceptions motivées.

Enfin, une bibliographie de l'auteur des années 90, est indispensable pour démontrer que l'étude de la *violence* n'est pas *un hasard littéraire*. Ce regard sur l'auteur et ses œuvres nous permet également de savoir à quel point la thématique de la *violence* a marqué l'écriture de Yasmina Khadra.

---

<sup>1</sup> R. MOKHTARI, *op. cit.*, p.203

<sup>2</sup> Le Pouvoir politique en Algérie a toujours refusé d'utiliser cette expression de « *guerre civile* ».

## 1. Une ère de turbulences

Les débuts des années quatre-vingt-dix sont, en Algérie, celles d'une crise économique marquée par des bouleversements socio-politiques. A ce propos, Najib Redouane et Yamina Mokaddem dans la présentation de leur ouvrage, *Algérie, 1989*, écrivent : « *Il est des dates qui, dans le devenir des pays, ont marqué profondément la vie politique et sociale, culturelle et artistique des générations qui ont suivi.* »<sup>3</sup>

Cette décennie a en effet subi, de la manière la plus radicale, les effets de deux événements particuliers qui nous paraissent fondamentaux dans ce contexte : *les émeutes d'octobre 1988* et *l'interruption du processus électoral en décembre 1991*. Avant de tenter d'expliquer ces événements essentiels, nous proposons un survol du concept de *violence*, qui nous permettra de comprendre l'atmosphère de la décennie.

Le concept ainsi désigné *-la violence-* a été abondamment traité sous toutes ses facettes au cours des années 90. De grands reportages ont paru sur le sujet à la télévision et dans les quotidiens à grand tirage<sup>4</sup>. Des romans, des écrits de philosophes, et des travaux en sciences humaines ont investi ce concept intégralement - l'enfermer dans une définition *unique* serait donc une gageure. Chaque auteur qui a cherché à cerner le concept a proposé sa définition. Aucune étude n'est cependant parvenue à le circonscrire de façon exhaustive. Ainsi, la plupart des auteurs affirment la difficulté de définir la *violence*. A ce propos Patrick Baudry écrit : « *Il n'y a pas de définition satisfaisante que l'on puisse produire de la violence (...) définir la violence est donc inutile, douteux mais aussi monstrueux...* »<sup>5</sup>

Ces précautions prises, nous revenons à une définition extraite d'un dictionnaire contemporain, *le Robert* par exemple qui donne les définitions suivantes :

<sup>3</sup> N. REDOUANE et Y. MOKADDEM, *Algérie, 1989*, La Source, Toronto, 1998, p. 11-12.

<sup>4</sup> En Algérie, le pouvoir politique a fait des journalistes des fonctionnaires de l'Etat. Le système a institué la censure ou l'autocensure. Jusqu'en octobre 1988, il n'y avait qu'un seul quotidien en français, *El moudjahid*, journal du parti unique le "FLN". L'Algérien était soumis quotidiennement à une information gouvernementale élaborée, conçue et confectionnée selon les vœux de ceux qui gouvernaient. Les événements d'*octobre 1988* ont modifié le système et l'ont obligé à adopter le multipartisme. Le système de l'information a lui aussi connu quelques changements : l'adoption d'un nouveau code de l'information (avril 1990) et la naissance de la presse indépendante et partisane.

<sup>5</sup> P. BAUDRY, *violence, soins et tiers social*, Jalmalv, Paris, 1996, p. 46.

- *C'est le fait d'agir sur quelqu'un ou le faire agir contre sa volonté en employant la force ou l'intimidation ;*
- *L'acte par lequel s'exerce la violence ;*
- *une disposition naturelle à l'expression brutale des sentiments (parler avec violence). Force brutale d'une chose ou d'un phénomène (la violence de la tempête). Caractère de ce qui produit des effets brutaux (la violence de ses migraines).*<sup>6</sup>

Quant au psychanalyste Freud, il considère la *violence* comme :

*« Une réponse aux frustrations, conscientes ou inconscientes subies par l'individu dès sa plus tendre enfance. Cette violence, très souvent refoulée, s'exprime aussi bien dans les rêves que dans les fantasmes. Elle peut aussi être, s'il n'y a pas d'issue possible, la cause de troubles mentaux. »*<sup>7</sup>

Retenons également que Laborit se fonde dans sa définition sur l'existence d'une *volonté de domination*. En fait, certaines personnes ont systématisé le principe de la sélection naturelle en loi fondamentale de la société, de lutte pour la vie où les plus forts finissent par imposer leur loi aux plus faibles, comme le note Bigeard :

*« L'homme préhistorique avait conscience d'appartenir à sa tribu, de ne faire qu'un avec les autres et l'agressivité générale se tournait contre la nature hostile ; mais aujourd'hui l'homme fait sa « niche » dans des « sous-ensembles » sociaux et il ne voit au-delà que des ensembles plus vastes, sans jamais redécouvrir l'horizon naturel contre lequel il lui faudrait tendre ses forces : c'est donc contre ses semblables qu'il « détourne » son agressivité. »*<sup>8</sup>

Dans le même ordre d'idée, Michaux s'intéresse aux bases anthropologiques, sociologiques et philosophiques du concept dont il ne manquera pas de souligner l'extrême relativité :

*« La violence, ce sont non seulement des faits, mais tout autant nos manières de les appréhender, de les juger, de les voir (et de ne pas les voir). (...) La relativité et l'indéfinissabilité du concept de violence ne sont pas accidentelles*

---

<sup>6</sup> *Le Petit Robert*, Dictionnaire de la langue française, Paris, 1989.

<sup>7</sup> E.CALAIS. R., DOUCET, *Thèmes de culture générale et littéraire*, Magnard, Paris, 1999, p. 97.

<sup>8</sup> J.-M. BIGEARD, *La violence*, Larousse, Paris, 1979, p. 10.



*mais inhérentes à une notion qui polarise la diversité conflictuelle des évaluations sociales. Il faut souligner de nouveau avec insistance qu'au sein d'une même société politique, les mêmes faits ne sont pas appréhendés ni jugés selon les mêmes critères. L'usage d'un concept comme celui de violence suppose la référence à des normes qui peuvent n'être pas partagées par tous ».*<sup>9</sup>

En résumant lesdites opinions, deux familles d'idées presque toujours opposées expliquent le concept de *violence*.<sup>10</sup> D'une part, celle développée par certains philosophes considérant que *la violence est inhérente à l'homme* et s'inscrit au plus profond de sa nature<sup>11</sup> biologique, psychologique...etc. D'autre part, nous distinguons l'idée qui adopte le postulat rousseauiste selon lequel « *l'homme est naturellement bon et c'est la société qui le corrompt* »<sup>12</sup>. Il s'agit ici d'une interprétation selon laquelle *la violence* est extérieure à l'individu ou au groupe concerné.

De fait, les causes politiques, idéologiques et économiques jouent souvent le rôle de facteur déclenchant de *la violence*, ce qui explique notamment deux phénomènes :

- *La délinquance* : qui est l'ensemble des infractions commises à l'encontre de l'ordre public ; elle se manifeste souvent lorsque certaines circonstances favorables sont réunies comme chômage, milieu familial désuni, situation d'échec scolaire, frustrations liées au développement de la société ...etc.
- *Les guerres* : qui sont plus meurtrières ; elles impliquent davantage les civils et mobilisent plus de participants et de victimes innocentes (1914-1939) ; elles peuvent avoir plusieurs formes : soit entre États, soit entre groupes politiques ou sociaux à l'intérieur du même pays (les guerres civiles et les conflits intérieurs).

---

<sup>9</sup> Y. MICHAUD, *La violence*, Que sais-je ? Paris, 1999, p. 15.

<sup>10</sup> En répondant à une question dans le même ordre d'idée, Rousseau pensait que l'homme est naturellement bon, Hobbes qu'il est plutôt naturellement méchant. Alors, Hobbes ou Rousseau ? Yasmina Khadra a répondu : « *Je pense que l'homme est le croisement de l'ange et du démon. Il est fondamentalement bon et forcément méchant.* » (Cf. *infra* : annexe1, p. 106)

<sup>11</sup> Ce postulat a été abordé aussi par T. HOBBS avec sa formule « *l'Homme est un loup pour l'Homme* ».

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 09.

Cette idée fait de la *violence* le synonyme de la transgression et de l'insécurité, vécues en Algérie lors de l'automne 1988. Le pays a été en effet marqué par une ampleur des manifestations populaires contestataires dont la jeunesse s'est faite le principal porte-parole. Dans un article paru dans *Le Monde diplomatique*, Ellyas fait état de « *l'incroyable violence* »<sup>13</sup> des émeutes du 4 Octobre 1988, dont l'intensité s'amplifie lourdement le lendemain et les jours suivants. Manifestant sa colère notamment contre le *chômage* endémique et la *frustration*, la hausse des prix et la raréfaction de produits de première nécessité, la jeunesse algérienne plonge alors Alger et d'autres villes du pays dans « *un chaos sans égal depuis l'indépendance* »<sup>14</sup>. A ce propos, Ali-Benali écrit :

« Pendant des jours entiers, ces jeunes vont parcourir les rues, détruisant tout ce qui symbolisait la " hogra " [définie comme « la violence feutrée, insidieuse et méprisante »] qu'ils subissaient jusque-là. Sans Dieu ni maître serait-on tenté de dire. Sans autre but que celui de casser. »<sup>15</sup>

Le choc d'*Octobre 1988* déclenche une phase nouvelle de la politique algérienne. L'opposition politique illégale voit dans les émeutes « *la conséquence de 26 années de dictature et de parti unique qui ont conduit l'Algérie à la faillite économique, sociale et politique.* »<sup>16</sup>

Au-delà de la perspective strictement politique et des bouleversements occasionnés dans l'organisation sociale du pays, les événements d'*Octobre* vont amener après des années de turbulences, une ouverture au pluralisme politique. Par conséquent le FLN<sup>17</sup> autorise la création d'associations à caractère politique. De nombreux partis politiques sont fondés et des partis d'opposition, qui avaient travaillé en clandestinité et dont les leaders étaient parfois en exil, sont rendu officiels. Ainsi, plus de 44 partis

<sup>13</sup> A. ELLYAS, "Les Leçons oubliées des émeutes d'octobre 1988", *Le Monde diplomatique*, mars 1999, p. 08.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Z. ALI-BENALI, « Voici venir le temps des possibles ?... », in N. REDOUANE, Y. MOKADDEM, *rupture tragique ou rupture féconde*, La Source, Toronto, 1999, p. 43.

<sup>16</sup> CH.-R. AGERON, *Histoire de l'Algérie contemporaine*, Que sais-je, Paris, 1994, p. 124.

<sup>17</sup> Parti politique algérien né de la fusion de divers mouvements nationalistes à la veille de la Révolution algérienne, qui a conduit son pays à l'indépendance. De 1962 à 1989, le FLN a été le parti unique de l'Algérie indépendante.

politiques voient le jour entre 1989 et 1990, dont la plupart participeront aux élections législatives prévues en juin 1991. Par ailleurs, de nouveaux hebdomadaires sont créés durant cette période, des mouvements culturels se développent et des associations indépendantes de femmes et d'autres groupes se forment.<sup>18</sup>

Le résultat du premier tour des élections législatives du 26 décembre 1991 met en évidence le rejet et la sanction du Parti Unique détenant sans partage les rênes du pouvoir depuis une trentaine d'années. De même, il fait la preuve du succès continu du *Front Islamique du Salut* (FIS)<sup>19</sup> au premier tour des législatives, après une première victoire, en juin 1990, aux élections municipales. Durant cette période, le deuxième tour des élections législatives est annulé. Un Haut Comité d'Etat est institué le lendemain. Celui-ci instaure l'état d'urgence dans le pays et fait appel à Mohamed Boudiaf, un des leaders historiques du FLN, exilé depuis vingt-huit ans au Maroc. Durant sa courte période d'activité, la Chambre administrative du tribunal d'Alger décide de la dissolution du FIS en mars 1992, avant que Mohamed Boudiaf ne soit assassiné le 29 juin dans des circonstances mystérieuses. Le 2 juillet 1992, il est remplacé par Ali Kafi. Le même mois, un nouveau gouvernement est constitué ; en même temps, Abassi Madani et Ali Belhadj, les dirigeants du FIS, sont condamnés par un tribunal militaire à douze ans de réclusion. Ali Kafi restera président jusqu'au 31 janvier 1994, date à laquelle le général Lamine Zeroual est porté à la tête de l'Etat algérien.

Le 26 août 1992, une bombe explose à l'aérogare d'Alger. L'attentat, officiellement attribué au FIS, coûte la vie à dix personnes et fait des douzaines de blessés. Depuis cet événement, – qui a été le plus douloureux par rapport aux autres attentats – le pays est plongé dans « *l'engrenage de la violence et de la contre-violence* »<sup>20</sup> et les attentats se produisent presque tous les jours, ce qui devient alors l'unique règle, qui domine le pays. Les propos de Grandguillaume illustrent mieux ce que nous venons de décrire:

---

<sup>18</sup>

<sup>19</sup> Créé en mars 1989 et légalisé en septembre de la même année, dans le cadre de la Constitution du 23 février et de la loi du 5 juillet relative aux associations à caractère politique, ce parti religieux est rapidement devenu une force politique incontournable du champ politique algérien.

<sup>20</sup> O. MONGIN et L. PROVOST, « 1997 : Normalisation politique et violences massives », in J.-R. Henry *Les violences en Algérie*, Odile Jacob, Paris, 1998, p. 214.

« La violence d'aujourd'hui est la suite de celle d'hier. A partir des années 1990, les mouvements islamistes ont utilisé contre l'Etat une violence qui s'enracinait dans la haine de l'Etat sécrétée par celui-ci. (...). Le pouvoir exerce une répression contre les islamistes armés, mais en même temps contre ceux qui veulent le remettre en cause, et contre les populations qu'il soupçonne de sympathies islamistes. (...). Enfin, une violence trouve son origine. »<sup>21</sup>

Il est certain que *la violence* qu'a vécue l'Algérie pendant les années quatre-vingt-dix, est *incompréhensible* si on ne tient pas compte des liens complexes entre des faits et des intérêts historiques, économiques, sociaux et politiques que ceux-ci soient de nature nationale ou bien internationale. Mais également, et c'est ce qui nous intéresse en premier lieu, c'est de savoir comment cette violence a été introduite dans la littérature algérienne d'expression française. C'est ce qui fera l'objet des lignes suivantes.

### 1.1 L'actualité sanglante comme moteur de l'écriture

Plongés au cœur de ce qui nous est présenté (par l'ensemble des journaux et des revues périodiques) comme une *guerre civile*, un grand nombre de civils, surtout des intellectuels – écrivains, journalistes, metteurs en scène, musiciens, universitaires – et beaucoup d'autres n'échappent pas à la barbarie, qui dès les débuts de la crise les prend pour cible comme l'affirme R. Boudjedra: « *Chaque fois que le sang des innocents a été cruellement déversé par la horde sauvage, les écrivains, si nombreux de cette décennie, l'ont recouvert avec l'écriture, ou plus exactement avec l'encre de l'écriture.* »<sup>22</sup>

Pour mémoire, nous citerons l'assassinat du dramaturge Abdelkader Aloulla, du psychiatre Mohammed Bousebsi et de l'universitaire Mohammed Boukhobza, ou encore du poète Youssef Sebti, et de l'écrivain Tahar Djaout, que l'écrivain Rachid Boudjedra évoque dans son roman *Timimoun*: « *Le grand écrivain Tahar Djaout abattu par des terroristes de deux balles dans la tête au moment où il déposait ses deux fillettes devant leur école.* »<sup>23</sup>

<sup>21</sup> G. GRANDGUILLAUME, « Comment a-t-on pu en arriver là ? », in J.-R. Henry *Les violences en Algérie*, Odile Jacob, Paris, 1998, p. 7.

<sup>22</sup> R. BOUDJEDRA, « Le palimpseste du sang », in R. MOKHTARI, *op. cit.*, p. 15.

<sup>23</sup> R. BOUDJEDRA, *Timimoun*, ANEP, Alger, 1994, p. 90.

Malgré la *violence* quotidienne, la littérature algérienne semble plus vivante que jamais. Témoignant de cette vivacité, Beïda Chikhi écrit dans un ouvrage récent : « *Les textes s'accumulent sous des formes décapantes. Les éditeurs s'activent, diffusent, les revues culturelles prolifèrent, les mouvements associatifs se multiplient, font acte et prennent acte par l'écriture, les débats publics s'animent, questionnent, interprètent, polémiquent, se transcrivent.* »<sup>24</sup>

Ainsi, cet environnement tragique et terrifiant, rongé par l'angoisse et le désespoir, voit naître un paysage littéraire subversif par sa thématique et par sa forme. Les écrivains algériens éprouvent ce désir de signifier la violence par l'écriture qui constitue le fil d'Ariane les liant à leur quotidien. A ce sujet, nous citons Nourredine Saadi qui dit : « *Seul le roman ou peut-être la poésie semblent aujourd'hui pouvoir exprimer la tragédie que nous [la société algérienne] vivons.* »<sup>25</sup>

Quant à Rachid Boudjedra, il va jusqu'à redéfinir le concept de littérature dans ce contexte en écrivant, dans un article récent que : « *La vraie littérature se mesure à la violence qui lui permet d'excéder, de déborder et de subvertir les lois d'une société, d'un pays ou du monde. Donc l'histoire de l'humanité truffée de guerres et de violence.* »<sup>26</sup>

De fait, cette *violence* quotidienne a donné le souffle à de nouveaux noms, aux voix multiples de femmes et d'hommes, au pays ou en exil tels *Mohamed Kacimi El Hassani*, *Aziz Chouaki* et *Abdelkader Djemaï* et tant d'autres qui ont pris conscience de cette situation subtile qui, durant plus d'une dizaine d'années, a marqué l'Histoire du pays. Ces écrivains se sont jetés, comme pour répondre à un appel intérieur, dans l'écriture de leur vécu et de leur mondanité quotidienne car selon eux « *on écrit parce qu'on est inquiet, parce qu'on doute. Tout le monde n'est pas inquiet. Tout le monde ne doute pas. C'est peut-être pour cette raison que tout le monde n'est pas écrivain.* »<sup>27</sup>

<sup>24</sup> B. CHIKHI, *Littérature algérienne, désir d'histoire et esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 221.

<sup>25</sup> N. SAADI, Interview dans le quotidien *Le Soir d'Algérie*, n°1736, 19 juin 1996, p.10.

<sup>26</sup> R. BOUDJEDRA, « La littérature et la guerre », *El-Watan*, 06 Janvier 2005, p.08.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p.14.

A cette prolifération d'auteurs, s'ajoute naturellement une prolifération de la production littéraire qui participe également au renouveau du paysage littéraire algérien.

### 1.1.1 Une prolifération de la production littéraire

Les confusions qu'a vécues l'Algérie pendant les années quatre-vingt-dix ont certainement un déterminisme majeur dans la prolifération de la production littéraire. D'une part, parce que, comme nous le suggérons auparavant, la réalité tragique n'a pas étouffé la production littéraire algérienne mais a, au contraire, mobilisé une parole multiple. D'autre part, parce que les événements algériens ont rendu particulièrement visible la production algérienne chez les éditeurs et les médias internationaux.

En réponse à cette *violence*, nous assistons à une production remarquable, dans le domaine romanesque soit avec des écrivains déjà reconnus, tels *Dib*, *Djebar Boudjedra*, ou de la nouvelle génération comme *Malika Mokeddam*, *Yasmina Khadra*, *Maïssa Bey*, *Boualem Sansal*, *Yamina Mechakra* et tant d'autres. Pour Rachid Mokhtari, la période s'étalant entre 1995 et 1999 est une date intéressante à noter dans la production romanesque et dans l'histoire de la littérature algérienne parce que « *plus d'une cinquantaine de romans ont paru entre 1995 et 1999. De Si Diable veut de Mohammed Dib à Arris de Yamina Mechakra, les fondateurs du roman algérien qui se sont jetés dans l'écriture pour dénoncer le génocide colonial croisent la syntaxe de sang de Yasmina Khadra, Boualem Sansal, Nouredine Saadi, Sabrina Kherbiche, Younil...* »<sup>28</sup>

La poésie et le théâtre demeurent également un domaine de prédilection de l'expression littéraire algérienne des années quatre-vingt-dix tel est le cas du poète *Abdelhamid Laghouati* dans son recueil *La fête confisquée*,<sup>29</sup> *Mohammed Sehaba*, ou encore les noms *d'Hamida Ait El Hadj*, *Fatiha Berezac*, *Myriam Ben* et dans le domaine du théâtre nous nommerons à titre d'exemple les pièces de *Slimane Benaiïssa*, *Fatima Gallaire* et *Arezki Metref*.

<sup>28</sup> R. MOKHTARI, *op. cit.*, quatrième de couverture.

<sup>29</sup> A. LAGHOUATI, *La fête confisquée*, Association culturelle Noudjoun, Médéa, 1992.

Enfin, nous signalerons la place cruciale qu'occupe les témoignages dans les années quatre-vingt-dix, qui sont souvent le fait des femmes ; nous citerons par exemple les récits de Malika Boussouf, *Vivre traquée*<sup>30</sup>, de Leïla Aslaoui, *Survivre comme l'espoir*<sup>31</sup>. En parallèle à ces témoignages, d'autres œuvres féminines s'affirment ; des romans féminins, parfois à forte dimension autobiographique, sont publiés, tels ceux de Malika Mokaddem, Latifa Ben Mansour ou encore les nouvelles de Maïssa Bey et son roman, *Au commencement était la mer*<sup>32</sup>.

Il apparaît, au regard de ce bref survol de la production littéraire des années quatre-vingt-dix, que les événements tragiques qui ont secoué l'Algérie depuis le début de la décennie, ont bien provoqué une production fructueuse et des modifications au plan littéraire. Ce sont ces modifications d'écriture que nous nous attacherons à décrire car elles témoignent d'un renouveau du champ littéraire algérien et surtout d'une évolution de l'écriture littéraire.

### 1.1.2 Une nouvelle littérature dite de *l'urgence*

Les modifications d'écriture littéraire des années quatre-vingt-dix ne sont cependant pas le premier bouleversement que connaît la littérature algérienne d'expression française. Il nous a semblé important de revenir un instant sur un bref historique du roman algérien d'expression française et sur les principaux changements qu'il a connus, car ceux-ci témoignent d'une évolution de la littérature algérienne dans son ensemble. Nous verrons donc comment, en quelques décennies, le roman algérien est passé d'une écriture iconoclaste tant au plan de la forme que de celui du contenu à une nouvelle écriture en lien étroit avec l'actualité.

Une fois l'Indépendance acquise, l'attention des écrivains du Maghreb s'est concentrée sur les grandes questions de *l'aliénation du moi* et de *la quête identitaire*. Ces questions se sont accompagnées d'un travail d'appropriation et de subversion du langage. En Algérie, le style du constat et de la neutralité, qui avait prédominé dans les

---

<sup>30</sup> M. BOUSSOUF, *Vivre traquée*, Calmann-Lévy, Paris, 1995.

<sup>31</sup> L. ASLAOUI, *Survivre comme l'espoir*, Media-Plus, Constantine, 1994.

<sup>32</sup> M. BEY, *Au commencement était la mer*, Marsa, Alger, 1996.

premiers temps, laisse la place avec la parution de *Nedjma* de Kateb Yacine à une esthétique plus directement *iconoclaste*. Ce texte publié en 1956 marque à la fois une rupture et un commencement pour l'ensemble de la littérature maghrébine. Il opère, en effet, un renversement de tous les modèles narratifs, et principalement descriptifs, qui existaient jusqu'alors.

Il faut attendre la fin des années soixante pour qu'en dignes successeurs de Kateb, les écrivains algériens de la troisième génération – *Bourboune*, *Farès*, *Boudjedra*, pour ne citer que quelques-uns – développent *une esthétique violemment négative* qui exalte *l'écart et la déviation* par rapport aux conventions stylistiques. La manifestation la plus connue de ce que nous pouvons sans aucun doute considérer comme une seconde naissance du roman algérien est *La Répudiation* (1969) de Rachid Boudjedra. Dans ce roman, en effet, s'exprime violence et révolte individuelle dans une langue mise en pièce par une écriture éclatée qui joue de tous les registres et de tous les genres. Pour Charles Bonn, *La Répudiation* est « *la manifestation scandaleuse de deux paroles indicibles dans le système clos du discours algérien convenu : celle de la sexualité et celle de la mémoire.* »<sup>33</sup>

En outre, les revendications sociales ou identitaires de cette génération passent par une véritable théorisation de l'écriture qui trouve certainement sa source dans les rapports conflictuels à la langue de l'autre mais va également au-delà. Chez ces écrivains, la quête d'identité ne se sépare pas d'une quête de l'écriture. Les recherches d'écriture sont donc au centre des préoccupations des écrivains qui entendent rompre avec la génération précédente. Ainsi, pour cette génération la subversion formelle est plus efficace encore que celle des thèmes.

Les années quatre-vingts marquent, en effet, la fin de ce que les critiques ont pu nommer les *monstres sacrés*. Les grands écrivains iconoclastes, s'ils continuent à produire, le font avec des ambitions littéraires moindres. Rachid Boudjedra délaisse *la violence du texte* théorisée à propos du Maroc par Marc Gontard<sup>34</sup> pour revenir avec des romans comme *Timimoun* (1994) ou *La Vie à l'endroit* (très directement lié à

<sup>33</sup> J. NOIRAY, *Littératures francophones I. Le Maghreb*, Belin, Paris, 1996, p.197.

<sup>34</sup> M. GONTARD, *op. cit.*



l'actualité algérienne) à une écriture plus directement narrative. Dans le même temps, il s'éloigne du domaine littéraire pour publier deux essais *FIS de la haine* en 1992 et *Lettres algériennes* en 1995.

Ainsi, dans les écrits des années quatre-vingts, nous assistons à un envahissement progressif du littéraire par le réel. De nouveaux écrivains apparaissent qui témoignent d'un nouveau développement du roman algérien. Parmi eux, les plus célèbres sans doute et les plus importants sont *Rachid Mimouni* et *Tahar Djaout*. Le premier s'est fait véritablement connaître avec la publication en France du *Fleuve détourné* (1982) qui reste encore très marqué par l'influence du *Polygone étoilé* de Kateb Yacine. Il atteint sa véritable maturité littéraire deux ans plus tard avec la publication de *Tombéza* en développant une *écriture de l'horreur* très éloignée dans la forme, par sa froideur et sa concision, des recherches formelles précédentes. Tahar Djaout, de son côté, est connu depuis 1975 pour son activité poétique ; son entrée dans le genre romanesque se fait en 1981 avec *L'Exproprié* texte hybride entre poésie et prose. Avec les romans suivants, *Les Chercheurs d'os* (1984), *L'Invention du désert* (1987) et surtout *Les Vigiles* (1991), il revient à une écriture plus limpide, à la fois tranquille et corrosive, dont la dimension tragique présage cependant déjà des événements dramatiques des années qui vont suivre.

Les années quatre-vingt-dix inscrivent un autre moment tragique de l'Histoire d'Algérie. La crise socio-politique et économique plonge l'Algérie dans d'autres formes de violence qui conduisent à des confrontations sanglantes. Les écrivains algériens tournent résolument vers le témoignage en introduisant le référent Histoire des années 90, un moment brûlant de l'actualité. C'est l'écriture instantanée de l'événement historique. C'est l'avènement de l'écriture dite de *l'urgence*. A ce propos le journaliste Hammadou écrit : «*Les évènements tragiques qui secouent le pays depuis le début de la décennie écoulée ont [...] suscité une nouvelle littérature algérienne qualifiée de «littérature de l'urgence ». [...], cette littérature dont l'origine est «le drame qui se joue dans les arènes de l'histoire contemporaine de l'Algérie.»*<sup>35</sup>

<sup>35</sup> G.HAMMADOU, «Littérature algérienne : l'empreinte du chaos », *Le Matin* n°2873, lundi 6 Août 2001.

Quant à Meïsa Bey, écrire dans une situation d'urgence est un acte d'engagement et de dévoilement d'une réalité explosive avec des *mots* disant le refus de toute complicité confortable ou subornation : « (...) *La force des mots montre l'urgence de dire l'indicible, de chercher le pourquoi de cette folie qui ravage l'Algérie. De refuser le silence et la peur trop longtemps imposés.*»<sup>36</sup>

Cette écriture *de l'urgence* semble, en effet, privilégier la dimension critique et une forme de prise en charge du réel à l'élaboration littéraire. Il ne faudrait pourtant pas conclure trop rapidement à un abandon de toute préoccupation littéraire chez les écrivains algériens des années quatre-vingt-dix. A notre sens, l'effacement des marques de littéarité peut être considéré comme un nouvel exercice de style qui témoigne de l'envahissement du littéraire par le réel.

Si les écrivains algériens des années quatre-vingt-dix semblent s'être détachés du modèle iconoclaste de leurs prédécesseurs, leurs fictions ne continuent pas moins de nous interroger sur le rôle et la finalité de l'écriture dans le contexte extrême qu'a connu l'Algérie durant cette période, pourquoi et pour qui (d) écrire ?

## 1.2 Pourquoi et pour qui (d) écrire ?

Les textes des écrivains algériens des années quatre-vingt-dix ne cessent de nous interroger sur la finalité de l'écriture dans le contexte tragique qu'a connu l'Algérie depuis le début de la décennie. *Pourquoi*, mais également *pour qui (d) écrire* ?

Nous verrons que le témoignage – non pas envisagé en tant que genre mais plutôt en tant que thématique – semble être le passage obligé des auteurs contemporains.

---

<sup>36</sup> M. BEY, *Revue Algérie, Littérature /Action*, n°5, 1996, p.77

### 1.2.1 Le témoignage

Le témoignage semble être devenu dans les années quatre-vingt-dix, le passage obligé des textes des nouveaux auteurs algériens publiés au pays ou en exil. A ce propos F. Boualit écrit :

*« La littérature algérienne des années 90 se conçoit comme une écriture-témoignage dont la caractéristique principale est la vraisemblance. C'est, comme on peut le constater à la lecture des textes, une littérature réaliste qui fonctionne comme un compromis entre l'exactitude historique et la liberté de l'écrivain (sans souci du pacte social qui le lie à ses lecteurs. »<sup>37</sup>*

Les circuits d'éditions internationales ont aussi une responsabilité dans ce phénomène. L'actualité algérienne entraîne une attente événementielle de la part du lectorat. Et il apparaît évident qu'une majorité des éditeurs privilégient les textes qui témoignent – sous une forme ou une autre – de la situation algérienne des années quatre-vingt. Ainsi, il y a chez les écrivains algériens une véritable volonté de témoigner et de dire cet espace tragique qui nourrit la fiction et dit la réalité.

La dimension tragique, la mort et la violence s'inscrivent sans aucun doute dans les écrits des auteurs contemporains mais alimentent également le discours des écrivains quand il s'agit de décrire la situation de la société algérienne des années quatre-vingt-dix. Ceux-ci s'accordent, en effet, à identifier la situation algérienne à une tragédie ou à un drame. Dans ce contexte, Assia Djébar écrit : *« Mon écriture romanesque est en rapport constant avec un présent, je ne dirais pas toujours de tragédie mais de drame. »<sup>38</sup>*

Quant à Yasmina Khadra, elle déclare : *« De mon côté, je tiens à dire que je ne quitte pas des yeux les convulsions dramatiques de mon pays depuis le déclenchement des hostilités. »<sup>39</sup>*

---

<sup>37</sup> F. BOUALIT, « La Littérature algérienne des années 90 : témoigner d'une tragédie ? », in *Algérie Littérature/ Action*, n°1, mai 1996, p. 93.

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

<sup>39</sup> *Ibid.*, n° 22-23, juin-septembre 1998, p. 191.

Nous pourrions multiplier encore les exemples, ceux que nous avons retenus suffisent, il nous semble, à inscrire les œuvres des années quatre-vingt-dix dans un espace tragique où le témoignage devient, pour les écrivains, une sorte de nécessité.

Cet espace tragique est également convoqué par les éditeurs et les critiques français : Albin Michel à propos de *La Nuit sauvage* écrit : « *Mohammed Dib (...) témoigne de ses tragédies [celles de l'Algérie] et de ses conflits.* »<sup>40</sup>

De même les éditions Seuil écrivent à propos de *Rose d'abîme* de Aïssa Khelladi : « *Rose d'abîme dépasse les récits que suscitent les événements algériens, il nous fait basculer dans les profondeurs où se noue, en chaque être, la tragédie.* »<sup>41</sup>

Enfin, nous pensons que le témoignage peut être conçu comme un moyen de dire le drame algérien, ce qui ne pourrait l'être autrement. Nous pouvons étendre cette réflexion à l'ensemble des textes publiés cette dernière décennie, puisque nous avons montré précédemment que les écrivains des années quatre-vingt-dix entendaient témoigner de la tragédie algérienne. Yasmina Khadra est l'un des écrivains qui ont éprouvé ce désir de signifier la crise algérienne par une nouvelle écriture qui peut être lue comme un témoignage exemplaire de la situation socio-politique des années 90.

### 1.2.2 Yasmina Khadra : une décennie de productivité

Les romans de Yasmina Khadra des années 90, peuvent être lus comme un témoignage exemplaire de la situation socio-politique qu'a connue l'Algérie. Ainsi, notre corpus d'étude *Les agneaux du Seigneur*<sup>42</sup> présente une transition remarquable dans l'écriture de l'auteur. Il nous a semblé important de revenir un instant sur la spécificité de ces romans et sur les principaux thèmes traités.

---

<sup>40</sup> M. DIB, *La Nuit sauvage*, Albin Michel, Paris, 1995, quatrième de couverture.

<sup>41</sup> A. KHELLADI, *Rose d'abîme*, Seuil, Paris, 1998, quatrième de couverture.

<sup>42</sup> Y. KHADRA, *Les agneaux du Seigneur*, Julliard, Paris. p.48.

D'après leur structure et leur contenu, les premiers romans de Yasmina Khadra<sup>43</sup> – des années quatre-vingt-dix –, sont incontestablement des romans noirs. L'auteur a montré souvent qu'il maîtrisait parfaitement les règles de ce genre – nous développerons cet aspect plus loin –. Tandis qu'il jongle avec ceux-là de façon créative au niveau du contenu et de la langue, la structure de ses romans suit sans innovations ou variations le modèle du roman noir. Dans tous ses romans, c'est donc un crime – l'assassinat ou la disparition d'une personne – qui se trouve au début des enquêtes du Commissaire Llob. Parallèlement aux recherches du commissaire et de ses collègues cernant de plus en plus les suspects, la série de crimes se poursuit, et Llob découvre toujours de nouvelles victimes jusqu'à ce qu'il arrive, à la fin du roman, à arrêter le(s) meurtrier(s).

A première vue, les romans de l'auteur n'apportent donc pas d'innovations au genre. Pourtant, deux caractéristiques importantes de ses romans doivent être soulignées: d'une part, Yasmina Khadra réussit pour la première fois dans l'histoire du genre en Algérie à vraiment créer du *suspens* et surtout à maintenir la tension du début de ses romans jusqu'à leur fin. Ni des actions parallèles gênantes ou des descriptions exhaustives des lieux ajoutées de façon artificielle, ni de longs dialogues moralisants ou des traités ne brisent le suspense des romans. D'autre part, sa série autour du Commissaire Llob forme une unité et se caractérise par une continuité au niveau du style et surtout de la structure des œuvres isolées.

A part les éléments formels, ces romans sont aussi liés sur le plan du contenu : d'abord par le lieu de l'action, toujours le même, qu'est Alger et ensuite par des personnages récurrents dans tous les romans. Quant aux personnages, il faut surtout mentionner le Commissaire Llob<sup>44</sup>, le protagoniste des romans qui occupe le poste de commissaire dans la police d'Alger, qui est père de quatre enfants et un mari grognon

---

<sup>43</sup> Après *Le Dingue au bistouri* et *La Foire des enfoirés* parus en Algérie sous le nom du protagoniste de la série, le Commissaire Llob, la «trilogie française» –c'est-à-dire *Morituri*, *Double blanc*, et *L'Automne des chimères*) –fut publiée en France sous le pseudonyme féminin de Yasmina Khadra. En septembre 1999, l'auteur a révélé partiellement son identité et avoué que Yasmina Khadra n'est pas une femme mais un homme qui n'a pas les moyens de s'identifier."Yasmina Khadra lève une part de son mystère".Entretien avec Yasmina Khadra, propos recueillis par J-L DOUIN, *Le Monde* (10 septembre 1999)

<sup>44</sup> En arabe, le nom Llob veut dire « noyau dur, coeur pur » ; Marie-Ange Poyet, "Préface", in Y. KHADRA, *Morituri*, 1997, p. 10.

mais tendre; il y a ensuite ses collègues l'inspecteur Serdj et l'inspecteur Dine, puis le patron haï, et confident de ce dernier, l'inspecteur Bliss. Au cours des romans, le lecteur devient familier avec tous ces personnages, avec leurs petits et grands problèmes, et il les accompagne dans leur vie quotidienne et durant leurs aventures.

Au plan du contenu, l'action se concentre sur des problèmes sociaux, économiques ou politiques auxquels la société algérienne se voit confrontée actuellement. Dans *Le Dingue au bistouri*, premier roman de Yasmina Khadra paru en Algérie en 1990, le Commissaire Llob est chargé de trouver un dingue qui tue surtout des femmes sans motivation évidente. Parallèlement à l'histoire de l'enquête, se développe la critique sévère du Commissaire Llob contre les conditions de vie et de logement inhumaines à Alger, critique à propos d'une jeunesse algérienne frustrée et sans perspectives et d'une société ignorante, dont le dingue apparaît comme une des victimes.

*La Foire des enfoirés*, le deuxième roman de Yasmina Khadra écrit immédiatement après *Le Dingue au bistouri*, n'est paru en Algérie qu'en 1993 pour des raisons techniques. Dans ce roman, les idées critiques du Commissaire Llob se font surtout autour des thèmes du patriotisme et de la trahison de la patrie pour l'argent, aussi bien qu'autour des raisons de la situation politique et économique difficile de l'Algérie. Un autre thème important du roman doit être mentionné, celui des soucis du Commissaire Llob pour l'avenir et le prestige de sa patrie. A maintes reprises, le Commissaire Llob critique la lâcheté et l'indifférence de la population algérienne face aux problèmes sociaux, et se moque de ce qu'on appelle la *démocratie* et le *socialisme* en Algérie.

Les thèmes centraux de *Morituri* –troisième roman de la série, publié en France sous le nom de Yasmina Khadra –sont l'intégrisme qui règne en Algérie, ses formes diverses et ses conséquences : la mort et les tueries, comme l'évoque le titre du roman. Ce sont les *morituri* –ceux qui luttent contre les intégristes comme le fait le Commissaire Llob, et qui sont donc dès le début voués à la mort comme l'étaient les gladiateurs qui combattaient dans les jeux du cirque à Rome –qui se trouvent au centre de ce roman noir, dont l'action et les protagonistes sont tirés directement de la vie quotidienne en Algérie. Les thèmes du roman se reflètent aussi sur la couverture du

livre, qui reprend en blanc, vert et rouge les couleurs du drapeau algérien ; elle montre une carte de l'Algérie déchirée par un couteau –un pays blessé et sanglant, ébranlé par des vagues de terrorisme.<sup>45</sup>

Dans *Double blanc*, le quatrième roman de la série, le Commissaire Llob entre de nouveau en contact avec des intégristes durant ses recherches. Cette fois-ci, c'est l'assassinat de Ben Ouada qui prélude à l'enquête. Autrefois, celui-ci était diplomate et critique du socialisme algérien, mais il est surtout en possession d'un programme pour ordinateur qui porte le nom d'HIV – « hypothèse 4 », « *un programme diabolique conçu par un groupe d'opportunistes friqués pour faire main basse sur le patrimoine industriel du pays* »<sup>46</sup>. Comme dans *Morituri*, l'implication de personnalités réputées et d'industriels dans des affaires criminelles se trouve aussi au centre de *Double blanc*. Dans les deux romans, les responsables des crimes n'hésitent pas à soutenir les machinations des intégristes et à s'en servir pour s'enrichir.

Le dernier roman du volet, *L'Automne des chimères* paru en France en 1998, n'en demeure pas moins également porteur d'une charge énigmatique puisque au-delà du suspens entretenu par la tension permanente pesant sur la vie de Llob, sans cesse menacé de mort, le roman s'achève précisément sur un flagrant délit de substitution de texte : sans que l'on sache comment ni par qui ni dans quelles circonstances le crime a été commis, Llob est découvert mort par Lino, son adjoint, dépositaire de ce fait d'une nouvelle énigme à résoudre.

En somme, les romans noirs de Yasmina Khadra offrent un éventail de thèmes très varié : frustration de jeunes, trahison de la patrie, patriotisme, et intégrisme...etc. qui évoque d'une manière claire, au-delà du crime, les conditions de vie d'un peuple assigné à résidence pour cause d'absence de droits. Au fond, Yasmina Khadra présente d'une manière implicite, une crise de valeurs pour un peuple qui n'a ni contrat social ni justice. En faisant la démonstration de l'absence de justice ou de l'impossibilité de son application, il montre à quoi sont réduits les hommes quant il s'agit de l'instinct de

---

<sup>45</sup> Cf. *infra* : annexe5, p. 114.

<sup>46</sup> Y. KHADRA, *Double blanc*, Baleine, Paris, 1997, p.133.

survie, et quand il n'y a plus que cela pour réguler une société, il n'y a plus de bien collectif.

Après la publication de ces cinq romans noirs parus entre 1990 et 1998, et à l'aggravation de la situation en Algérie Yasmina Khadra a changé de genre en publiant *Les agneaux du Seigneur*<sup>47</sup> 1998 et *A quoi rêvent les loups* 1999.<sup>48</sup> Dans ces deux romans, presque rien –sauf le thème principal, de la guerre civile en Algérie–ne rappelle, à première vue, les romans précédents de l'auteur, ni les remarques ironiques du protagoniste de la série noire, ni les passages humoristiques et les jeux de mots drôles mais critiques. Dans *Les agneaux du Seigneur* par exemple le lecteur ne trouve plus de personnage principal qu'il suit avec émotion et curiosité, mais un grand nombre de personnages dont il poursuit les cruautés sans vouloir croire que de telles réactions soient possibles :

« Regarde ta famille, dit Smail au maire (...). Tu vas assister à leur mort. Nous allons les égorger sous tes yeux, les uns après les autres, ensuite nous sodomiserons ta femme, puis nous lui crèverons les yeux, lui arracherons les doigts et la peau du dos, lui découperons les seins et nous l'écartèlerons avec une scie à métaux. Et quant nous en aurons fini avec les tiens, j'aspergerai personnellement ton corps d'essence et te flamberai avec joie. Tu as voulu jouer avec le feu. Je t'apporte celui de l'enfer. »<sup>49</sup>

À *quoi rêvent les Loups* est le dernier roman publié dans les années 90. C'est l'histoire d'un de ces jeunes, Nafa Walid que Yasmina Khadra décrit avec réalisme. Histoire d'une dérive inévitable vers l'horreur d'un jeune déboussolé qui, d'une opposition à sa famille et à ses amis, en arrive à perdre tout repère. Lui qui rêvait de cinéma, de carrière d'acteur, de gloire et de fortune, se trouve entraîné dans le cauchemar de la violence et la folie meurtrière les plus abominables.

Parallèlement au changement du genre et à l'aggravation de la situation en Algérie, l'écriture de *Les Agneaux du Seigneur* semble au niveau du contenu et de la présentation des événements, plus *noire* que la précédente. Cette écriture que nous étudions dans ce

<sup>47</sup> Y.KHADRA, *Les agneaux du Seigneur*, Julliard, Paris, 1998.

<sup>48</sup> Y.KHADRA, *A quoi rêvent les loups*, Julliard, Paris, 1999.

<sup>49</sup> Y.KHADRA, *op. cit.*, p.163.



mémoire, *dissimule* dans ces plis et replis une violence intensive qui, de ce fait, distingue *Les agneaux du Seigneur* d'autres romans.

Cette réflexion servira donc de point de départ à notre étude et nous commencerons d'abord, par l'écriture du *paratexte* qui présente une importance considérable dans notre cas pour une double raison. D'une part, parce que le *paratexte* est le premier élément qui interpelle le lecteur. D'autre part, il est lui-même générateur de *violence*.

---

CHAPITRE I

*LE PARATEXTE : UNE  
GRAPHIE DE L'HORREUR*

---



## I.1 Le paratexte : un indice de signifiante

Le texte, comme l'énonce Genette dans *Seuils*<sup>54</sup>, se présente rarement sous sa forme nue. En effet, il est accompagné d'un certain nombre d'indications qui permettent de le révéler au public. Le lecteur peut alors découvrir le roman, avant même d'en faire la lecture, grâce à toutes ces informations paratextuelles. Selon lui « *Le paratexte est donc pour nous, ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un "seuil" ou (...) d'un "vestibule" qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer ou de rebrousser chemin.* »<sup>55</sup>

Grâce aux éléments paratextuels, l'auteur se donne à lire pour son lecteur. La communication littéraire suit alors son cours habituel : le public visé est si large que l'auteur, ainsi que la maison d'édition tentent de répondre à son attente par le choix des éléments paratextuels. Il ne faut pas perdre de vue que le roman est un produit de consommation.

Mitterand., à son tour voit qu'il :

*« existe [...] autour du texte du roman, des lieux marqués, des balises, qui sollicitent immédiatement le lecteur, l'aident à se repérer, et orientent, presque malgré lui, son activité de décodage. Ce sont, au premier rang, tous les segments de texte qui présentent le roman au lecteur, le présentent, le dénomment, le commentent, le relient au monde : la première page de couverture, qui porte le titre, le nom de l'auteur et de l'éditeur, la bande-annonce ; la dernière page de couverture, où l'on trouve parfois le prière d'insérer ; la deuxième page de couverture, ou le dos de la page du titre, qui énumère les autres oeuvres du même auteur ; bref, tout ce qui désigne le livre comme produit à acheter, à consommer, à se conserver en bibliothèque, tout ce qui le situe comme une sous-classe de la production imprimée, à savoir le livre, et, plus particulièrement le roman. Ces éléments [...] forment un discours sur le texte et un discours sur le monde. »*<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> G. GENETTE, *Seuils*, Seuil, Paris, 1987.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p.07.

<sup>56</sup> H. MITTERAND, cité par C. ACHOUR et S. REZZOUG, in *Convergences critiques*, Alger, OPU, 1990, p. 29.

Ainsi, Mitterrand rejoint dans le même ordre d'idée Genette, pour qui, le paratexte est composé d'éléments disparates entretenant des interrelations entre eux. Ces éléments permettent sans aucun doute l'accès au texte.

Genette met en évidence deux catégories de paratexte :

- le *paratexte auctorial* qui rassemble tous les éléments placés sous la responsabilité de l'auteur.
- Le *paratexte éditorial* qui indique les éléments qui relèvent de l'implication de l'éditeur.

Ces deux catégories se subdivisent en deux sous-catégories :

- Le *péritexte* « [qui] désigne les genres discursifs qui entourent le texte dans l'espace du même volume... »<sup>57</sup>
- L'*épitéxte* qui « [indique] les productions qui entourent le livre et se situent à l'extérieur du livre. »<sup>58</sup>

En résumant ces informations, le schéma suivant explique en détail les différents rapports paratextuels, et les opérations essentielles qui participent à la publication d'une œuvre notamment entre l'auteur, lecteur et l'éditeur.

---

<sup>57</sup> H. MITTERAND cité par Ph. LANE, in *La périphérie du texte*, Nathan, Paris 1992. p.14.

<sup>58</sup> *Ibid.*

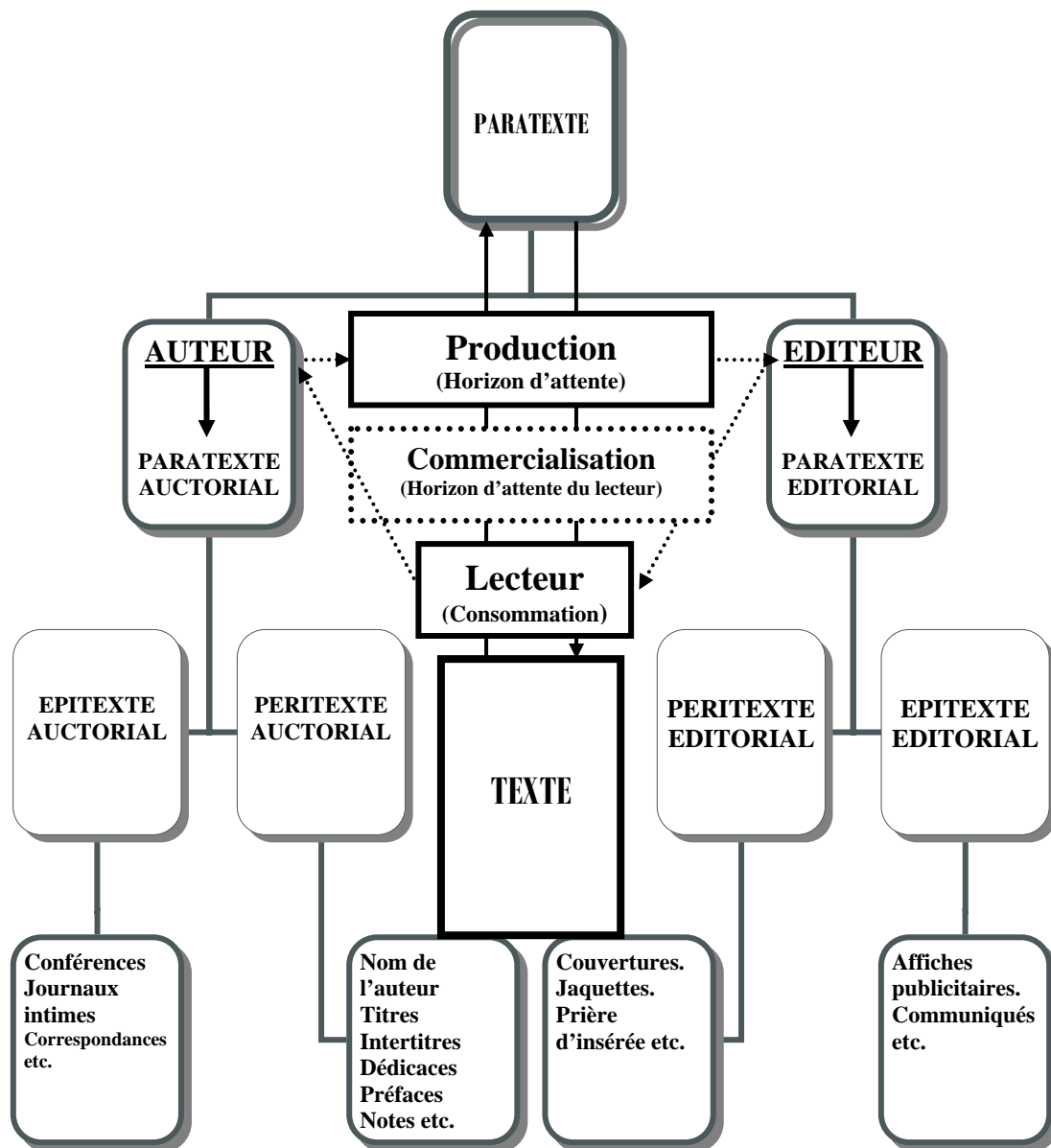


Figure n°1 : Les rapports paratextuels

A travers ce schéma, nous constatons que la relation auteur/lecteur est une relation de production et de consommation. A cet aspect littéraire se superpose l'aspect

commercial, il apparaît évident que ces deux aspects sont indissociables et vont de paire. Pour savoir comment un texte a été lu – consommé –, il faut d'abord savoir comment il a été édité. Avant d'être soumis au public, le texte littéraire fait l'objet d'un certain nombre de manipulations (corrections ou modifications), visant à l'adapter ou à le situer dans la perspective d'un horizon d'attente particulier. Ainsi la première de couverture est d'une importance majeure. C'est le moyen par lequel s'effectue le premier contact entre le lecteur et le livre. Certes le contenu est incontestablement primordial, mais le contenant et tous les éléments qui l'entourent ne sont pas négligés.

Ainsi, les éléments qui entourent le texte – paratexte *auctorial* ou *éditorial*– ont pour rôle d'attirer le lecteur, de capter son attention et de susciter son intérêt. En somme le contenu est la responsabilité de l'écrivain et la présentation du livre reste réservée généralement à l'éditeur. La valeur ajoutée par le paratexte éditorial constitue l'une des stations indispensables par lesquelles le texte doit passer pour produire son effet. La procédure éditoriale et la démarche de commercialisation sont affranchies d'un certain nombre de contraintes strictement commerciales, et pour ce faire la politique éditoriale doit être en phase avec l'horizon d'attente du lecteur.

Le roman que nous nous proposons d'étudier est édité par différentes maisons *étrangères* qui ont une certaine notoriété internationale. Lors de sa première édition, il a été publié dans la collection de luxe *Julliard*. Après cette édition, le texte a été réédité dans une publication de poche *Pocket* ce qui a permis au grand public d'accéder plus facilement à ce roman<sup>59</sup>. Dans un même temps, cette publication montre le succès qu'a rencontré le texte, ce que remarque également Genette : « *L'édition de poche sera sans doute longtemps synonyme de consécration. Par cela seul, elle est en elle-même un formidable message paratextuel.* »<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> Y. KHADRA nous a expliqué les raisons de ce passage de publication d'une version de prestige à une autre de poche. A ce propos, il nous a précisé : « *Un ouvrage est édité en poche pour bénéficier d'une plus large audience. La fabrication n'est pas luxueuse, et le prix est grandement abordable* ».

<sup>60</sup> G. GENETTE, *op. cit.*, p. 25.

Malgré le succès de *Les Agneaux du Seigneur*, Yasmina Khadra nous a informé qu'il n'a pas été consulté pour l'intégration de la couverture dans la version Pocket<sup>61</sup>, ce qu'il a beaucoup regretté. A ce propos, il écrit : « *J'ai beaucoup déploré les couvertures des Agneaux et de A quoi rêvent les loups, pour la version Pocket. On ne m'avait pas consulté, à cette époque. Depuis ce malentendu, j'ai un droit de regard sur le choix des illustrations, -leur nature, et c'est moi qui décide quoi retenir.* »<sup>62</sup>

Nous pensons que la question de l'édition pose plusieurs problèmes dont celui concernant le public du roman. En effet, pour les éditeurs occidentaux – les Français en particulier – il semble bien que le public privilégié soit l'Occidental. D'autre part, le choix de l'éditeur traduit le désir des auteurs –algériens– de voir leur roman publié complètement et non pas avec des censures. De ce fait, ces éditeurs occidentaux dictent souvent une politique éditoriale purement européenne qui néglige malheureusement les particularités et les spécificités culturelles des autres publics. Ne somme-nous pas en présence d'une forme de *violence éditoriale* ?

Pour l'édition de notre corpus, nous avons choisi la version originale de *Julliard*. C'est une version qui contient peu de données paratextuelles. Il s'y trouve : le nom de l'auteur (pseudonyme), le titre, la dédicace et l'épigraphe. La couverture représente les couleurs de la maison d'édition *Julliard* le blanc et le vert.<sup>63</sup>

Etant donné l'absence d'autres éléments paratextuels, nous nous contenterons, dans notre travail, de l'analyse du *péritexte* afin de montrer que la violence de l'écriture ne se manifeste pas uniquement *avec* le texte mais se lit dès les préambules au texte.<sup>64</sup>

---

<sup>61</sup> Pour la première édition de la version *Pocket* la première page de couverture représente un cimetière et des femmes se recueillant sur les tombes de leurs proches et les pleurant. Quant à la deuxième réédition, elle montre une femme voilée qui porte les photos de ses enfants avec un arrière plan rouge. Ces deux couvertures expriment dès le premier regard de l'horreur et de la violence. L'auteur nous a informé qu'il n'a pas été consulté pour l'intégration de cette couverture. (Cf. *infra* : annexe 4, p. 113.)

<sup>62</sup> Cf. *infra* : annexe 1, p. 106.

<sup>63</sup> Cf. *infra* : annexe 3, p. 111.

<sup>64</sup> A cet effet, nous tenterons d'exploiter les réponses au questionnaire que nous avons adressé à l'auteur. [Nous le remercions ici pour sa longue missive !]



Ainsi, notre analyse de ces éléments obéira essentiellement au critère du lieu d'apparition du *message* dans le roman, suivant ainsi l'ordre dans lequel le lecteur est amené à prendre connaissance du texte d'accompagnement.

### I.1.1 Le nom de l'auteur

Le nom de l'auteur est l'un des premiers éléments que *découvre* le lecteur et qui lui permet de mieux *accueillir* le texte. C'est un élément paratextuel important. Parfois, il est suffisant pour la vente d'une œuvre. Il est soumis à des manipulations artistiques qui lui confèrent une forme différente. Il peut être le nom civil de l'auteur, un pseudonyme ou ne pas apparaître du tout. Lane remarque dans ce contexte que « *le nom de l'auteur constitue une inscription essentielle du paratexte puisque s'y conjuguent la reconnaissance d'une appartenance d'un livre à un auteur (et à l'ensemble d'une œuvre) et la mise en relation de l'ouvrage à la personnalité historique que désigne le nom.* »<sup>65</sup>

Le nom de l'auteur est donc le premier élément à aborder dans la mesure où il exerce un effet d'attraction, sur le lecteur et participe à la promotion. Il ne décline pas l'identité réelle de l'auteur vu qu'il se présente sous forme de pseudonyme. La dimension réelle de ce dernier se manifeste ici dans la relation entre les motifs et les manières. La manière est ici nettement claire : c'est la pratique de la supposition d'auteur, selon laquelle un auteur réel attribue une œuvre à un auteur qui peut être imaginaire ou réel. *Le jeu* consiste alors à chercher les motifs qui ont amené l'auteur à utiliser un masque ; et surtout de comprendre les significations de ce nouveau masque. C'est ce que note Jean Starobinski : « *Lorsqu'un homme se masque ou se revêt d'un pseudonyme, nous nous sentons défiés. Cet homme se refuse à nous. En revanche nous voulons savoir, nous entreprenons de le démasquer. Devant qui cherche-t-il à se dissimuler ? [...] Et une nouvelle question s'enchaîne aux précédentes : que veut dire ce nouveau visage dont il s'affuble, quelle signification donne-t-il à ses conduites masquées, quel personnage vient-il maintenant simuler, après avoir dissimulé ce qui voulait disparaître ?* »<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> LANE, *op. cit.*, p. 42.

<sup>66</sup> J. STAROBINSKI, cité par LANE, *op. cit.*, p. 43.

Les raisons qui ont poussé Khadra à dissimuler son identité sous ce pseudonyme sont multiples et variées. D'une part, *entrer en clandestinité* comme il le dit dans une de ses interviews : « *Pour continuer d'écrire, justement. J'étais soldat. Mes six premiers livres portaient mon vrai nom. Ma petite notoriété, en Algérie, a commencé à taper sur le système de ma hiérarchie, qui a décidé de me soumettre à un comité de censure. J'ai opté pour la clandestinité. Comme à la résistance.* »<sup>67</sup> D'autre part, écrire à l'ombre durant les années 90 était un moyen de salut face à la situation *précaire* du pays et l'assassinat des intellectuels.

De ce fait, nous pensons que Yasmina Khadra a choisi, ce pseudonyme pour ses vertus attractives car l'œuvre littéraire est destinée à la consommation. Quoique nous sachions pertinemment que ce pseudonyme est celui de son épouse comme l'atteste la déclaration suivante : « *J'ai opté pour un pseudonyme féminin pour rendre hommage aux Algériennes en général et à mon épouse en particulier à qui j'ai donné mon nom pour la vie et qui m'a offert le sien pour la postérité.* »<sup>68</sup>

Ainsi, le pseudonyme est constitué de deux mots : *Yasmina*, appellation arabe que l'on donne à la gent féminine qui signifie *fleur de jasmin*, et *Khadra* perçu comme la couleur *verte*, « *la fleur du Jasmin est verte* », telle est la signification *littérale* du pseudonyme.

Par ailleurs, ce pseudonyme est basé sur un jeu de mot qui se manifeste comme une masse homogène. Le mot « *Yasmina* » est au centre de ce jeu, qui peut être remarqué de deux façons différentes. D'une part, le mot « *Yasmina* » fonctionne comme une mise en abîme. Il est constitué de deux noms de femmes qui ont marqué la vie privée et littéraire de l'auteur : « *YasMina Khadra* » qui est le vrai nom de son épouse et au cœur de ce nom en trouve « *Mina* » nom d'épouse de son protagoniste le *Commissaire Llob*. Cet emboîtement de noms attire l'attention et tente d'accrocher le lecteur par la symbolique du *jasmin*, où se laisse entrevoir une certaine dose d'exotisme et une sorte de perversion séductrice. L'auteur reprend ainsi une image déjà employée, en Inde, par « *Kama* », le dieu de l'amour, qui atteint ses victimes par des flèches auxquelles il attachait des fleurs de jasmin.

---

<sup>67</sup> Cité in *Maroc Hebdo International*, n°672 -du 4 au 10 Novembre 2005, p. 41.

<sup>68</sup> C. LECOMTE, « Le rêve de l'enfant-soldat », in *www. Le Temps -Livres.com* Samedi 8 octobre 2005

Par ailleurs, « *Yas* » est un mot arabe défini comme le sentiment d'être extrêmement malheureux, qui signifie en français le *désespoir*, la *déception* ou le *malheur*. « *Le désespoir de Mina* » est le sens *littéral* du mot. Les événements des années 90 ont rendus Mina plus dure et plus indépendante, aussi représente-t-elle toutes les femmes algériennes dont les enfants fuient la terreur, femmes qui vivent dans la peur permanente pour leurs proches et qui, impuissantes, sont obligées d'observer de chez elles la suite des événements:

*« Elle s'inquiète. Elle ne fait que ça. Son aîné est parti, sa grande se morfond faute de prétendant, son mari est tête d'affiche aux olympiades terroristes (...) Quand je sors, elle guette à la fenêtre. Quand j'ai cinq minutes de retard, elle perd les pédales. Elle s'effiloche, Mina. Ses rondeurs, qui excellaient à synchroniser mon pouls à leur déhanchement, se sont avachies. Son coeur ne bat qu'effroi et furie. »<sup>69</sup>*

Dans la même perspective, Poyet considère que le recours à cette utilisation du pseudonyme *Yasmina Khadra* sous la forme d'un nom féminin est une mise en lumière de la situation difficile qu'a vécue la femme algérienne dans ce contexte de violence des années 90. A ce propos, elle écrit :

*« [...] Comment expliquer la violence de Yasmina Khadra autrement que par une volonté farouche de déguisement, de travestissement? Il ne faut pas, c'est vital, que l'on puisse la démasquer. Et non seulement il ne faut pas démasquer l'écrivain, mais il ne faut surtout pas démasquer la femme. Voilà sans doute le prix du droit d'éditer pour une femme algérienne. Voilà le prix de la vie contre la barbarie intégriste ou la répression policière ou militaire. »<sup>70</sup>*

« *Mina* » est donc l'emblème de la femme fidèle et courageuse qui consacre sa vie à son mari et à sa famille. C'est la femme qui fait tout pour que son mari soit satisfait. C'est le même sentiment qui a amené la reine Cléopâtre, en Egypte, à aller à la rencontre de son amant Marc Antoine dans un bateau dont les voiles étaient enduites d'essence de jasmin.

---

<sup>69</sup> Y. KHADRA, *Morituri*, Baleine, Paris, 1997, p. 134.

<sup>70</sup> M.A. POYET, *op. cit.*, p. 9.

Le schéma suivant explique la technique et le jeu de mot utilisés par l'auteur dans la composition de son pseudonyme.

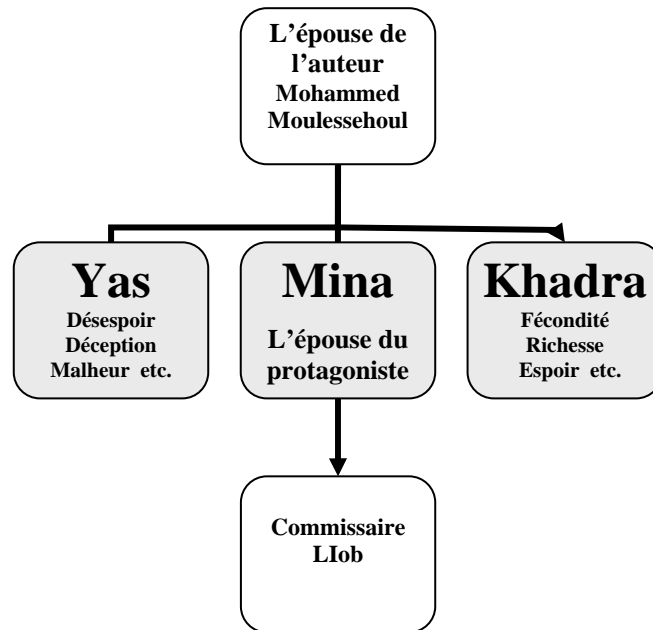


Figure n°2 : Le jeu de mots du pseudonyme

Ce schéma servira donc de point de départ à nos réflexions, et nous essayerons d'abord de dévoiler le personnage de *Mina* qui peut être perçu comme un autre *pseudonyme* du Commissaire Llob. Puis nous approfondirons nos réflexions en montrant que ce montage du pseudonyme *YasMina Khadra* peut être défini comme un dédoublement de la personnalité de l'auteur

*Mina*<sup>71</sup> est décrite dans les romans de l'auteur comme un personnage modeste et instruit qui consacre sa vie à son mari et à sa famille. Pour elle, cela n'est pas un sacrifice mais son devoir dans le cadre de la tradition algérienne. Elle fait tout pour son mari, le chérit et lui obéit, et se culpabilise même lorsqu'elle ne parvient pas à le reconforter. Mina s'est mariée dès l'âge de dix-sept ans, elle voulait devenir enseignante mais Llob lui a interdit de travailler. Vingt-huit ans plus tard, elle assure toujours à son mari qu'il a bien agi en lui interdisant d'aller travailler et qu'elle préfère être une maman et une bonne épouse. Et elle l'est sans aucun doute dans le sens de la tradition algérienne:jamais elle ne quitte la maison sans porter le voile; elle sait être belle rien que pour son mari, elle est jolie, instruite et peut être présentée. Le Commissaire Llob estime beaucoup son épouse, et il est convaincu que, dans le quartier entier, il n'y pas de femme comparable à *sa* Mina. Pourtant, il ne lui parle jamais de son travail ni de ses soucis, mais Mina le comprend sans rien demander. Elle sait se taire quand son mari est de mauvaise humeur, et elle dort mal quand lui a des soucis et des problèmes. Le rôle de Mina est bien fixé dans les romans:c'est celui d'une musulmane modèle.

Brahim Llob, quant à lui, est un père de famille exemplaire. Cette particularité du personnage est mentionnée par les critiques algériens. L'un d'eux remarque entre autres que « *le personnage, en effet, n'a rien d'artificiel : il est tout entier inclus dans la société, la société algérienne actuelle* ». <sup>72</sup> Il est aussi enraciné profondément dans les traditions du pays, il parle de son « *éducation de musulman* » <sup>73</sup> et se dit musulman pratiquant. Il vit d'après les mœurs et les lois de la société traditionnelle rurale en Algérie, lois qu'il force aussi sa femme et ses enfants à respecter. L'attitude

---

<sup>71</sup> Le personnage de Mina n'est traité dans aucunes recherches ou études. Il serait pourtant intéressant de savoir comment les lecteurs algériens surtout les femmes interprètent et comprennent ce personnage.

<sup>72</sup> N. OURAMDANE, « Enigmes », *Algérie Actualité*, du 21 au 27 décembre 1993.

<sup>73</sup> C. LLOB, *La Foire des enfoirés*, Baleine, Paris, 1993, p. 13.

traditionaliste de Llob se reflète aussi dans sa conviction que la famille est le souverain bien de chaque homme.

Nous sommes donc en face d'une situation de similitude, où finalement les deux personnages –*Mina et Llob*– se retrouvent comme l'envers et l'endroit de la même médaille. Cette manière de voir le monde est présente dans tous les romans de la série noirs de Khadra, notamment *Le Dingue au bistouri* et *La Foire des enfoirés*: Khadra reprend ainsi un procédé déjà usité par Brecht, surtout dans *La Bonne âme de Sé Tchouan*<sup>74</sup> où *Choui Ta* et *Chen Té* fonctionnent comme une même entité. Il devient donc évident de dire que le nom de Mina est le *pseudonyme* de son mari le Commissaire Llob. Tel est le cas de Yasmina Khadra et Mohammed Moulessehoul. Quoique nous sachions antérieurement que l'auteur a signé ses premiers romans de son vrai nom et *Le Dingue au bistouri* et *La Foire des enfoirés* du nom de son protagoniste *Le Commissaire Llob*, A ce propos Naudillon écrit : « *Il y a au moins deux masques de Yasmina Khadra : il a d'abord publié sous le pseudonyme du commissaire Llob (le premier masque), ensuite il a publié sous le célèbre pseudonyme au prénom féminin de Yasmina Khadra.* »<sup>75</sup>

Le schéma suivant affirme nos propos, et explique le procédé de *la mise en abîme* exploité par l'auteur dans son pseudonyme. Cette technique *d'emboîtement* dévoile un caractère important du commissaire Llob qui correspond à la signification de son nom, « *noyau dur, coeur pur* »<sup>76</sup>. Ce sont ses sentiments pour sa patrie et sa sensibilité vis-à-vis de ses prochains.

---

<sup>74</sup> B. BRECHET, *La bonne âme de Sé Tchouane*, L'Arche, Paris, 1990.

<sup>75</sup> Une interview de F. NAUDILLON in la revue *Concordia français*, Mars 2004 vol.3 n°5 in [www.concordiafrancais.org/mars2004/mar04\\_12.htm](http://www.concordiafrancais.org/mars2004/mar04_12.htm). *Les Masques de Yasmina* est le dernier livre de l'écrivain et professeur d'Université Françoise NAUDILLON publié aux Éditions Nouvelles du Sud. L'auteur analyse le parcours médiatique et l'œuvre de notre auteur Mohamed MOULESSEHOUL.

<sup>76</sup> M.-A. POYET, « Préface », in *Morituri*, Y. KHADRA, *op. cit.*, p. 10.

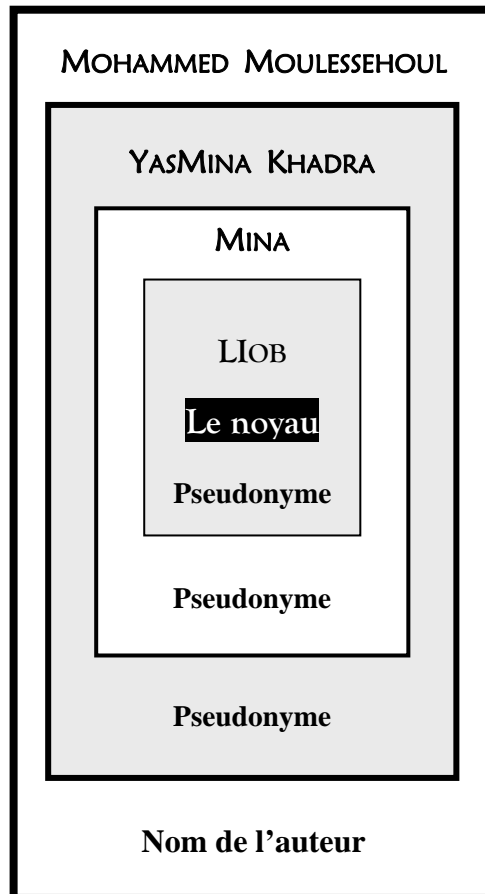


Figure n°3 : *L'emboîtement de pseudonymes*

Nous constatons à travers ce schéma que l'auteur a l'impression que deux personnes vivent en lui. On l'a vu se glisser dans la peau de son célèbre protagoniste commissaire Brahim Llob, puis tuer ce dernier, et se lancer à nouveau avec le nom de sa femme. Cette conduite menée par l'auteur dans la formulation de son pseudonyme trouve sa forme dans la réunion-séparation de deux consciences qui interfèrent constamment l'une avec l'autre, au point de devenir indissociables et complémentaires. S'il y a histoire d'une conscience, paradoxalement, elle ne passe pas par l'emploi de la première personne, mais par la dialectique d'une confrontation permanente entre deux personnes. Le psychanalyste Bleuler définit ce phénomène comme *une schizophrénie*, un terme qui signifie littéralement « *esprit coupé en deux* ». <sup>77</sup> C'est une forme particulière de dédoublement de la personnalité de l'auteur qui ressemble à celle de Don Quichotte <sup>78</sup> et de sa femme idéalisée Dulcinée -de l'auteur espagnol Cervantès.

En fait, les différents éléments du pseudonyme portent et produisent les signes de l'Histoire: cette transmutation des signes permet d'incessants allers-retours entre le passé et le présent, la fiction et la réalité et l'amour et la haine de la même personne. C'est l'expression d'un déchirement et d'une conscience malheureuse. Cette émotion douloureuse est présentée clairement dans *La part du mort* <sup>79</sup> lorsque Khadra a redonné la vie de nouveau, à Brahim Llob, après l'avoir tué, lors d'une précédente intrigue. Freud explique ce phénomène « *comme un mécanisme psychique de défense qui fait coexister au sein du moi deux attitudes contradictoires ne s'influençant pas mutuellement : l'une tient compte de la réalité et se fonde sur elle, l'autre, fondée sur le désir, dénie la réalité (déli)*. » <sup>80</sup>

Par ailleurs, l'image du pseudonyme que l'auteur propose à ses lecteurs trouve son fondement dans l'usage de ces deux attributs qui caractérisent la plante de jasmin à savoir le blanc de la fleur et le vert du feuillage.

---

<sup>77</sup> Encyclopédie électronique *Encarta*, [rubrique : *La Schizophrénie*] Microsoft, 2005.

<sup>78</sup> *Don Quichotte de la Manche* est le héros du roman de Miguel de Cervantès publié en 1605 en Espagne. C'est un personnage bon, noble et fou qui part tout seul en guerre contre le monde, qui vit dans ses illusions et qui se bat contre des chimères. Quant à Dulcinée c'est la femme que Don Quichotte aime en pensée et qu'il idéalise.

<sup>79</sup> Y. KHADRA, *La part de Mort*, Julliard, Paris, 2004.

<sup>80</sup> *Encarta*, *op. cit.*



### I.1.2 Le blanc de la fleur : parfum de la mort

Autant, le blanc est l'une des caractérisations de la fleur du jasmin. De même, l'emplacement du pseudonyme sur la première page de couverture est superposé à un espace blanc. Et tout porte à croire que ce nom est enveloppé dans son propre linceul puisque nous savons que dans la tradition musulmane le blanc en est la couleur. Toutefois, la couleur blanche est, selon le dictionnaire des symboles, considérée comme étant, « *d'abord le signe de la pureté. Absolu et sans variations, à l'exception des nuances de brillance ou de matité, il est à la fois non-présence mais aussi somme de toutes les couleurs.* »<sup>81</sup>

Par conséquent, la pureté impliquée par cette couleur est révélatrice du désir de l'auteur d'être pur dans les propos qu'il a dans son texte. Ainsi, un contrat de véracité le lie à son lecteur à qui il engage de mettre en scène des situations violentes sur la guerre civile algérienne. Il en découle que, le pseudonyme engage non seulement la parole de l'auteur mais celle de l'homme qui se cache derrière ce pseudonyme et qui engage l'institution militaire à laquelle il appartient.

En outre, dans la plupart des croyances<sup>82</sup>, le blanc est la couleur de l'est et de l'ouest, points extrêmes où le soleil naît et meurt. C'est à travers lui, que la limite et le passage s'expriment : *de la naissance au linceul*, le blanc accompagne toutes les grandes étapes de la vie. Le blanc est donc aussi couleur initiatrice, celle qui marque le triomphe du jour sur la nuit pour dire et écrire la vérité rien que la vérité aux lecteurs.

### I.1.3 Le vert du feuillage : couleur de l'instabilité

Pour ce qui est du second mot du nom *Khadra*, couleur verte en arabe, il est défini comme, « *une couleur, chimiquement la plus instable, elle symbolise l'espoir, la fortune, bonne ou mauvaise, la chance ou la malchance, d'où son ambivalence* »<sup>83</sup>. De

---

<sup>81</sup> C.-P. HUMBERT, *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances*, Hachette, Paris, 2003 p.80.

<sup>82</sup> Selon les cultures musulmane, chrétienne et juive.

<sup>83</sup> C.-P. HUMBERT, *op. cit.*, p. 413.

même, Pastoureau, auteur d'*Une histoire symbolique du Moyen -Age occidental*, précise qu'aujourd'hui le vert est devenu le symbole de l'instabilité,

*« [...] Le vert représente la chance mais aussi la malchance, la fortune mais aussi l'infortune, l'amour naissant mais aussi l'amour infidèle, l'immaturation (des fruits verts) mais aussi la vigueur (un vieillard vert)... Au fil du temps, c'est la dimension négative qui l'a emporté: à cause de son ambiguïté, cette couleur a toujours inquiété. Ainsi, on a pris l'habitude de représenter en verdâtre les mauvais esprits, démons, dragons, serpents et autres créatures maléfiques qui errent dans l'entre-deux, entre le monde terrestre et l'au-delà. »<sup>84</sup>*

Selon Pastoureau, le vert possède une valeur négative, celui de la pourriture, de la maladie, valeur négative que l'on retrouve dans la pierre d'émeraude<sup>85</sup> censée porter malheur dans certains milieux (chez les comédiens notamment) où il est banni.

On outre, le vert est l'emblème du salut pour l'islam dont le drapeau est vert, il est aussi la couleur des plus grandes richesses, spirituelles tout autant que matérielles. Dans la tradition musulmane, le vert est comme le blanc, une couleur de bon augure, symbole de végétation. Il produit un effet sur les morts en leur transmettant l'énergie vitale, aussi, place-t-on parfois des feuilles de palmier (vertes) sur des tombes<sup>86</sup>.

Par ce moyen, l'auteur cherche à brouiller les pistes. Le nom de l'auteur qui a pour rôle d'accrocher, présenter et interpeller, laisse le lecteur en suspens. Sa fonction poétique l'attire et son incompréhension le rebute. C'est un pseudonyme qui suscite l'intérêt en même temps qu'il rend le sens inaccessible et réservé.

Après le nom de l'auteur que le lecteur découvre de prime abord, d'autres éléments paratextuels participent à lui faire anticiper la teneur du texte. C'est le cas du titre qui contribue à donner un sens au texte.

---

<sup>84</sup> M. PASTOUREAU, « Le vert : celui qui cache bien son jeu », in [www.Expresse.fr](http://www.Expresse.fr) 26/07/2004

<sup>85</sup> Pierre précieuse de couleur verte, utilisée en joaillerie.

<sup>86</sup> Hadith du Prophète MOHAMMED (Q.S.S.S.L), in A. ASSKALANI, *Fethe El Bari*, Dar El Imam Malek, Riyad, p.379.

## I.2 Le titre

Le titre est le deuxième élément paratextuel qui fait partie, selon l'expression de Genette, des *seuils* du texte. Il est à la fois stimulation et début d'assouvissement de la curiosité du lecteur. Cet élément important du paratexte est aussi à l'origine d'une science assez récente : la *titrologie*<sup>87</sup>, a acquis depuis un certain nombre d'années (les années 1970) une place importante dans l'approche des oeuvres littéraires. Selon Duchet, le titre participe de la valeur publicitaire et commerciale de l'œuvre parce qu'il « *est un message codé en situation de marché : il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire ; en lui se croisent nécessairement littéarité et socialité : il parle de l'oeuvre en termes de discours social mais le discours social en terme de roman.* »<sup>88</sup>

Ainsi, Duchet rejoint, dans le même ordre d'idée, les publicitaires pour qui, le titre ne doit pas être détaché du contexte social, ni de l'invention littéraire. C'est un élément important qui permet au lecteur de formuler des hypothèses qui seront vérifiées lors de la lecture.

Le titre, le plus travaillé par l'auteur mais aussi par l'éditeur pour répondre aux exigences du marché littéraire,<sup>89</sup> indépendamment de sa fonction première qui est d'être la porte d'entrée dans l'univers romanesque, participe de la médiation entre l'auteur et le lecteur. Il joue alors un rôle important dans la lecture et remplit plusieurs fonctions :

- une fonction « apéritive » : le titre doit appâter, éveiller l'intérêt.
- Une fonction abrégative : le titre doit résumer, annoncer le contenu sans le dévoiler totalement.
- Une fonction distinctive : le titre singularise le texte qu'il annonce, le distingue de la série générique des autres ouvrages dans laquelle il s'inscrit.<sup>90</sup>

---

<sup>87</sup> L.-H. HOEK, *op. cit.*, p.68

<sup>88</sup> C. DUCHET cité par C. ACHOUR et S. REZZOUG, *op. cit.*, p.28.

<sup>89</sup> A ce propos, l'auteur nous a confirmé dans une correspondance électronique que c'est lui qui a choisi ce titre : « *Le titre est de moi. L'éditeur intervient rarement dans le choix du titre, sauf lorsque l'écrivain est consentant. [...] Un auteur donne un titre à son ouvrage comme un père donne un prénom à sa progéniture.* »

<sup>90</sup> L.-H. HOEK, *op. cit.*, p.68.

Pour Achour et Rezzoug, le titre se présente comme *emballage, mémoire ou écart et comme incipit romanesque* »<sup>91</sup>. Il est *emballage* dans le sens où il *permet savoir et plaisir* ce qui fait de lui un acte de parole performatif ; mémoire, dans la mesure où il rappelle au lecteur quelque chose de déjà connu et a donc une fonction mnésique ; et incipit romanesque, vu qu'il permet l'entrée anticipée au texte. Le titre, comme toute communication verbale, remplit plusieurs fonctions notamment celles déterminées par Jakobson Roman :

- *fonction référentielle : il doit informer.*
- *Fonction conative : il doit impliquer.*
- *Fonction poétique : il doit susciter l'intérêt ou l'admiration.*

Partant de ces indications, nous allons tenter de lire le titre de *Les agneaux du Seigneur* et de déchiffrer sa valeur.

### I.2.1 Approche titrologique du titre « *Les agneaux du Seigneur* »

*Les agneaux du Seigneur*, titre du roman de Yasmina Khadra, se compose d'un article défini suivi d'un nom commun, puis article défini contracté qui permet d'effacer la construction prépositionnelle, suivi à son tour d'un nom commun devenu nom propre grâce à la majuscule à nouveau. L'ensemble déséquilibré, permet de faire se répondre terme à terme les substantifs « *agneaux* » et « *Seigneur* », mais en respectant la chronologie qu'impose la lecture : il y aura d'abord *agneaux*, puis le *Seigneur*.

A première vue, nous remarquons que ce titre attire l'attention en raison de sa similitude avec des titres très connus, *Le Seigneur des anneaux*<sup>92</sup> et *Le silence des agneaux*.<sup>93</sup> L'auteur tente d'accrocher ses lecteurs et provoque leur intérêt dès le titre.

Aussi, l'agneau est un animal qui symbolise souvent la pureté et la douceur. *Doux comme un agneau* ; se dit d'une personne calme et paisible. Il est aussi une image liée à

---

<sup>91</sup> C. ACHOUR et S. REZZOUG, *op. cit.*, p. 29-30.

<sup>92</sup> J.-R.R. TOLKEIN, *Le seigneur des anneaux*, Pocket, Paris, 2002.

<sup>93</sup> T. HARRIS, *Le silence des agneaux*, Pocket, Paris, 1999.

*l'enfance*<sup>94</sup> et symbolise l'innocence et la pureté soulignée par sa couleur blanche. Par ailleurs, le terme *seigneur* est un titre honorifique donné autrefois en Europe à des personnalités de haut rang. Se dit aussi, de celui qui détient la puissance et l'autorité. Ainsi, l'expression *Le Seigneur de la guerre*<sup>95</sup> qui vient de l'histoire chinoise du début du 20<sup>ème</sup> siècle, désigne un despote local à la tête d'une armée privée.

La première forme de violence qui peut être dégagé du titre réside dans cette volonté de l'auteur de mettre sur un pied d'égalité Homme et animal, en réduisant à l'extrémum les valeurs humaines, qui sont en permanente dégradation.

Ainsi, si nous associons les deux images du titre *agneaux* et *Seigneurs*, nous constatons qu'il s'agit d'un titre-personnage. C'est une mise en scène énigmatique des personnages qui annonce ce droit de domination ou cette autorité possédée par quelqu'un et la soumission totale des auteurs.

En effet, ce que l'auteur veut mettre en évidence à travers ce titre-personnage, ce sont les relations qui ont présidé à la naissance et à la montée de la violence en Algérie à travers la formation des groupes armés intégristes : rancœur, désillusion, frustration, règlement de compte, tels sont, grosso modo, les moteurs principaux de la folie meurtrière que vont connaître les habitants de Ghachimat et par extension, bien au-delà de cette fiction romanesque, ceux, de l'Algérie toute entière.

Les réflexions critiques du titre trouvent leurs fondement dans l'usage des deux idées capitales : d'une part, il s'agit de la structure hiérarchique du pays et les différences énormes entre les classes sociales – la pauvreté de la plus grande partie du peuple algérien, et les richesses énormes d'une petite partie de la population. Cette idée ce manifeste clairement dans l'organisation de *Ghachimat* qui se repose sur un

---

<sup>94</sup> C'est autour de ces idées que l'auteur nous a expliqué comment il a inspiré ce titre: « *Ce titre m'a été inspiré suite aux témoignages d'un rescapé, miraculeusement épargné par le GIA lors du massacre de Had Chekala (Relizane). Pendant les tueries, un terroriste s'est écrié, en tombant sur un petit enfant : "Tiens, voilà un agneau". Et il l'a égorgé. Au nom du Seigneur.* ». Cette idée par ailleurs se fait lire et est développée par l'auteur tout au long du texte : « *-Ils ont assassiné des nourrissons* » « *-Je te rappelle que des enfants ont été massacrés* », « *Regarde Dactylo, [dira] Tej triomphant. Regarde partir en fumée le douar des traîtres. Ou est donc passé son groupe d'autodéfense ? Ils croyaient m'intimider, avec leurs rejets. J'ai donné l'ordre à mes hommes de n'épargner ni les bêtes ni les nourrissons. N'est-ce pas une fresque magnifique !* »

<sup>95</sup> *Le Petit Robert*, Dictionnaire de la langue française, 1990.

soubassement fragile et sur un statut social admis par la force des choses, à travers la frustration des uns face à l'arrivisme et l'aisance matérielle des autres. Cette structure est composée d'un côté, *des pauvres*, parce que payant le lourd tribut de l'histoire Tels Issa Osmane surnommé et son fils Tej ainsi que les laissés pour compte désœuvrés à longueur d'année, les « *hittistes* »<sup>96</sup> comme Jafer, Mourad et son frère Boudjema ; invétérés fumeurs de Kif ou Zane le nain dont la cruauté n'a d'égale que l'importance de sa difformité physique. De l'autre, *les riches*, groupe social composé des *parvenus* avec leur insupportable arrogance telle que la famille du maire ou celle de Ramdane Ich,

D'autre part, les pensées critiques du titre concernant le système politique en Algérie et démasquant les dirigeants responsables de la misère, vont beaucoup plus loin que ses remarques critiques à propos des différences entre les classes sociales. Ainsi, l'auteur se dresse-t-il contre le gouvernement –le parti unique, le FLN–jugé responsable du chômage, de la crise politique et d'une jeunesse frustrée et sans perspectives; la critique de l'auteur accuse un gouvernement qui continue à utiliser la guerre de Libération et ses symboles pour donner une identité au pays et à la population au lieu de reconnaître enfin, une trentaine d'années après l'indépendance, les problèmes du peuple et de réagir contre. Nous trouvons explicitement cette critique dans l'exemple suivant où le Maqam ech Chahid « *Houbel* »<sup>97</sup>, le monument des martyrs, qui devrait rappeler les héros de la guerre de Libération, cache, de façon symbolique, les problèmes de l'Algérie contemporaine:

*« Quel est ce Houbel surgi des ténèbres ? » Ils m'ont regardé avec dédain et m'ont répondu : « C'est le mausolée du Martyr ? » J'ai dit : « Il y a des cimetières pour les morts. » Ils m'ont crié, horrifiés : « la gloire a ses monuments aussi. Nos enfants se doivent de s'abreuver aux sources de leur histoire. » J'ai dit : « Où est donc cette gloire, à Riad el-Feth ? Dans ces magasins interlopes où les caleçons sont exhibés comme des trophées ? Dans*

<sup>96</sup> Expression utilisée par les jeunes qui signifie littéralement « teneurs du mur » pour désigner les chômeurs.

<sup>97</sup> En 1984 fut célébré le trentième anniversaire de la révolution algérienne. A cette occasion, le parc Riad el Feth, ensemble culturel et de loisirs, fut érigé au centre de la capitale algérienne. Cet ensemble est dominé par un monument symbolique énorme, le Maqam ech Chahid, le monument aux martyrs, qui forme aujourd'hui un grand signal au-dessus de la baie d'Alger. Trois palmes de béton de 90 mètres de haut se dressent vers le ciel et protègent la flamme du héros et la crypte. C'est autour de ces symboles critiques que les algériens le compare avec *Houbel* dieu mecquois d'avant l'avènement de l'islam.

*ces bars où l'on s'enivre sans vergogne ? Dans ces cinémas obscurs où l'on enseigne le voyeurisme béat ?... Où donc ce martyr au milieu de cette tourbe ? »... Non mes frères, il n' y a jamais eu de place pour les morts, encore moins pour les démunis comme vous, à Riad el-Fesq...Là-bas règnent seulement la cupidité des traîtres, les spéculations et la clochardisation d'un peuple séduit et abandonné. »<sup>98</sup>*

Le Seigneur *Houbel*, et, dans un sens figuré, le FLN, qui, une trentaine d'années après l'indépendance, se légitime toujours par cette victoire, y sont démasqués. De façon symbolique, le FLN est donc rendu responsable de la misère du peuple algérien, il est aussi accusé de ne pas prendre les Algériens au sérieux et même de les tromper.

Pendant une visite à Alger, cheikh Redouane se voit toujours confronté aux mêmes images, et à maintes reprises, il tombe sur des jeunes frustrés et sans occupation, qui se trouvent partout à Alger, adossés aux murs des bâtiments désolants. Il s'agit des jeunes *chômeurs* qui tuent le temps dans les rues d'Alger, parce qu'ils n'ont pas d'autre occupation. Y a rien, pas de culture, pas de boulot, pas d'aspirations. cheikh Redouane qui critique donc l'Etat (Seigneur), incapable de donner du travail et des perspectives à la jeune génération, et incapable aussi de leur procurer une responsabilité face à leur patrie. Ainsi les attaques de cheikh Redouane ne s'adressent pas seulement à l'Etat, mais aussi à la jeunesse elle-même, qui n'est plus prête à lutter pour son droit dans sa patrie et qui préfère fuir et imiter l'occident comme les moutons (agneaux) de Panurges.

Après avoir passé donc la définition du titre et sa relation avec le texte nous pouvons dire d'ores et déjà que ce titre est thématique qui à un rapport particulier au contenu du texte, car il entretient une relation avec le contenu du roman qu'il dénomme. Le titre de Yasmina Khadra suggère donc les symboles des personnages qui sont en relation direct avec le texte . Genette, à ce propos affirme qu'

*«un lieu (tardif ou non), un objet (symbolique ou non), un leitmotiv, un personnage, même central, ne sont pas proprement parler des thèmes, mais des éléments de l'univers diégétique des œuvres qu'ils servent à intituler. Je le qualifierai pourtant tous les titres ainsi évoqués des thématiques, par une*

---

<sup>98</sup>Y. KHADRA, *op. cit.*, p.68.

*synecdoque généralisante qui sera, si l'on veut, un hommage à l'importance du thème dans le contenu dans, qu'elle soit d'ordre narratif, dramatique ou discursif. »<sup>99</sup>*

Ainsi, ce titre est « *un élément du texte global qu'il anticipe et mémorise à la foi. Présent au début et au cours du récit qu'il inaugure, il fonctionne comme embrayeur et modulateur de lecture* »<sup>100</sup> C'est ainsi que nous retrouvons ces *agneaux du Seigneur* tout au long du texte : « *les loups [seigneurs] sont lâchés, l'agneau ferait mieux de regagner sa bergerie* »<sup>101</sup> et « *ils ont assassiné des nourrissons* »<sup>102</sup>

Ce titre donne donc un aperçu du contenu et tente d'accrocher le lecteur par un *emballage singulier*, où se laisse entrevoir une certaine dose d'exotisme (pour le lecteur occidental) et une sorte de perversion séductrice. Le rôle d'accroche du titre a bien fonctionné et c'est sans doute ce qui lui a valu plus de « *100.000* »<sup>103</sup> lecteurs et « *traduit en sept ou huit langues* »<sup>104</sup>. Il est bien évident que nous n'attribuons pas uniquement le succès du livre à son titre : il y a d'autres facteurs qui entrent en jeu (le thème –d'actualité de l'Algérie par exemple, qui joue un rôle primordial dans la diffusion du livre).

### I.2.2 Titre/pseudonyme : un signe homogène

Une autre image qui véhicule l'idée de violence, celle qui réunit le pseudonyme et le titre. Les mots de ces deux éléments paratextuels se tissent entre eux de telle sorte qu'ils dégagent les trois couleurs du drapeau national à savoir le blanc, le vert et le rouge.

---

<sup>99</sup> G. GENETTE, *op. cit.*, p.78.

<sup>100</sup> C. ACHOUR et S. REZZOUG, *op. cit.*, p. 30.

<sup>101</sup> Y. KHADRA, *op. cit.*, p.72.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p.166.

<sup>103</sup> *Cf. infra* : annexe1, p. 106.

<sup>104</sup> *Ibid*



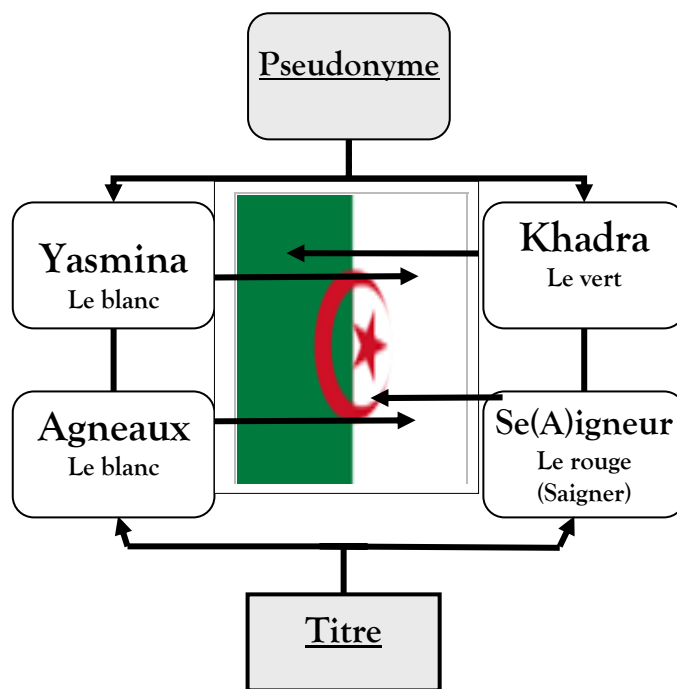


Figure n°4 : La symbolique du pseudonyme

À travers cette image du drapeau national, Yasmina Khadra décrit la réalité tragique de Algérie avec ses souffrances rouges, et ses espoirs verts et blancs. L'auteur à choisit d'installer le conflit de la *guerre civile* sur le drapeau nationale qui est l'emblème de l'Algérie. La couleur *rouge* de l'étoile et du croissant est le symbolise du sang des martyrs de la guerre de Libération.

Aujourd'hui l'Algérie est victime d'une autre violence celle des *Seigneurs de la guerre* : la *mafia politico-financière* du (FLN) et *l'intégrisme* du (FIS). Dans cette image nous trouvons une critique implicite du système et des dirigeants qui, pour le monde extérieur, font semblant de lutter contre les intégristes, mais qui, en réalité, les soutient. Comme si l'auteur cherche à nous dire qu'il y a deux sortes de bergers parmi les gardiens des peuples : ceux qui s'intéressent à la laine et ceux qui s'intéressent aux gigots. Aucun ne s'intéresse aux agneaux (le peuple).

### I.3 La dédicace

Nous entendons par cette appellation l'expression selon laquelle l'on destine une œuvre à une personne ou à un groupe de personnes. Cet hommage n'est que symbolique puisque la dédicace ne concerne que « *la réalité idéale de l'œuvre elle-même* »<sup>105</sup>. Cependant, cette inscription n'est pas définitivement liée à l'œuvre comme le souligne Genette dans *Seuils* « *Un auteur peut en effet, toujours (...) supprimer ou modifier une dédicace d'œuvre lors d'une nouvelle édition.* »<sup>106</sup>

Dans notre roman, l'auteur dédie son texte à ses parents : « *à mon père et ma mère* ». C'est une dédicace privée qui a une formulation classique, que nous retrouverons à plusieurs reprises.<sup>107</sup>

Dédier ou dédicacer un travail à quelqu'un c'est donc lui témoigner de la reconnaissance, de l'amour dans le cas des membres de la famille. Ceci révèle le caractère du romancier humain, sympathique et attaché aux valeurs familiales. L'auteur

---

<sup>105</sup> G. GENETTE, *op. cit.*, p.110.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p.129.

<sup>107</sup> Y.KHADRA nous a affirmé que ce choix dédicatoire n'avait aucun rapport avec le contenu du roman. A ce propos, il écrit : « (...) *Quant à la dédicace, je suis libre de l'insérer dans le texte comme libre de ne pas la mentionner du tout. Tout à fait entre nous, je ne vois pas le rapport avec le contenu du roman.* »

fait intervenir sa famille dans le seuil du roman, de l'univers romanesque, qui acquiert ainsi un statut particulier. N'est-ce pas un indice pour rattacher l'univers vécu de l'écrivain à celui, fictif, du roman ?

La dédicace que l'auteur propose à ses lecteurs trouve son fondement dans le cadre qui réunit ses parents « *la famille* ». La fonction de cette dernière est celle qui consiste à assurer l'équilibre émotionnel et affectif de ses membres, en particulier les jeunes enfants. Elle est la première victime d'une violence qui ronge tout sur son passage et qui n'épargne personne de ses malheurs. Souvent considérée comme espace fondamental de la société, la cellule familiale connaît une sérieuse désagrégation. La famille est le lieu par excellence de la perversion des valeurs sociales, les conflits la traversent très profondément. Elle se retrouve marquée du sceau de la négativité et de la suspicion. Les relations sont conflictuelles et caractérisées par une série d'oppositions, travaillées par un certain nombre de rapports contradictoires.

D'une certaine manière, la dédicace dévoile l'itinéraire d'un enfant qui tente de rattraper la vie et le destin qui lui échappe. L'enfant devra donc faire face jusqu'à l'âge d'homme à une double *violence* :

D'abord, celle de l'armée, dont il décrit la dureté, les brimades et les mortifications dans son roman *l'Ecrivain*. La destinée pour Mohamed Moulessehou, était le choix de son père, un ancien officier de l'armée de libération. C'était un matin de septembre 1964 le père a pris l'enfant par la main et est monté tout au nord de l'Algérie pour le confier à l'école des Cadets : « *un collège prestigieux où l'on dispensait la meilleure éducation et la meilleure formation, où l'on allait faire de moi un futur officier...* »<sup>108</sup>. D'Oran à Tlemcen, jusqu'à l'école d'El-Mechouar, l'auteur se remémore le voyage avec les yeux de l'enfant qui vit sa première *déchirure*. Rupture avec sa famille, sentiment d'abandon, et plongé dans l'univers aride du pensionnat : « *je ne comprenais pas ce qui m'arrivait. J'étais si heureux chez nous* »<sup>109</sup>, écrit-il. Mais le bonheur de l'enfance ne sera plus jamais ce qu'il a été. Cet éloignement du foyer le fragilise à l'école où la dureté du règlement a tôt fait de consumer ses chagrins. Il décrit

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, p.13

<sup>109</sup> *Ibid.*, p.37

aussi la brutalité de la vie à l'école des cadets : le clairon au petit matin, le matricule remplaçant le nom, la tonsure, les pieds gelés, la discipline infernale des gradés plus ou moins sadiques, les nuits remplies par les cauchemars des orphelins qui ont connu les horreurs de la guerre coloniale. Seuls l'amitié avec certains compagnons d'infortune et les souvenirs qui jaillissent mettent un baume de fraîcheur dans le cœur de l'enfant.

Ensuite, les bouleversements même au sein de la famille, *répudiation* de sa mère, « *qui n'a encore que trente ans* »<sup>110</sup> laquelle devra, seule avec sept enfants, faire face à un quotidien traumatisant. Le jeune cadet Mohamed est désormais *chef de famille* quand il n'est pas derrière les murs de la caserne : « *Difficile de se croire la plus belle chose qui soit arrivée à quelqu'un (le père !) quand d'un claquement de doigt on se retrouve relégué au rang d'objet déclassé.* »<sup>111</sup>

Cette relation « parents/fils » se fait lire et est développée par l'auteur tout au long du texte. Des relations de désaccords et de conflits entre le père et son fils tel Hadj Boudali et son fils :

*« Je ne suis pas venu filer de la laine, vitupère Hadj Boudali. Cette situation n'a que trop duré. Nous devons réagir, et tout de suite. J'ai laissé mon fumier de fils pour mort, à la maison. Je n'ai pas mis au monde un garnement pour subir son joug »*

*« Me traiter de renégat, moi, son père, trois fois pèlerin. Jamais je ne me suis permis de lever les yeux sur mon père, moi. Je n'osais même pas approcher mes enfants en sa présence. Je lui baisais la main autant de fois que je le rencontrais. Il était ingrat, grincheux, imprévisible, soupçonneux, et pas une fois je n'ai oublié qu'il était d'abord mon père. Aujourd'hui, ma progéniture, me traite comme si j'étais Ibliss en personne, moi qui ai jeûné à me rompre les tripes pour la nourrir et l'instruire... »*<sup>112</sup>

---

<sup>110</sup> *Ibid.*

<sup>111</sup> *Ibid.*

<sup>112</sup> Y.KHADRA, *op. cit.*

De ce fait, après 36 ans au service de l'institution militaire, Khadra affirme que « *ça été 36 ans de vie gâchée* »<sup>113</sup> Ainsi, dans un entretien qu'il a accordé à l'hebdomadaire *liberté* au mois de Mai 2004, Yasmina Khadra a dévoilé la vraie raison de rejoindre l'Académie militaire : « *J'avais accepté de rejoindre l'Académie militaire pour ma mère. Elle avait tellement souffert. Pour elle, la seule chose qui pouvait la consoler était de me voir colonel. Je ne serai jamais colonel.* »<sup>114</sup>

Enfin, Yasmina Khadra a quitté l'armée en 2001 et il a décidé de se consacrer totalement à l'écriture, mais de l'autre côté, sa mère l'a quitté aussi car son fils l'a trahie, comme il explique bien dans cette citation :

*« Lorsqu'elle m'a vu quitter l'armée avec le grade de commandant, elle a pété les plombs. C'était la plus cruelle farce que je pouvais lui faire, la plus abominable des trahisons. Depuis, elle vit recluse chez elle et refuse de recevoir du monde. Elle ne veut plus entendre parler de ses enfants, ni de ses petits-enfants, ni ses proches car son fils prodige l'a trahie.. »*<sup>115</sup>

Nous nous proposons à présent de continuer notre étude par l'examen de la citation mise en épigraphes.

#### 1.4 L'épigraphe

L'épigraphe est une citation qui figure en exergue du livre, qu'un auteur place au début d'un texte et nettement séparée de lui, pour éclairer le sens ou encore l'appuyer. Dans les romans modernes, elle est peu utilisée, ce qui donne un aspect très classique au texte. Son utilisation participe toutefois de la valeur de l'œuvre et permet d'inscrire la pensée de l'auteur. La citation de A. Compagnon illustre mieux nos propos « *L'auteur abat ses cartes. Solitaire au milieu d'une page, l'épigraphe représente le livre - elle se donne pour son sens, parfois pour son contresens -, elle l'induit, elle résume. Mais*

---

<sup>113</sup> Entretien de M. LAFIFI, « Nous sommes les otages d'une histoire travestie », *Liberté* 27 mai 2004, p. 08.

<sup>114</sup> *Ibid.*

<sup>115</sup> *Ibid.*

*d'abord elle est un cri un premier mot, un raclement de gorge avant de commencer vraiment, un prélude ou une profession de foi... »<sup>116</sup>*

L'épigraphe est donc, la quintessence de l'ouvrage : l'essentiel, du point de vue symbolique, en quelques mots, en quelques lignes. Cette importance de l'épigraphe fait apparaître la dimension symbolique de la citation : « *Plus d'un s'entend à brouiller et à maltraiter sa propre mémoire de manière à se venger au moins complice.* »

La citation de notre corpus est de Nietzsche, célèbre philosophe et poète allemand. L'hypotexte ne l'accompagne pas. Seul le nom de l'auteur y figure. Nietzsche est parmi les grands philosophes qui ont formulés une critique radicale de la pensée occidentale et de la morale chrétienne. De ce fait, il a exercé une profonde influence sur la littérature allemande, ainsi que sur la littérature française.<sup>117</sup>

Selon une des thèses fondamentales de Nietzsche, « *toute conduite humaine, est motivée par la volonté de puissance. Dans son sens positif, la volonté de puissance n'est pas uniquement synonyme de pouvoir sur les autres, mais signifie aussi le pouvoir sur soi* »<sup>118</sup>

Ce bref aperçu sur l'auteur va nous aider à comprendre la pensée de Yasmina Khadra. D'abord, en citant un philosophe aussi célèbre, l'auteur semble vouloir donner à son roman la même valeur que ce nom connu. De plus, celle-ci met en scène, l'existence d'une « *volonté de domination* », c'est-à-dire certaines personnes ont systématisé la force en loi fondamentale de la société où les plus forts finissent par tous les moyens d'imposer leur loi aux plus faibles.

En effet, cette épigraphe renvoie directement au contenu du texte et à la volonté de l'auteur d'informer le lecteur avant de passer à la lecture du roman. Ce genre

---

<sup>116</sup> LANE, *op. cit.*, p. 46.

<sup>117</sup> Khadra admire beaucoup Nietzsche, il nous a expliqué cela en répondant à une question concernant son utilisation itérative de quelques formules (citations) en guise d'exergues pour ses textes. Il écrit : « *J'ai pour Nietzsche une profonde admiration. C'est poète et philosophe d'une rare lucidité et d'un génie absolument remarquable. S'il m'arrive de lui emprunter quelques formules en guise d'exergues pour mes textes, ce n'est pas pure fantaisie. Ces formules illustrent généralement le contexte de mes écrits* » (Cf. *infra* : annexe1, p. 106).

<sup>118</sup> Encyclopédie électronique, *Encarta*, 2005.

d'anticipation offrira une sorte de fil conducteur au lecteur et orientera de ce fait la lecture.

Ainsi, le contenu de la citation exprime la pensée de l'écrivain qui peut être lue doublement. D'une part, Yasmina Khadra, par le premier passage de la citation « *Plus d'un s'entend à brouiller et à maltraiter sa propre mémoire* », semble prévenir le lecteur que le contenu de son roman n'est qu'une suite de l'histoire de l'Algérie; à travers la mise en scène des personnages ayant une relation avec la réalité historique pendant la guerre de libération, tels les caïdes « *les fêtes qu'on y organisait, les officiers dans leurs uniformes de jeunes dieux, les caïdes semblables à des sultans* »<sup>119</sup> qui ont trahie, « *la mémoire collective* »<sup>120</sup> et leurs fils « *Kada Hilal [est un] Arrière-petit-fils d'un caïd tyrannique...* »<sup>121</sup> du peuple algérien et qui payent aujourd'hui le lourd tribut tels Issa Osmane surnommé par les gens du village Issa la Honte:

*« Issa a collaboré avec la SAS pendant la guerre. Il était alors le seul Arabe à fréquenter le réfectoire des soldats français. Certes, ne mouchardait pas, ne brutalisait pas les seins, cependant, il péchait à cultiver son embonpoint à l'heure que les autres crevaient de faim et de fiel. A la fin de la guerre, les maquisards lui avaient décidé de le crucifier sur place. Sans l'intervention de Sidi Saim le vénéré, son cadavre aurait pourri sur la berge de la rivière. A Ghachimat la rancune est la principale pourvoyeuse de la mémoire collective. Aujourd'hui, Issa paie. Ses habits sont malodorants. Il mange rarement à sa fin.*

*Lorsqu'il rase les murs, semblable à une ombre chinoise, il garde la tête basse et se fait te petit...*<sup>122</sup>

Dans le deuxième passage de la citation « *de maniéré à se venger au moins complice.* » dont plusieurs personnage vont émerger, et se transformer très vite en tueurs tels Issa la Honte qui est devenu « *sy Issa* »<sup>123</sup> et son fils Tej « *l'émir de la*

---

<sup>119</sup> Y. KHADRA, *op. cit.*, p.148.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p.148.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p.13.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p.19-20.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p.152.

*région [qu'] il a le bras si long qu'il peut frapper où il veut et quant il veut* ».<sup>124</sup> Ainsi que les laissés pour et donner corps à leur soif de vengeance et de reconnaissance sociale. « *Je n'ai élevé Tej que pour me venger. Et je ne vais pas me gêner.* »<sup>125</sup>

Cette épigraphe est thématique dans le sens où elle introduit l'ouvrage et informe le lecteur de ce que s'assigne l'auteur pour fonction. Cette fonction agit comme un couperet attirant l'attention du lecteur qui sera curieux de lire ce roman. L'épigraphe participe donc du rôle d'accroche de l'attention du lecteur à qui l'auteur lui-même promet en évoquant cette citation.

### I.5 L'absence totale des intertitres

L'intertitre, que nous définirons comme étant le titre intérieur d'une partie d'un roman, est le plus proche du contenu du texte. Il permet au lecteur un contact plus proche du texte. À l'opposé du titre de l'œuvre, l'intertitre n'est pas tellement important. C'est ce qui fait qu'il existe dans certains romans alors que dans d'autres, il est absent comme c'est le cas de notre corpus *Les agneaux du Seigneur*.

Khadra, dans son roman choisit, de ne pas utiliser d'intertitres<sup>126</sup>. Cette absence est aussi significative que leur présence dans le roman. C'est ce qui est signifié du moins par Genette dans *Seuils* en disant que « *« l'absence peut être, ici comme ailleurs, aussi significative que la présence »*<sup>127</sup>.

En effet, en choisissant de ne pas mettre d'intertitres dans *Les agneaux du Seigneur*, Khadra n'a voulu qu'être fidèle à lui-même. Car même dans ses œuvres antérieures, les intertitres n'y figurent guère. De même, lors de notre analyse des autres éléments paratextuels, nous avons remarqué que Yamina Khadra ne développe pas le paratexte. Est-ce une manière de la part de l'auteur de laisser le lecteur sur sa fin en lui

---

<sup>124</sup> *Ibid.*, p 171.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p.173.

<sup>126</sup> Dans *Les Agneaux du Seigneur* l'auteur nous a justifié cette absence par le fait qu'il n'a pas jugé nécessaire de donner d'intertitres aux différents chapitres : « *L'écrivain est libre de construire son texte comme cela lui convient. Si mes chapitres ne comportent pas "d'intertitres", c'est parce que je ne l'ai pas jugé utile. Comme dans tous les romans, le fond repose sur la forme. Bien sûr qu'il y a un rapport. Sinon, comment gérer le travail ?* »

<sup>127</sup> G. GENETTE, *op. cit.*, p. 274.



donnant aucune idée préconçue sur le texte ? Et de là, lui permettre d découvrir le texte au fur et à mesure de sa lecture ?

Le titre global donne une idée très brève du contenu du texte. Sa fonction d'accroche de l'attention du lecteur fonctionne dans le sens où il est promis un certain plaisir à découvrir le contenu du roman. Ce plaisir se fera perduré d'autant plus d'éléments qui lui permettent de se rapprocher du texte est absent. L'absence donc d'intertitres ne peut-elle pas fonctionner comme « *emballage* » telle qu'il a été défini par Achour et Rezzoug.

L'absence d'intertitres peut se lire aussi comme une volonté de la part de l'auteur de ne pas se conformer aux normes d'écriture préétablies, comme elle répond de la motivation de l'auteur qui veut faire planer les interrogations sur le texte. Ainsi le lecteur découvrira pas à pas le texte ou est un désir de ne pas choquer le lecteur à l'avance par la réalité qui frappe le pays.

Tout au long de cette démonstration, nous avons lu la violence en faisant appel à des points théoriques aussi divers les uns que les autres. Et nous pouvons enfin affirmer que la violence se reconnaît à travers les éléments les moins attendus : les *seuils* de l'œuvre. Il est donc impératif de le faire dans le texte afin de répondre à notre hypothèse de départ à savoir la violence de l'écriture dans le paratexte et dans le texte.