

Université Abderrahmane Mira De Bejaia

Faculté des lettres et des langues

Département de français

MÉMOIRE DE MASTER

**Option : Sciences des textes littéraires français et d'expression
française**

**Sujet de recherche : L'écriture de la violence et la
violence dans l'écriture dans *Le Blanc de l'Algérie*
d'Assia Djebar**

Réalisé par :

AIT MOUHOUB Nawel

Dirigé par :

Mme MOUSLI AYOUAZ Djedja

Membres de jury :

OURTIRANE-RAMDANE Souhila

SIDANE Zahir

MOUSLI AYOUAZ Djedja

2015-2016

Remerciements :

Je commencerai par remercier Allah, mon seigneur et le seigneur des univers de m'avoir rassuré dans la peur, la maladie, la résignation. Sans sa clémence, je ne saurais m'adapter avec un corps en perpétuelle dissolution.

Mon remerciement va de même à l'omniscient qui m'a envoyé dans mon chemin Madame MOUSSLJ AYOUAZ. Elle a dénoté un perfectionnisme inégal et a actualisé ma foi en une Algérie debout par les mains de son élite.

Ma reconnaissance va également aux membres de jury qui ont lu mon humble travail. Et surtout dont les encouragements me pousseront encore de l'avant.

Dédicaces

Je dédie ce mémoire à ma mère trésor Hadia. : Ce cadeau avec lequel Allah m'a comblé. A mon père solitude qui a en dépit de tout, essayé de se battre pour ses enfants. A mes deux amis qui demeurent la fierté de toute fille à avoir des frères tels qu'eux. Ils étaient sans cesse source de compréhension, amour et soutien. Je n'oublierai pas ma sœur. Je n'ai pour elle que des regrets inavouables.

Je n'oublierai pas Thierry qui a rendu possible des rêveries incertaines.

Je le dédie à une disparue qui me quittera sinon, à celle que j'ai pourchassé volontiers de mes terres. Je lui offrirai ce mémoire pour la laisser éternellement.

Ma reconnaissance va à notre écrivain et romancier Mokand L'mouloud Bekhat. Il m'a appris que seule la sincérité détermine l'ami de l'ennemi.

Je l'offre en dernier lieu à Lidia.

Qu'Allah vous bénisses et vous protège tous...

Table des matières

Introduction générale	1
Chapitre I : approches théoriques et définitions	8
Introduction	8
1. Qu'est-ce que la violence ?.....	9
2. Qu'est-ce que l'écriture?.....	13
3. Définition de l'écriture de la violence	15
4. Définition de la violence dans l'écriture	19
Synthèse	23
Chapitre II : le paratexte : révélateur d'une brutalité.....	24
Introduction	24
1. Le titre	24
2. La dédicace	27
3. Les épigraphes	30
4. Les intertitres	34
Synthèse	39
Chapitre III : Vers une écriture de la violence : poétique du langage de l'horreur	40
Introduction	40
1. L'isotopie de la mort	41
a) La mort-passage.....	43
b) La mort-violence.....	43
2. La couleur de la violence.....	47

a) Le blanc : un contraste	48
b) Le noir : une histoire.....	51
3. Les sonorités de la terreur	55
a) Les assonances.....	56
b) Les allitérations.....	58
4. La stylistique de l'angoisse	60
a) Comparaisons et métaphores	60
b) Epithrochasmes et métaphores	63
c) Répétitions et redondances	65
Synthèse :	68
Chapitre VI : De la violence dans l'écriture : une structure en morceaux.....	70
Introduction	70
1. Le temps	71
a) Le moment de la narration: un temps éclaté.....	71
b) La vitesse et l'ordre: un rythme décomposé	73
2. L'espace	76
a) L'espace référentiel : un air asphyxié	76
b) L'espace textuel : un silence éloquent.....	80
3. Le personnage narrateur :.....	82
a) L'être: une intériorité tourmentée.....	83
b) Le faire: une extériorité inaboutie	85
4. L'éclatement des genres	89

a) Du roman	89
❖ L'autobiographie/L'autofiction.....	91
b) De la poésie: un vers libre	93
c) De l'essai	95
Synthèse :	96
Conclusion générale	98
Bibliographie	101

INTRODUCTION GENERALE

La littérature maghrébine fut tantôt appréhendée en littérature ethnographique véhiculant des trivialités quotidiennes, tantôt en littérature d'aliénation soumettant le maghrébin, en l'occurrence, à la culture de l'autre au détriment de la sienne. Ce n'est qu'après l'avènement des recherches et des études scientifiques acharnées qu'elle a commencé à regagner au fur et à mesure sa juste valeur de par la mise en exergue de sa spécificité, donc originalité.¹

Parmi ces littératures, nous citons la littérature algérienne des années quatre-vingt-dix. En fait, sa production est née en réplique à l'émergence d'une violence avec la quelle elle s'est voulue en opposition. Cette production de la décennie dite noire a eu comme souci, voire même responsabilité, la représentation d'un destin tragique atteignant en toute allure son paroxysme. L'Algérie sortante d'une colonisation macabre, se trouve derechef dans les griffes du terrorisme islamique. Ce dernier s'empare subitement du pays et transforme la scène de l'Indépendance en scène de guerre subitement implantée. Un pareil contexte a eu des retentissements sur le cours de l'Histoire et bien entendu sur la production de cette époque². Selon Charles Bonn, cette dernière « *ne peut ignorer la quotidienneté de l'horreur en Algérie. Plus encore, cette horreur quotidienne va nécessairement développer une écriture différente* »³. Donc, une écriture en symbiose avec un contexte pareil fait jour.

Dans ce sens en effet, notre choix s'est porté sur une œuvre de l'écrivaine algérienne Fatima-Zohra Imalayène qui s'est appropriée comme

¹ Marc Gontard a préfacé son ouvrage *La violence du texte* en jetant la lumière sur deux appellations attribuées à la plupart des textes français publiés avant la date citée. Ces appellations sont jugées dévalorisantes et péjoratives.

² Charles Bonn en a parlé de la littérature algérienne de la décennie noire dans *Le roman algérien de langue française* publié en 1985 mais aussi dans la note à venir.

³BONN. Charles & BOUALIT. Farida, *paysages littéraires algériens des années 90 : Témoigner d'une tragédie ?* Paris, L'Harmattan, 1999, p.19

nom de plume le pseudonyme Assia Djébar⁴. Née à Cherchell le 30 juin 1936, elle devient l'une des rares femmes de lettres de son temps. Elle a assuré des cours de l'Histoire de l'Algérie contemporaine à l'université d'Alger avant de rejoindre la France et ensuite les États Unis. Elle est également auteure de plusieurs romans, nouvelles, essais et poésies dont les principales sont : *La Soif*(1956), *Les Impatients*(1958), *les Enfants du nouveau monde*(1962), *Rouge l'aube*(1967), *L'Amour, la fantasia*(1985), *Ombre sultane*(1987), *Loin de Médine*(1991), et *La Femme sans sépulture*(2002). Son œuvre est traduite dans vingt-trois langues⁵.

Pour ce qui est de la filmographie, elle a réalisé aussi deux longs métrages. L'un de ces derniers portant l'intitulé *La Nouba des femmes du mont chenaoua*(1978) lui a valu, un an plus tard, le prix de la critique internationale biennale de Venise. En fait, son parcours a été couronné de pleins d'autres honoraire internationaux à l'instar du prix Maurice-Maeterlinck(1995), le prix international de Palmi(1998), le prix de la paix(2000), etc. En 2005 seulement, elle en a reçu trois : le Prix international Pablo Neruda et un Doctorat *honoris causa* de l'université d'Osnabrück. Le troisième était le favori de par son exclusivité. En d'autres termes, elle était élue par l'académie française pour être dès lors, la première femme maghrébine à y accéder, c'est-à-dire à cette institution.

Le 6 février 2015, elle rend le souffle en France à l'âge de 78 ans⁶ ; perdant ainsi la romancière, la poète, le professeur, la cinéaste, pour l'Algérie et pour l'occident. Cette figure féministe militante manque certes aujourd'hui à l'humanité entière, mais spécialement, voire démesurément, à toutes les femmes qu'elle a plaidées sans répit corps et âme.⁷

⁴ Le pseudonyme relève de l'onomastique arabe. Assia vient du mot arabe « الأسى » synonyme de la « consolation ». Quant à Djébar, il signifie « l'intransigeance » provenant lui aussi du mot « الجبروت ». Ces définitions sont relevées d'un dictionnaire Arabe/ Français intitulé *الميسر*.

⁵ Selon la quatrième de couverture de *Le Blanche de l'Algérie* de la romancière Djébar.

⁶ LEYRIS. Raphaëlle, « Mort de l'académicienne Assia Djébar », in *Le Monde*, le 07.02.2015.

⁷ Alison RICE, « DJEBAR ASSIA - (1936-2015) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 1 janvier 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/assia-djébar/>

De son vivant, en 1995 précisément, elle publie son récit *Le Blanc de l'Algérie* aux éditions Albin Michel. C'est ce récit que nous proposons d'analyser.

Ce dernier résume une période décisive, transitoire autant qu'apocalyptique de l'Histoire d'un pays traumatisé de deuils. Un pays qui perd, jour après jour, son élite se trouve tellement indifférent qu'il passe sous silence tout un état de faits. C'est pourquoi, l'auteure prend l'initiative pour « *répondre à un besoin de mémoire immédiat* »⁸. Mouloud Feraoun, Mouloud Mammeri, Kateb Yacine, Jean Sénac, Malek Hadad, Albert Camus, Taos Amrouche, Jean Amrouche, Tahar Djaout, Frantz Fanon, Le Colonel Amirouche, Abane Ramdane n'est qu'un échantillon extrait du bilan général des disparus qu'elle cite. Elle rapporte notamment leurs derniers instants. Et comment ensuite le peuple tétanisé célèbre leurs funérailles en litanie traditionnelle ou en procession hargneuse. Leur disparition, c'est-à-dire les écrivains, journalistes, médecins, cinéastes, poètes, combattants, musiciens et d'autres, est due à diverses causes. À titre d'exemple, elle cite la maladie, l'accident et le suicide.

En revanche, ce qui éclate notamment sa mémoire blessée est l'assassinat brutale de ses trois amis : Le sociologue M'Hamed Boukhobza, l'auteur dramatique Abdelkader Alloula et le psychiatre Mahfoud Boucebc. Une nouvelle forme de trépas vient de voir le jour. Pire encore, elle prend le large. Subitement, ils sont achevés par des terroristes de la terrible et monstrueuse façon qu'il en soit qu'elle refuse ostentatoirement d'y croire. Leurs souvenirs indélébiles s'ancrent dans son présent par le biais de leurs fantômes qui la hantent inséparablement.

En somme, l'auteure témoigne d'une Algérie dorénavant noire de deuil et blanche de linceul⁹. Elle décrit éventuellement une mort en surcroît qui les dévore sans cesse. Sa tâche va au-delà d'une innocente description.

⁸ DJEBAR. Assia, *Le Blanc de l'Algérie*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 11.

⁹ L'étude touchera à ces couleurs et à leur symbolique.

D'ailleurs, elle dénonce toutes les horreurs quotidiennes émises à l'encontre des intellectuels achevés tel que les assassinats. La cause, cette fois-ci est plutôt l'écriture absolument assumée. « *Oui, je me présente à cause de mon écriture !* »¹⁰, telle est la réaction de Tahar Djaout avant qu'il meurt.

Comme le révèle la lecture de notre corpus, La violence prend le dessus sur tous les plans politique, religieux, social, éducatif, etc. Elle a déchiré et déchire encore à outrance l'Algérie. Rien que par le jaillissement du terrorisme islamique, le chaos s'annonce tel qu'un sceau et une emprise de cette dernière. De ce fait et puisque *Le Blanc de l'Algérie* nous semble, de bout en bout, un récit de mort et d'horreur, nous estimons que l'écriture de la violence et la violence dans l'écriture sera le sujet le plus approprié, de même, le moins abordé.

Nous avons opéré un pareil choix pour quatre raisons :

Premièrement, le récit en question est celui où se déploie, ne serait-ce que par les thématiques, la violence mise en pratique. La mort intense en l'occurrence en est la révélatrice. Le lecteur est a priori bousculé dans un état de choc. A ce sujet, Gafaïti Hafid dit :

« *Le Blanc de l'Algérie donne la mesure profonde de la nouvelle tragédie de l'Algérie et véhicule les questionnements aux quels les écrivains sont désormais confrontés. En même temps, il approfondit l'exploration de la relation entre la littérature, la violence et la mort, un aspect important de l'œuvre de Djébar* »¹¹

Deuxièmement, nous avons estimé qu'il y a nombre de procédés scripturaux qui mettent en relief une poétique de la violence. Ce qui a attiré notre attention le plus est la présence importante de la couleur blanche. Sans oublier également le son sifflant « s » a de l'écho sur le récit.

¹⁰DJEBAR.A, *op. cit.*, p.204.

¹¹ GAFAITI. Hafid, « L'écriture d'Assia Djébar : De l'Expatriation à la Transnation », in *Cincinnati Romance Review*, n° 31, 2011, p. 80.

Troisièmement, nous avons constaté ces éléments: Des personnages assassinés, une décennie sanguinaire, un espace noir, des péripéties accélérées et une narration non chronologique.

Dernièrement, puisque l'un des soucis majeurs de la littérature est de dire très haut ce que les êtres pensent tout bas, l'auteure a été amenée, supposons-nous, à répliquer dans l'immédiat à toutes les formes naissantes de violence. La réplique en l'occurrence sera de lui faire face avec une autre similaire en matière de brutalité. Sinon, elle la transgresse par une forme plus accrue que la précédente. Il y a nombre infini des auteurs qui ont, en guise de remise en cause, dénoncés le chaos à mesure que l'urgence l'exige. « *Il se produit une sorte de mécanisme qui fait qu'on ne répond à une violence d'un type que par une violence du second type, extensif* »¹². C'est cette citation qui a mis le point sur notre choix pour ainsi dire. En outre, il est le moins abordé. D'ailleurs, aucune thèse n'a appréhendé jusque-là l'œuvre djebarienne de cet ongle de vue ; ce qui nous a motivé davantage.

Revenons au récit djebarien, son étude n'est pas une entreprise facile surtout qu'il a été exploré auparavant dans plusieurs travaux scientifiques. Au total, l'intérêt affiché a été dans les sens suivants : Histoire et fiction, autobiographie et biographie, l'air de la transmission et l'écriture de l'exil. Cela pour ce qui est de l'œuvre. Quant au sujet, il a été tantôt appréhendé du point de vue thématique, tantôt du point formel.

Notre problématique de recherche repose sur le fait de s'interroger sur l'écriture de la violence et la violence dans l'écriture dans *Le Blanc de l'Algérie* d'Assia Djébar. Autrement dit, comment se manifeste la violence dans ce roman ?

¹² BARTHES. Roland, *Le grain de la voix*, Entretiens 1962-1980, Paris, Editions du Seuil, 1981. p.288.

Afin de répondre à notre problématique, notre recherche empruntera des concepts théoriques à diverses disciplines. Nous retiendrons :

- De la paratextualité, les définitions de Gérard Genette dans *Seuils*.
- De la sémiologie, l'analyse du personnage de Philippe Hamon.
- De la sémiotique, nous nous référons également à l'analyse des isotopies, sonorités et couleurs de Marc Gontard dans *La violence du texte* et l'espace textuel de Zidane Zahir dans sa thèse *L'écriture du silence*.
- De la narratologie, la définition du temps et de l'espace selon Gérard Genette dans *Figures II et Figures III*.
- De la chromatographie, l'analyse des couleurs de Farida Boualit.

Nous tenons à préciser que l'ouvrage capital qui guidera notre recherche est *La violence du texte*. Ce dernier regroupe un ensemble d'études de Marc Gontard. Il les a faites sur les productions littéraires de la revue marocaine *Souffles*. Le recours à la sociologie, psychologie et Histoire nous semble d'une grande nécessité afin de définir notre sujet de recherche.

Nous faisons l'hypothèse que la violence s'affiche dans *Le Blanc de l'Algérie* à travers la fragmentation et la distorsion de la structure du récit.

Nous voulons démontrer que le corpus que nous avons choisi s'inscrit dans une double violence : celle du thème et celle de la structure du récit.

Nous comptons répondre à notre problématique à travers une méthodologie articulée en quatre chapitres.

Dans le premier chapitre que nous avons intitulé « approches théoriques et définitions », nous nous focaliserons sur l'angle théorique de notre recherche. Ainsi, nous définirons la violence, l'écriture de la violence et la violence dans l'écriture.

Dans le deuxième chapitre intitulé « texte, paratexte et contexte : Paratexte du texte », nous nous pencherons sur l'analyse de certains éléments paratextuels. Cette étape tend à montrer que le projet de l'écriture djebarienne s'annonce au préalable. Et qu'il apprête le lecteur à y participer. Le titre, la dédicace, les épigraphes et les intertitres seront traités de l'ongle qui révèle leur brutalité.

Dans le troisième chapitre portant le titre « Vers une écriture de la violence : Poétique du langage de l'horreur », nous allons étudier la violence du point de vue esthétique qu'elle promulgue. Les thématiques, champs lexicaux, couleurs, sonorités et les figures de style seront majoritairement les champs d'investigation envisagés.

Dans le dernier chapitre intitulé « De la violence dans l'écriture : Une structure en morceaux », nous visons l'analyse de la structure. Afin de montrer qu'elle est déconstruite, transgressée, nous comptons aborder l'espace, le temps et le personnage narrateur. Ces derniers, nous les explorerons en corrélation avec le Nouveau Roman. Ce chapitre nous permettra de montrer que notre corpus « *s'élabore dans une déconstruction de la représentation* »¹³, y compris ses constituants. En outre nous verrons que l'identité générique traduit une frénésie de l'éclatement et de la déstructuration.

Nous espérons par ce modeste travail pouvoir démontrer que l'écriture djebarienne est au-delà de l'expression de la violence thématiquement. Et que sa poéticité est celle articulant typographiquement la violence à devenir un langage à part entier, du moins celui prononcé en réplique à la décennie noire. Par conséquent, nous démontrerons l'originalité d'une écriture jugée dans un temps pas lointain, être suiviste et imitatrice.

¹³ ALLEMAND. Roger-Michel, *Le Nouveau Roman*, Paris, Ellipses, 1996, p. 42.

CHAPITRE I :
APPROCHES THEORIQUES ET
DEFINITIONS.

Introduction

Ce chapitre portera sur les définitions théoriques de notre sujet afin de l’appréhender davantage et de jeter la lumière sur certaines nuances. Chose qui nous mènera justement à plus de clarté et de précision. Afin d’y parvenir, nous le diviserons, c’est-à-dire le sujet, en deux unités : la violence et l’écriture.

Nous commencerons d’abord par définir la violence afin de la rendre plus explicite. Sachant que la notion en question a eu une expansion d’usage sans précédent. Ce qui a suscité des réflexions de chercheurs dans des domaines multiples.

Ensuite, nous passerons à l’éclaircissement de la notion d’écriture utilisée elle aussi de tours et de travers.

Une fois violence est définie, nous verrons quel sens portent-elles quand celles-ci sont jumelées. Ou quelles différences sémantiques acquièrent-elles rien que par leur disposition antérieure ou postérieure l’une de l’autre. Autrement dit, qu’est-ce qu’une écriture de la violence ? Et qu’est-ce qu’une violence dans l’écriture ? En somme, nous tendons à donner des explications concises. Cette étape est incontournable avant d’aborder la lecture du corpus.

1- Qu'est-ce que la violence ?

L'usage de la notion¹⁴ « violence » est tellement récurrent qu'il nécessite une considération méticuleuse. Les sociétés contemporaines notamment l'utilisent abondamment et confusément¹⁵. C'est pourquoi, il n'est pas autant facile et simple à appréhender. Son sens à priori nous fait défaut. Violence physique, morale, familiale, conjugale, sociale, politique, économique, terroriste, symbolique, culturelle, criminelle ne sont que quelques types qui l'acheminent de plus en plus vers la complexité. C'est ce que confirme Michel Wierviorka, dans *Un nouveau paradigme de la violence ?* Il insiste sur la difficulté de lui trouver une définition générale et adéquate. Il estime que

« La violence n'est pas la même d'une période à une autre. En ce sens, l'historien Charles Tilly apporte un éclairage utile lorsqu'il a proposé de caractériser chaque grande époque historique qu'il étudie par son « répertoire » spécifique des formes de l'action, et plus particulièrement de la violence »¹⁶

Par conséquent, chaque époque se caractérise par une forme de violence qui prend le dessus et sans la présence de ses paramètres, elle n'est nullement traitée comme telle. Quant à la violence contemporaine, dit-il, *« elle est au carrefour du social, du politique et du culturel dont elle exprime couramment les transformations et l'éventuelle déstructuration »¹⁷*. Alors, ce sont les conditions qui la produisent et qui déterminent son essence surtout qu'elle est en perpétuel changement et développement.

Cependant, n'existe-t-il pas d'autres définitions plus intelligibles et accessibles ?

¹⁴Le dictionnaire *Larousse 2009* la définit dans la page 551 ainsi : « *idée qu'on a d'une chose* ». Nous parlons d'une notion car elle est vague et imprécise et pas autant claire qu'elle semble en avoir l'air. Ce que nous verrons ci-dessus.

¹⁵ MUCCHIELLI. Laurent, « violence : de quoi parle-t-on ? », in *Violence : les paradoxes d'un monde pacifié*, Manuel N° 247, 2013(en ligne). Consulté le 31- 01-2016.

¹⁶ WIEVIORKA. Michel, « Le nouveau paradigme de la violence », in *Un nouveau paradigme de la violence ?*, Paris, L'Harmattan, 1997, p.9.

¹⁷ *Ibid.*, p. 54.

« violence » provient étymologiquement du mot latin « violentia ». *Le Petit Larousse Illustré* de 1998 la définit ainsi : « caractère de ce qui se manifeste, se produit ou produit des effets avec une force intense, extrême, brutale [...] extrême véhémence, outrance des propos, du comportement »¹⁸.

Cela dit, elle consiste en l'usage de la force afin de nuire à quelqu'un. La brutalité dans ce cas est exercée physiquement ou verbalement. En d'autres mots, elle est une sorte d'abus pratiqué pour une fin déterminée : nuire, agresser, allant à anéantir l'autre.

Le *Dictionnaire Larousse* en ligne complète tout en confirmant la même idée :

« Caractère extrême d'un sentiment, caractère de quelqu'un qui est susceptible de recourir à la force brutale, qui est emporté agressif. Ensemble des actes caractérisés par des abus de la force physique, des utilisations d'armes, de relations d'une extrême agressivité. Contrainte physique ou morale, exercée sur une personne en vue de l'inciter à réaliser un acte déterminé »¹⁹

Comme point commun définitionnel, nous retiendrons la brutalité et la contrainte dans l'acte.

« Recours à la force physique en vue de porter atteinte à l'intégrité des biens ou des personnes. Différentes formes : symbolique (Pierre Bourdieu), anomique (Albert Hirschman), stratégique et non nécessairement irrationnelle (Louis Coseriu). Problème de la montée aux extrêmes »²⁰

Telle est la définition du *dictionnaire de la sociologie*. Ce dernier ajoute aux précédentes le caractère physique de la violence. Trait sur lequel met le point le *Dictionnaire de la psychologie*. « La violence physique fait

¹⁸ *Le Petit Larousse Illustré*, Paris, Edition Entièrement Nouvelle, 1998, p.1068.

¹⁹ www.larousse.fr/dictionnaires/francais/violence/82071. Consulté le 23-02-2016.

²⁰ FEROL. Gilles, GAUCHE. Philippe, DUPREZ. Jean-Marie, GABREY. Nicole, SIMON. Michel, *Dictionnaire de la sociologie*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 299.

régner la loi du plus fort en opprimant des individus ou des groupes plus faibles »²¹. C'est-à-dire, toute imposition du pouvoir physique dans une intention bien entendu dominatrice et oppressive est perçue comme une violence. Quant à la psychanalyse,

« S. Freud décrit la violence intra-psychique par excellence. Celle de la pulsion, que la force de sa poussée exerce sur l'appareil psychique et plus particulièrement sur le moi de l'individu et cela quelle que soit la nature de la pulsion. Un désir amoureux peut être violent : la violence n'est pas nécessairement le fait de l'agressivité ».

Le fondateur de la psychanalyse Sigmund Freud porte des précisions aux explications associant la violence ultimement à la brutalité des actes. Selon lui, elle se produit à la fois physiquement et psychiquement. En d'autres mots, il ne s'agit de violence qu'au cas où les deux tendances physique et psychique sont jumelées.

Après toutes les définitions tirées de dictionnaires de langue, de sociologie et de psychologie, nous verrons comment l'encyclopédie *Universalis* la définit t'-elle.

*« La violence renvoie à des comportements et à des actions physiques : elle consiste dans l'emploi de force contre quelqu'un, avec les dommages que cela entraîne. Cette force prend sa qualification de violence en fonction des normes qui varient historiquement et culturellement »*²²

Cette dernière illustre deux éléments qui permettent de l'identifier. Premièrement, quand la force physique est utilisée dans l'intention

²¹ DORAN. Roland & PAROT. Françoise (dir.), *Dictionnaire de la psychologie*, Paris, PUF, 2004, p. 749.

²² Yves MICHAUD, Violence, *EncyclopædiaUniversalis* [en ligne], consulté le 1 février 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/violence/>

d'agresser les autres soit avec des coups, ou par le verbe. Dans les deux cas, elle est violence tant qu'elle porte atteinte physiquement ou moralement à autrui. Deuxièmement, les règles et les institutions sociales doivent, en outre, désigner une pratique donnée comme étant violente. C'est là où réside l'ambiguïté. Puisque chaque société a son Histoire et sa culture, le traitement des faits de « violents » devient ambivalent. D'ailleurs, ce qui est accepté par une culture, ne l'est pas forcément par une autre. Pareil pour ce qui est de l'Histoire, la qualifier ainsi dépend de l'historique des événements qui ont déterminé un pays ou bien même une communauté.

Avec philosophe Yves Michaud, auteur d'un essai intitulé *violence et politique* :

« Il y a violence quand dans une situation d'interaction, un ou plusieurs acteurs agissent de manière directe ou indirecte, en une fois ou progressivement en portant atteinte à un ou plusieurs autres à des degrés variables soit dans leur intégrité morale, soit dans leurs processions, soit dans leurs participations symboliques et culturelles »²³

En somme, la violence consiste à nuire par une attaque sur des plans divers, physiquement par le meurtre, la torture, la pédophilie... moralement par l'injure, l'insulte, le blasphème... culturellement par la ségrégation, le rejet, la politique majoritaire... voire même symboliquement. Le sociologue français Pierre Bourdieu entend dire par « symbolique », l'atteinte aux symboles représentatifs d'une quelconque société.

« La dimension symbolique de la réalité sociale est donc nécessaire pour comprendre les modes de domination et pour y déceler les formes de « violence symbolique » qui

²³ Yves MICHAUD, *op. cit.*

produisent, chez le dominé, l'adhésion à l'ordre dominant »²⁴

L'homme qui se trouve soumis, résigné au profit d'un mode de pensée, d'agissement ou autre, imposé par une société est « dominé » pas dans le sens individuel. Mais plutôt symbolique car il adopte une identité au détriment de la sienne consciemment ou inconsciemment. Cette adhésion ne se fait qu'à condition qu'il cesse de reconnaître conventionnellement la sacralité d'un objet, un rite, une figure ethnique ou autre. Les exemples sont infinis. Nous nous contenterons, en revanche de mentionner à ce titre l'assassinat des intellectuels, la banalisation des pratiques religieuses, la désacralisation des figures patriotiques, etc.

2- Qu'est-ce que l'écriture ?

« Écriture » est d'une étymologie latine. Elle provient du mot « scriptura ». Comment les dictionnaires la définissent-elle ?

Le petit Larousse illustré de 1998 lui donne la définition suivante : « représentation de la parole et de la pensée par des signes graphiques conventionnels. Système de signes graphiques permettant cette représentation. Écriture cunéiforme »²⁵

« Manière personnelle d'écrire, de former des lettres. Reconnaître l'écriture de quelqu'un. Une écriture serrée [...] Manière, art de s'exprimer dans une œuvre littéraire. Une écriture poétique-technique, méthode particulière d'expression (en littérature, en musique). L'écriture automatique des surréalistes »²⁶

L'écriture ne relève pas du social. Elle, est plutôt la touche particulière, originelle de mettre en forme des idées. Sinon, le style distinct et singulier qui caractérise un écrivain. Même plus, le distingue des autres.

²⁴Microsoft © Encarta © 2009. © 1993-2008 Microsoft Corporation. Tous droits réservés.

²⁵*Le Petit Larousse Illustré 1998, op.cit., p.362.*

²⁶*Ibid., p.362.*

Le style préconisé dans l'expression détermine le type d'écriture. A savoir des écritures anciennes comme l'écriture réaliste ou plus récentes comme l'écriture blanche²⁷.

3- Définition de l'écriture de la violence

Le sémiologue français Roland Barthes²⁸ figure parmi ces rares vu de sa conception originelle.²⁹ Dans son ouvrage *Le degré zéro de l'écriture*, il s'interroge ainsi « qu'est-ce que l'écriture ? ». Il remédie comme suit :

« L'écriture est un acte de solidarité historique. Langue et style sont des objets ; l'écriture est une fonction : elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'Histoire »³⁰

Donc, elle est une fonction. Selon lui, quoique l'écriture relève de l'invention personnelle et créative de l'écrivain, elle est inséparable de la société de laquelle elle est issue. Dès lors, elle est sa conception libre, personnelle, mais soumise en parallèle au contexte actuel vis-à-vis duquel il prend une position. Bien entendu, en gardant sa poéticité.

Par ailleurs, qui dit contexte social, dit historique. Les scènes d'Histoire par conséquent, notamment les tragiques, doivent s'inscrire dans les occupations humanistes de l'écriture si ce n'est pas de l'écrivain. En somme, Roland Barthes considère l'écriture comme un message. Afin de le transmettre, l'écrivain doit se servir de l'Histoire en tant que fait. Puis, l'exprimer par le biais du langage littéraire, poétique et créatif. « *C'est pourquoi entre la langue et le style, il y a place pour une autre réalité*

²⁷ Cette étiquette est donnée par Roland Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture*.

²⁸ "Barthes, Roland." Microsoft® Encarta® 2009 [DVD]. Microsoft Corporation, 2008.

²⁹ « Originelle » est l'adjectif qu'utilise Encarta afin de qualifier l'écriture chez Roland Barthes. Nous verrons pourquoi.

³⁰ BARTHES. Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du seuil, 1953, p.24.

formelle : l'écriture »³¹. Cette citation résume sa conception. La langue est sociale. Par contre, le style est, selon ses dires, au-delà de la littérature. C'est l'écriture qui est l'intermédiaire.

Une écriture de la violence serait en l'occurrence le style personnel propre à un écrivain de dépeindre des atrocités violentes dans leurs dimensions les plus délicates. Toutes les sociétés et sans exception sont marquées par une extension plus au moins explosive de la violence.

*« Des lointaines origines à la littérature actuelle, la règle est restée inchangée : la violence continue d'être ce ferment de l'imaginaire. Tous les événements historiques portant une charge de violence nourrissant inexorablement les fictions. A la littérature, la peinture, le théâtre s'est ajouté désormais le cinéma et ...la presse »*³²

A vrai dire, elle se situe au cœur de tous les événements historiques. Ce qui a poussé en effet l'élite en général et les romanciers et poètes en particulier à la dire par le biais de l'écriture. Cette dernière préconisée était en guise d'engagement foisonnant de par la myriade de textes référentiels³³ qu'il a accouché. L'engagement portait en fait son aspect social autant qu'individuel. D'ailleurs, eux qui étaient saisis et dont les traumatismes prenaient l'ampleur éprouvaient un besoin crucial d'extérioriser des horreurs indicibles.

³¹ BARTHES. Roland, *op. cit.*, p. 23.

³² Kabuya Salomon. Ramcy N, *Les nouvelles écritures de la violence en littérature africaine francophone. Les enjeux d'une mutation depuis 1980*, thèse de Doctorat, Université de Lorraine, 2014, p.5.

³³ MERTZ- BAUMGARTNER. Birgit, Algérie sang-écriture (A. Djébar), violence et écriture(s) dans la littérature algérienne contemporaine. [En ligne]: www.rodin.uca.es:8081/xm/ui/bitstream/handle/10498/8340/30962389.pdf. Dans son article, il explique leur caractère référentiel par une tendance voulue de triompher le bord réel sur le bord fictif.

« On constate chez des écrivains hommes et femmes un même besoin impérieux et viscéral de dire et de rendre visibles les atrocités d'une guerre occultée par les médias en Algérie et encore davantage à l'étranger, une « guerre invisible » privée d'images et de transparence »³⁴

Benjamin Stora contextualise la naissance d'une pareille littérature. Cet historien estime que la tâche des médias consistait à cacher la vérité au lieu de la révéler. Ainsi, les efforts de médiatisation vont à l'encontre de l'expression de la sanglante réalité : Une raison de plus se présente.

Bien que la violence ait traversée sans répit toutes les littératures, elle a atteint son sommet dans les unes contrairement aux autres. Celle de l'Algérie, à titre d'exemple, était reprise et avait privilégié le recours à des thématiques qui l'exprimaient. Quoique chaque romancier laisse sa touche personnelle, ils traitent tous la colonisation, la guerre de Libération, la dictature, le terrorisme, l'islamisme, l'analphabétisme, l'obscurantisme, le patriotisme, la révolte, la mort, le crime, etc. Nous faisons allusion à *Si diable veut* de Mohammed Dib, *Le fleuve détourné* de Rachid Mimouni, *La colline oubliée* de Mouloud Mammeri, *A quoi rêvent les loups* de Yasmina Khadra, etc. Donc la transposition du quotidien pour ainsi dire, s'est produite grâce à la répétition de thèmes et isotopies qui ont consolidés un sort inéluctable : la tragédie³⁵.

Nous proposons un exemple de la littérature africaine.

³⁴STORA. Benjamin, *La guerre invisible. Algérie, années 90*, Paris, Presse de Science Politiques, 2001, pp. 59-61.

³⁵Selon Benjamin Stora, « c'est le présent de la tragédie actuelle qui impose ses exigences, permet la résurgence du passé, la redéfinition du savoir à propos de l'Algérie vouée à la guerre ». « La tragédie algérienne des années 1990 dans le miroir des films de fiction », in *La Pensée du Midi*, 3/2002 (N°9), pp. 32-43.

« *L'écriture de la violence apparaît alors comme une façon de lutter, avec des mots, contre la décrépitude de la pensée, le cynisme des idéologies et l'absurdité des actions de ceux qui ont en charge le destin de leurs concitoyens* »³⁶

La violence s'écrit toujours pour une même fin. Se sont les thèmes seulement qui changent. Le passage en haut mis l'accent sur les systèmes politiques. Ces derniers sont inadéquation avec les changements attendus de la part des peuples colonisés. La faille dans ce cas-là est incarnée dans nombre de pensées et d'actions. Nous assistons à l'exploitation de d'autres thématiques au gré du contexte donné.

L'écriture de la violence a d'autres appellations. Rachid Mokhtari lui attribue un qualificatif : *la Graphie de l'horreur*³⁷, l'intitulé de son essai. Il signifie que l'écriture pendant la décennie s'allongeant de 1990 à l'an 2000 est celle de l'horreur. Par horreur, le dictionnaire désigne monstruosité, abomination³⁸.

Maurice Blanchot choisit « *l'écriture du désastre* »³⁹ quand il évoque la mort allusive des philosophes et des prisonniers émancipés des ombres de la caverne⁴⁰. Pour lui, la mort est perçue comme une nécessité et à outrance.⁴¹ Nous nous expliquons : le mythe de la caverne platonien rapporte l'histoire des hommes enchaînés qui vivaient dans la sérénité. Jusqu'au jour où leurs confrères libérés⁴² contrecarrent et perturbent leur tranquillité en leur disant qu'ils se baignent dans le mensonge. Par conséquent, ces derniers sont devenus en proie au meurtre. Blanchot

³⁶ Ngalasso Mwatha Musanji, *Langage et violence dans la Littérature africaine écrite en français*, [en ligne]: <http://www.msha.fr/celfa/article/Ngalasso01.pdf>

³⁷ MOKHTARI. Rachid, *la Graphie de l'horreur : essai sur la littérature algérienne (1990-2000)*, Batna, Chihab, 2002.

³⁸ *Encarta 2009*.

³⁹ BLANCHOT. Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

⁴⁰ Le mythe de Platon.

⁴¹ BLANCHOT.M, *op.cit.*,p. 60.

⁴² Le mythe mentionne un seul homme libéré. Quant à Blanchot, il les joint (au pluriel) avec les philosophes.

interprète les propos des philosophes et des messagers de la vérité de violents car ils dérogent l'ordre et interrompent les évidences conçues comme étant indiscutables, d'où l'insistance du théoricien sur le thème de la mort implicitement véhiculée.

Il y a aussi sang-écriture⁴³. Il est le nom octroyé par Assia Djebar à un certain type d'écriture. Celle-ci est arrosée du sang de ses transpositeurs et à l'égard de laquelle il fut versé. Du moins, c'est l'impression laissée par la lecture de *Le Blanc de l'Algérie* tant qu'elle l'accorde exclusivement aux écrivains assassinés. Le sang s'avère la manifestation inéluctable et lourde de la violence. Donc impérativement l'un des thèmes qui tire le signal d'alarme d'un danger en pleine action. Mais à part son indication par le biais des sujets qu'elle traite abondamment. Il y a en outre un langage de révolte, de colère, etc. sous-entendu. A l'opposé du premier, ce dernier se donne à voir à travers un vocabulaire détourné. C'est la littérarité d'un texte qui exige le recours à un langage figuré et indirectement articulé, autant dire détourné. Nous citons à ce titre les figures de style permettant de la dépeindre autrement et reproduire ainsi plus d'effet et d'écho avec des expressions innovées. En fait, les écrivains préconisent l'innovation des expressions nouvelles. D'une part, afin de donner l'élan au langage littéraire. D'autre part, afin de toucher un nombre plus large de lecteurs grâce à des images. Ces images sont souvent dotées d'une puissance de rapprocher des scènes des esprits par leur concrétisation. A l'instar de l'hyperbole, la métaphore, la personnification. Nous verrons plus tard comment la violence s'articule sur les figures de style.

En somme, l'écriture de la violence est mise en relief par le biais des thématiques et des champs lexicaux : La brutalité, l'agressivité, etc. Elle se manifeste également à travers des isotopies (surcharge du signifié), et des figures de la rhétorique.

⁴³ Nous nous référons à l'article de Mertz- Baumgartner.

4- Définition de la violence dans l'écriture :

La violence de l'écriture ou dans l'écriture est une stratégie d'expression, elle a comme vocation l'inscription de la violence dans le texte⁴⁴ littéraire. Elle s'imprègne de l'écriture moderne dite subversive. C'est-à-dire, elle adopte dans sa représentation un modèle qui se charge de sa transmission. La violence quête a priori une forme d'écriture qui la véhicule, la décrit et la détermine. Selon Roland Barthes,

« [...] un moyen d'évaluer les œuvres de la modernité [...] le bord subversif peut être privilégié parce qu'il est celui de la violence, mais ce n'est pas la violence qui impressionne le plaisir ; la destruction ne l'intéresse pas ; ce qui veut c'est le lieu d'une perte, c'est la faille, la coupure, la déflation, le fading qui saisit le sujet au cœur de la jouissance »⁴⁵

Cette citation justifie la subversion : transgression des principes de l'écriture conventionnelle⁴⁶, par la violence qui la produit. D'ailleurs, c'est cette violence à la quelle est soumise l'écriture qui enfreint justement sa cohérence. Ainsi, le rapport unissant la violence et la subversion est celui d'une cause à une conséquence. Bien entendu, c'est le cas au sujet des œuvres qualifiées de modernes. D'après Roland Barthes, elle ne consiste pas en son identification avec le fait de réduire à néant le récit, elle a besoin seulement et plutôt d'un espace où elle n'est pas contrainte de répondre à une linéarité quelconque. Un espace d'évanouissement (fading) où elle laisse libre cours à une présence non cohérente, aléatoire, fragmentée, etc.

⁴⁴ Dans *Seuils*, Genette le définit comme « une suite plus au moins longue d'énoncés verbaux plus ou moins pourvus de signification » p. 7.

⁴⁵ BARTHES. Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p.15.

⁴⁶ Dans son article « pour un statut sémiologique du personnage », Philippe HAMON sous-entend par un texte « conventionnel », « lisible » dans le sens où il est compréhensible.

Cette idée est étayée par Marc Gontard⁴⁷. A ses dires,

« Ce sont pour la plupart des « textes de violence », ce qui veut dire que l'écriture n'a pas cette transparence, cette innocence feinte des littératures à message. 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 la quelle elle puisse prétendre »⁴⁸

Selon Marc Gontard, les textes de la violence ne sont pas « lisses »⁴⁹. Leur violence est plutôt à déceler car elle est latente. D'ailleurs, ils vont justement au-delà de la simple représentation thématique de cette dernière. Dans ce cas-là, il se trouve qu'il y a deux indices qui la témoignent. Ce sont la forme et les procédés de son écriture. La violence touche alors le texte et entraîne une subversion. Soit au niveau de la structure, soit au niveau de l'écriture même ou les deux à la fois.

Dans un premier temps et au sujet de la forme ajoute-t-il, « *il devenait impossible d'exprimer une parole révolutionnaire sous une forme conventionnelle et académique* »⁵⁰. Là, il nous renseigne sur la raison de son invention, il estime que la forme traditionnelle correspondant à certaines normes empêche l'expression de la révolte. D'où le besoin de recourir à d'autres formes jugées « modernes ». « *La parole révolutionnaire reste inséparable d'une violence textuelle* »⁵¹ car elle la transpose et la reprend à travers son inscription dans « *le signifiant textuel* ».⁵² Comme nous venons de le voir, les auteurs inventent de nouvelles formes d'écriture.

⁴⁷ Il nous convient de répéter que nous nous référons fondamentalement dans notre recherche à *La violence du texte* de Marc GONTARD qui a cerné notre sujet du point de vue définitionnel si ce n'est de dire qu'il en a eu l'exclusivité.

⁴⁸ GONTARD. Marc, *La violence du texte*, Paris, L'Harmattan, 1981, p. La quatrième de couverture.

⁴⁹ « Lisse » signifie « ne pose pas de problèmes »

⁵⁰ GONTARD. M, *op. cit.*, p. 20.

⁵¹ *Ibid.*, p.26.

⁵² *Ibid.*, p. 21.

Cependant, ils s'inspirent de faits réels. « *L'itinéraire* », c'est la traversée, inscrite dans le langage et l'écriture, d'un champ socio-culturel soumis à la violence »⁵³. Leur tâche consiste à s'imprégner d'un contexte historique, social et culturel violents. Ensuite, le figurer dans le texte littéraire. Elle est pour ainsi dire, une sorte de jumelage entre un contexte de révolte donné et d'un autre confectionné à partir du précédent. À ses propos, nous arrivons à deux sens : Le premier est visé par l'auteur, le second par contre est implicite. Pour ce qui est de la violence dans l'écriture, cette violence s'explique désormais au moyen de l'analyse. Sinon, la structure narrative s'affecte. Ce qui s'affiche au moyen de la fragmentation, la mise en abyme, l'absence d'intrigue etc. « *Le récit s'élabore dans une déconstruction de la représentation* »⁵⁴, c'est-à-dire, en rupture avec les règles qui la régissent.

Dans un deuxième temps, la violence dans l'écriture s'affiche au moyen de procédés et de modalités qui la mettent en exergue.

*« Cette écriture « terroriste » [...] comme l'appelle Khatibi tire sa poéticité (sa force de séduction) de la violence qui l'agit. C'est un lieu scriptural traversé par des forces dont la suprême irritation suscite une économie de l'excès. Et la violence naît de la distorsion même du tissu textuel, de la terreur du verbe, et celle de la révolte menée jusqu'à son paroxysme »*⁵⁵

Khatibi lui colle comme adjectif « terroriste ». Terroriste revoir à une « *politique qui a recours à la violence dans un but politique* »⁵⁶, « *qui intimide par l'exercice abusif d'un rapport de force défavorable* »⁵⁷. Ce même effet doit être provoqué par sa matérialisation. En d'autres mots, toutes ses influences et ses marques laissées dans la vie sociale doivent être reflétées aussitôt qu'elles sont permutées en signes. Effectivement quand il y a un appui sur des techniques diverses.

⁵³ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁴ ALLEMAND.Roger-Michel, *Le Nouveau Roman*, Paris, Ellipses, 1996, p.42.

⁵⁵ GONTARD. Op.cit., p.27.

⁵⁶ *Dicos Encarta*

⁵⁷ *Ibid.*

Ces procédés utilisés sont disposés au gré du choix de l'auteur. A titre d'exemple, nous citons en l'occurrence l'usage d'un langage propre à la révolte, L'abyme des articulations logiques, l'imprécision des déterminants, la suppression de la ponctuation, la diarrhée verbale, etc.

Florence Fix⁵⁸ est l'une des figures qui a abordé le thème au théâtre. Elle dit que

« La littérature de la violence est une littérature de l'épuisement ; elle se donne à lire par les figures du ressassement [...], de l'essoufflement et enfin de l'effacement [...] cet épuisement trouve son origine dans le fait que la violence est dénuée d'intentionnalité ; sans le cadrage d'une causalité »⁵⁹

L'auteure le résume en un mot « l'épuisement ». Épuisement tant que la violence est représentée répétitivement, ce qui a comme conséquence la perte du souffle vu l'accélération des péripéties plus au moins violentes et dont le déclencheur est inconnu. En d'autres termes, ce type de littérature se saisit du lecteur par le biais d'une stratégie. Cette stratégie s'appuie sur la répétition influençant le lecteur ou bien le spectateur à l'étouffer. Son projet selon Loijkine Stéphane Consiste en : « *La brutalité se situe donc aux antipodes de la représentation, qui suppose une intention, une signification, une destination* »⁶⁰. C'est-à-dire, que l'inscription de la violence a un objectif aussi bien qu'un sens. En plus, il s'agit de la brutalité car les représentations assignées remontent la tension de l'opposition qui est en totale effervescence.

⁵⁸ Elle est maîtresse de conférences en littérature comparée et spécialiste de l'étude du genre théâtral. Voir la quatrième de couverture de son ouvrage cité au dessus.

⁵⁹ FIX. Florence, *la violence au théâtre*, PUF, Paris, 2010, p.21.

⁶⁰ LOIJKINE. Stéphane, «Introduction. Brutalités Invisibles : vers une théorie du récit », in *champs visuels*, Paris, L'Harmattan, p.24, cité par Florence Fix dans *La violence au théâtre*.

Synthèse :

Nous sommes arrivées au terme de ce chapitre dans lequel nous avons tenté d'apporter plus d'éclairage sur notre sujet.

D'abord, nous avons vu que la violence est une notion qui ne s'accorde à un phénomène que s'il répond à deux critères.

- 1- Volonté de contraindre sur le plan physique, moral, social, symbolique, ou autre.
- 2- Acceptation sociale du fait comme étant violent.

Ensuite, nous avons abordé l'écriture sous ses deux aspects. Nous sommes arrivés à déceler deux usages. L'un est social car il investit un système de signes conventionnel partagé par la collectivité. L'autre est personnel car il met en valeur la manière appropriée et individuelle d'exploiter la langue. En quelques mots, il s'agit du style.

Enfin, nous avons pu discerner la différence qui s'établit entre l'écriture de la violence et la violence dans l'écriture abordées séparément.

L'écriture de la violence est une technique de l'inscription de la violence dans le texte littéraire en recourant aux thématiques qui sont les sujets centraux et marquants de l'époque narrée. Soit par répétition des champs lexicaux, soit par des surcharges sémantiques du signe « isotopies ». Comme elle est intégrée via des figures de style indirectement sous-entendues.

Alors que la violence dans l'écriture est un type d'écriture moderne et subvertie. Nous avons conclu que la violence en l'occurrence se pratique sur l'écriture. Par conséquent, elle fait atteinte à la forme mais aussi aux procédés de sa transcription qui la mettent en évidence.

CHAPITRE II :

Le paratexte révélateur d'une brutalité

Introduction :

Après avoir mis le point sur l'approche définitionnelle de notre sujet de recherche, nous continuons toujours dans le même sillage. Cette fois-ci, en nous penchons sur des données paratextuelles car notre corpus est riche en la matière. Nous nous focaliserons uniquement sur le titre, les dédicaces, les épigraphes et les intertitres jugés riches de signification. D'ailleurs, ce chapitre contiendra des définitions mais il ne sera pas entièrement. En effet, nous commençons l'analyse pour voir si le paratexte annonce ou révèle une violence. C'est-à-dire, s'ils véhiculent le message du *Le blanc de l'Algérie*.

1- Le titre

Le titre est le nom donné à une œuvre afin de l'identifier et de la distinguer tout comme sont attribués les noms à des personnes. Ou plutôt « *sa carte d'identité* »⁶¹ pour reprendre les termes de Vincent Jouve. Selon H. Hoek, l'un des fondateurs de la titrologie⁶² moderne,

« *Un objet artificiel, un artefact de réception ou de commentaire, arbitrairement prélevé par les lecteurs, le public, les critiques, les libraires, les bibliographes [...] et les titrologues que nous sommes, ou qu'il nous arrive d'être sur la masse graphique et éventuellement iconographique d'une « page de titre ou d'une couverture » »*⁶³

C'est-à-dire, il est ce choix fait au profit d'une réception directe de l'œuvre. Aux dires de Genette, il est « *un objet de circulation* »⁶⁴ ou « *un objet de conversation* »⁶⁵. Cette définition explicite davantage la

⁶¹ JOUVE. Vincent, *poétique du roman*, Paris, Armand Colins, 2010, p.11.

⁶² Est la discipline fondée par Claude Duchet et H. Hoek. Elle a comme objet d'étude les titres. D'où son nom : « titro » signifiant titre et « logie » signifiant science.

⁶³ GENETTE. Gérard, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1987, p.60.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 79.

⁶⁵ *Ibid.*

précédente. Le titre est a priori le sujet sur lequel conservent les lecteurs et qui contribuent à sa propagation. Au sujet de sa diffusion justement, Duchet souligne qu'« *il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire ; en lui se croisent nécessairement littérature et socialité* »⁶⁶. Donc, sa réception voit le jour quand le message littéraire est soutenu d'actions tendant à le faire connaître.

Pour ce qui est de sa fonction, Charles Grivel la limite à :

- 1- L'identification de l'œuvre : la désignation.
- 2- La désignation de son contenu : le résumé.
- 3- L'allèchement du public visé : l'attirance.

Quant à sa désignation, le titre peut être :

- 1- Thématique : quand il renseigne sur le ou l'un des sujets du roman
- 2- Rhématique : quand il indique son genre
- 3- Mixte : quand il renseigne sur le sujet et le genre.

Nous allons exploiter ces indications pour voir ce que transmet l'instance titulaire présentée en code.

Dans une vue générale, le titre djebarien ne contient ni de sous-titre, ni d'indication générique. Il est apparu en 1995 vu « *le moment d'apparition du titre [...] c'est la date de sortie de l'édition originale* »⁶⁷. Sa formulation est faite soit par l'auteur, l'éditeur ou ensemble. Il figure dans cinq emplacements: la première de couverture, le dos de couverture, la page du titre, la page du faux titre et la quatrième de couverture.⁶⁸

Le titre de notre corpus est issu d'une suite de syntagmes nominaux. Le premier est (le blanc). Il contient un déterminant (le) et un adjectif (blanc). Le second est (l'Algérie). Il se compose d'un article défini (l') et un nom(Algérie). Ces derniers sont associés par la préposition (de).

⁶⁶⁶ Cité par C. Achour & S. Rezzoug, in « convergences critiques », Alger, OPU,1995, p. 28.

⁶⁷ Gérard GENETTE. *Op.cit.*, p.70.

⁶⁸ *Ibid.*

La première remarque que nous pourrions faire est celle de l'article défini donnant une impression du « déjà lu ». (Blanc) est un substantif masculin. Il désigne deux sens. L'un est commun. L'autre est figuré. Pour le premier, il est attribué à « *qui est de la même couleur que celle du lait* », « *qui se distingue par sa couleur claire* »⁶⁹. Dans ce sens, (blanc) est arbitraire. Il est à interpréter du point de vue de la couleur.

C'est au niveau de la deuxième interprétation que réside son mystère car « blanc » se lève à l'énigmatique et au symbolique pour connoter la virginité, la pureté, la propreté, la lumière, l'aube. Parallèlement, l'absence, le vampire, la mort, le linceul, le deuil.⁷⁰ Le lecteur se voit déstabilisé, intrigué et agacé. Cet embarras s'accroît davantage dès que nous saurions que ces deux sens opposés à l'extrême et dont l'un est à l'encontre de l'autre sont associés directement à un pays entier : l'Algérie. Une Algérie « blanche » va-t-elle se concevoir positivement ou négativement ? Rien que par-là, la violence fait écho. La lecture dévoilera que ce titre thématique⁷¹ prévoit la mort. Blanc permute ainsi la mort. Nous déboucherons sur une Algérie morte ou sur une de ses facettes obscures ?

Cette impression de lecture se confirme au fur et à mesure grâce aux indices à venir. D'ailleurs, il y a une remarque d'une importance capitale. Le titre est inscrit de bout en bout avec des lettres capitales : un signe de subversion et de transgression de la norme préétablie⁷². En fait, autre que sa prescription hors-norme, sa disposition interpelle également, il est présenté et divisé en deux syntagmes:

LE BLANC

DE L'ALGERIE

⁶⁹Microsoft® Encarta® 2009. © 1993-2008 Microsoft Corporation.

⁷⁰CHEVALIER. Jean & CHEERBRANT. Alain, *Dictionnaires des symboles*, Robert Laffont / Jupiter, Paris, 1982.

⁷¹Dans *Seuils*, un titre est thématique quand il désigne « le sujet du texte » p.81.

⁷²SABRY. Randa, « *Quand le texte parle de son paratexte* », poétique 69, févr. 1987.

Nous remarquons que « le blanc » se trouve au-dessus de « L'Algérie ». Même la préposition est jointe à la deuxième ligne. D'ailleurs, en matière de visibilité, le lecteur jette le regard intuitivement sur la première ligne s'il est question de réception et c'est sur elle qu'il portera notamment son attention. Par ailleurs, l'Algérie avec toute la sacralité qu'elle communique est reléguée à un plan inférieur. En effet, le blanc prend de l'ampleur et le dessus. Du moins, il est placé en haut bien que l'auteure pouvait les aligner sur le même axe. Pour dire que la disposition typographique n'est pas innocente. Elle fait tomber plutôt l'Algérie de son piédestal rien que par sa mise en place. Ce mouvement de descente au second plan évoque en fait celui de la mort. Cette idée même est formulée par ces propos « *la mort est un mouvement vers le bas* »⁷³. C'est la raison pour laquelle l'Algérie est reléguée à ce rang. Rien que ce positionnement prévient et projette sa mort.

2- la dédicace :

Elle est une sorte de témoignage d'un respect et d'une reconnaissance éprouvés envers une personne, un groupe social, etc. D'ailleurs, le verbe « dédier » signifie faire hommage de quelque chose à quelqu'un. Genette distingue deux types. « *Toutes deux consistent à faire l'hommage d'œuvre à une personne, à un groupe réel ou idéal, ou à quelque entité d'un autre ordre* »⁷⁴. Ce qui nous intéresse par contre est bien celle offerte à titre symbolique pas matérielle⁷⁵. Donc, c'est celle immortalisant le ou les dédicataires par une mention indélébile. Cette mention faite provient du dédicateur⁷⁶. Ce dernier peut être l'auteur, le narrateur ou même le personnage.

⁷³ MARTINE. Courtois, *Les mots et la mort*, Paris, Belin, 1991, p.100.

⁷⁴ GENETTE. Gérard, *op.cit.*, p.120.

⁷⁵ Matérielle au cas où l'auteur signe manuellement l'œuvre à quelqu'un.

⁷⁶ Il est celui qui dédie.

Quant à ses origines, cette pratique remonte à la Rome antique, elle perpétue deux fonctions disparues de nos jours. L'une est d'ordre économique, l'autre est d'ordre élogieux. A partir du 19^{ème} siècle, elle est devenue à titre privé « *une personne, connue ou non du public, à qui une œuvre est dédiée au nom d'une relation personnelle, amicale, familiale ou autre* »⁷⁷. Chose qui s'opposait carrément avec les temps anciens dans la mesure exacte où l'auteur bénéficie de nos jours d'une liberté d'expression sans égal. Du moins, il est indépendant du pouvoir tyrannique des princes et de leurs semblables.

A propos de son emplacement, elle se trouve exactement dans le recto de la page qui succède celle du titre.

En s'appuyant sur ces considérations, nous essayerons d'examiner la dédicace qui se présente comme suit

En souvenir de trois amis, disparus :

Mahfoud BOUCEBSI

M'Hamed BOUKHOBZA

*Abdelkader ALLOULA*⁷⁸

Tout d'abord, nous signalons que le dédicateur cite trois dédicataires. Ces derniers sont supposés être morts. Sinon, kidnappés, car l'auteur les prend pour des « disparus ». Cet adjectif justement signifie « *dont la mort est certaine ou probable* », « *qui est devenu invisible aux regards* »⁷⁹. La lecture dévoile leur mort. Voire plus, leur assassinat qui est évoqué clairement à la fin du récit.⁸⁰ Précisément, dans une page qu'elle intitule « *les écrivains d'Algérie dont la mort a été évoquée* », elle les énumère dans

⁷⁷ *Ibid.*, p. 134.

⁷⁸⁷⁸ DJEBAR, *op.cit.*, p.7.

⁷⁹ *Dicos Encarta 2009*.

⁸⁰ DJEBAR, *op.cit.* p.248.

le même ordre. En outre, elle met à la fin de chacune des trois phrases séparées, les noms des dédicataires assassinés entre parenthèses ainsi : (assassiné). Allant à donner carrément les dates exactes de leur assassinat.

L'auteure ajoute cette expression « *en souvenir* ». Donc l'hommage rendu est double. D'une part, il est en guise de reconnaissance l'égard des noms avec les quels elle a noué une relation amicale. Ils sont Mahfoud Boucedsi et M'Hamed Boukhobza. Mais aussi à titre familial avec Abdelkader Alloula qui a été son époux⁸¹. D'autre part, elle est une dédicace à titre posthume ou in memoriam. Là, elle veut commémorer leur absence, en gravant leurs noms, elle les immortalise à jamais.

Puisqu'ils sont décédés, elle n'a pas à demander leur consentement. Bien au contraire, elle le fait par un sens du devoir la contraignant à conserver leur mémoire. L'auteure semble traumatisée. Elle affiche une sympathie à leur égard en tant qu'amis. En outre, elle ne cherche pas seulement à les introduire en célébrités sachant qu'ils le sont déjà. Ce qu'elle cherche est a priori est de susciter la sensibilité des lecteurs. Par conséquent, donner plus d'élan à la cause défendue en augmentant le nombre de ses partisans.

Autre que ces impacts de lecture, les trois dédicataires sont également des personnages romanesques. Voilà comment l'auteure actualise leur disparition. Tout en étayant le fictif associé au réel, elle alimente son message de crédibilité. « *Le dédicataire est toujours de quelques manières responsable de l'œuvre qui lui est dédiée, et à laquelle il apporte, volens nolens, un peu de son soutien, et donc de sa participation* »⁸². Et quelle argumentation sera plus tranchante que la réalité brutale et tragique? Et quel message sera réfuté s'il est transmis via sa victime? D'où la force de leur présence scripturaire portée en témoin

⁸¹Djebar épouse Alloula avec le quel elle était amie. Nous nous référons dans cette information à l'encyclopédie *Universalis*.

⁸²GENETTE.Gérard, *op.cit.*, p. 139.

sur le corps du texte à venir : Une présence qui atteste d'une absence. En somme, leurs noms sont éparpillés dans les dédicaces, le texte, et à la fin du récit. Donc, ils existent. Et leur existence triomphe la fiction romanesque voulant qu'ils ne soient que des êtres de papiers.

3- Les épigraphes

« Une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre »⁸³. Il prend la forme d'une phrase ou d'un extrait. Ces derniers sont repris parallèlement avec le nom de leur auteur appelé épigraphé. Genette explique « exergue » par « le bord ». Et par le bord justement, il désigne la partie la plus proche du texte. Nous arrivons systématiquement à son emplacement. Il est positionné entre la dédicace et la préface si elles ont lieu bien sûr. C'est-à-dire, il est précédé par la page de la dédicace et suivi par la page de la préface.

Sa pratique se propage dès le XVIII^e siècle. Il est souvent allographe. C'est-à-dire, il emprunte des citations à d'autres auteurs. Pour ce qui est de ses constituants, ils sont au nombre de trois.

- 1- L'épigrapheur : l'auteur qui a fait le choix sur la citation.
- 2- L'épigraphé : l'auteur réel ou putatif du texte cité.
- 3- Epigraphaire : le lecteur et le destinataire de l'épigraphe.

Revenons au premier point. Au cas où il s'agit de récits autodiégétiques, il y a possibilité que le personnage narrateur soit l'épigrapheur.

Allons maintenant à notre corpus pour voir où sont situés les épigraphes.

⁸³GENETTE.Gérard. op.cit., p.147.

Le Blanc de l'Algérie contient cinq épigraphes. Les deux premiers sont à la tête du récit alors que les trois restants sont à la tête de certaines parties. Commençons-par le commencement et abordons les dans l'ordre.

« Hâtez-vous de mourir, après

vous parlerez en ancêtres... »

Kateb YACINE,

L'œuvre en fragments.

« Si j'avais le pouvoir de donner une

voix à la solitude et à l'angoisse de

chacun d'entre nous, c'est avec cette

voix que je m'adresserais à vous. »

Albert CAMUS,

Alger (conférence, le 22.1.56)

Les deux épigraphés sont deux auteurs. L'un est français. L'autre est algérien. Le premier est celui de Kateb Yacine et dont l'œuvre référentielle est précisée. Son énoncé est sarcastique. Explicitement, il incite et encourage l'empressement vers la mort. Or, son intention véhicule l'inverse car l'idée qui suit se rompt avec la précédente. « Ancêtres » implique l'ancienneté et l'achèvement tant qu'ils relèvent des temps révolus. Façon de dire que leur mort est sans valeur. Mais aussi, il est une sorte de critique de la société algérienne tournée en dérision.

Le second est celui d'Albert Camus. Il est tiré d'une conférence donnée pendant la période coloniale. Précisons, elle a eu réellement lieu le 22 janvier 1956. Elle est organisée afin de réconcilier et d'unir les Français et les Algériens ou tout simplement pour mettre fin aux conflits. A travers

ce discours, il cherche un langage adéquat « unificateur des disparates ». Il cherche ce discours qui trouvera l'écoute. Pourtant, il n'y a que « la solitude », et « l'angoisse » qui sont le lot de toutes et de tous. Chacun est isolé dans son anxiété causée par la guerre sanglante.

Nous estimons qu'Assia Djebar est l'épigrapheur tant qu'il s'agit d'un récit homodiégétique. Son choix est loin d'être anodin. Elle sélectionne d'abord deux auteurs morts. Eux qui ont exprimés de leur vivant les boitements et les angoisses de leur société portant sur la période coloniale tant que terroriste. L'auteur fait allusion à la violence par les dires des grands : l'un des fondateurs de la littérature algérienne moderne et le maître de l'Absurde⁸⁴. C'est-à-dire, elle exprime sa réflexion en faisant parler d'autres personnages.

Nous constatons que le recours de la narratrice à ces noms est dû à de nombreuses raisons. Ils commencent à faire comprendre le titre en l'écartant de son ambivalence. Ajoutant à cela que le paroxysme de la catastrophe se voit verbaliser par des incontournables dont le mot est indiscutable. « *Qui par elle choisit ses pairs, et donc sa place au panthéon* »⁸⁵ voici en effet, comment donne-t-elle la voix à ses plaies : En les laissant se faire entendre sans un mot dire.

« Au milieu du chemin de notre vie

Je me retrouverai par une forêt obscure... »

Dante, La Divine Comédie, Enfer, I, 1,2.

Dante est connu pour être l'un des poètes italiens et l'auteur de *La Divine Comédie*.⁸⁶ L'extrait est relevé de la partie « Enfer ». « *Lieu ou état*

⁸⁴ Dans le *mythe de Sisyphe, l'étranger et l'homme révolté*.

⁸⁵ GENETTE. Gérard. Op. cit., p. 163.

⁸⁶ "Dante." Microsoft® Encarta® 2009 [DVD]. Microsoft Corporation, 2008.

de châtement et de privation pour les âmes humaines après la mort »⁸⁷ enfer implique le châtement sachant qu'il est réservé aux mauvaises personnes. Mais est-ce l'enfer dont parle Dante dans la citation ? Le poète dit avoir été trouvé par une forêt obscure. Le sens nous échappe car il s'agit d'un vers susceptible d'être interprété différemment. Quand même, nous notons que « obscure » et « enfer » peuvent véhiculer le dépit, l'égarement, la perte. Nous nous interrogeons sur le sens qu'il veut véhiculer. Nous pensons que le mot renvoie à son opposé.

« Quelle est ta couleur ?

-Le rouge qui commence à se délayer ! »

Interview d'Abdelkader Alloula 21-7- 93.

Alloula est l'un des assassinés. Avant sa disparition, on l'interrogea sur sa couleur. Il répond que c'est le rouge. Nous tenons à rappeler qu'il est un auteur dramatique qui ne sera pas interrogé dans les années 1990 sur son goût au sujet des couleurs. Par délayer, il laisse sous-entendre que ce rouge n'a plus son éclat. L'eau fait en l'occurrence son effet. Le rouge symbolise le sang et il l'assume car il est un porte-parole des cris de son peuple.

« L'effacement, l'enfermement, le refoulement, l'encerclement, autant de négativités qui assaillent depuis l'origine, pour un noir destin, cette terre âpre et drue où la féminité même semble ne faire qu'exaspérer une cruauté diffuse »

« Oui vaste est la prison algérienne ! »

Jacques Berque, Lettre à A.D., 2.6.95

(Cinq jours avant sa mort)

La dernière épigraphe est une lettre adressée à l'auteur. L'épigraphe insiste sur tous les aspects sombres et pénibles de la terre

⁸⁷*Encarta Dicos*

algérienne qui ont menés à la décennie noire. Apre et drue renvoient à « l'abondance de cruauté » qui a eu ses fruits. Quant à l'expression diffuse « non violente », elle est légitimée. Il conclut sur un titre d'une œuvre djebarienne *vaste est la prison*. Et il la complète par « oui » : signe de consentement et de confirmation, « algérienne » adjectif qui lève l'ombre sur une prison non identifiée. L'auteur assigne à la vastitude territoriale algérienne, l'étroitesse d'un espace fermé. Elle est une sorte de boutade humiliant une terre largement encerclée.

4- Les intertitres

Ils sont des titres à caractère « interne ». À l'opposé des titres généraux, ces derniers se trouvent à l'intérieur du livre. Ce qui résulte impérativement une circulation restreinte par rapport au titre qui apparaît dans la première de couverture. « *Le titre d'une section d'un livre : parties, chapitres, paragraphes d'un texte unitaire, ou poèmes, nouvelles, essais constitutifs d'un recueil* »⁸⁸. Comme le montre le théoricien, ils figurent à la tête de tout ce qu'il vient de citer. À savoir, la division pour la quelle a optée le livre : chapitres, parties, sections ou poèmes, etc. S'il y a une table des matières, elle s'avère aussi leur emplacement.

Ils peuvent être présents abondamment ou être enlevés. Quant à leur nature, ils peuvent être : thématique, rhématique ou mixte. Ils renseignent souvent sur la structure du récit et son contenu en dépit de leur forme abrégée. D'ailleurs ils ont la susceptibilité de se manifester dans une phrase ou dans un seul mot.

Leur pratique remonte à l'Antiquité. En outre, ils ne se pratiquent nullement de la même sorte. Nous nous expliquons : alors que les intertitres

⁸⁸ GENETTE. Op.cit., p. 298.

classiques sont exprimés exactement avec sobriété et clarté⁸⁹, les modernes sont plus symboliques.

Vu ces éléments, nous verrons qu'en est t'-il des intertitres djebariens. Nous tenons tout d'abord à souligner que le récit est divisé en quatre parties et il y a des parties qui sont à leurs tours subdivisées en chapitres. Au total, nous retiendrons quatorze intertitres. Nous les examinerons dans l'ordre sachant qu'ils sont contenus dans une table des matières.

La première partie s'intitulant « La langue des morts » est, comme le reste des intertitres, thématique. En plus, il est à caractère métaphorique. Car les morts sont dépourvus de la capacité d'utiliser la langue à l'instant même où ils trépassent. Il se compose de deux syntagmes nominaux : un déterminant (la), un nom féminin (langue), un article indéfini (des), et d'un nom (morts). Ce qui nous interpelle est (morts) au pluriel. Ce mot l'annonce le trépas à grand nombre. Sans pour autant nous ôter la curiosité de s'interroger sur ce que pourrait être cette langue des morts.

La deuxième partie « Trois journées » est subdivisée en trois sous-titres. (Trois) est un adjectif numéral, (journées) est un nom. Ces trois journées sont énumérées comme suit : première journée, deuxième journée, troisième journée. L'auteure pouvait narrer les faits en les rassemblant dans une seule partie. Pourtant, elle les a séparés afin de leur donner plus de sens et de valeur. Puis, ces dernières nous fait penser directement aux trois dédicataires assassinés et à la mémoire des quels nous supposons qu'elle a narré la séparation dans le détail. L'accent est mis sur le temps qu'elle ressortit de l'ombre. Et qu'elle a identifié au deuil qui les a marqués.

Notre constat se voit consolidée dans la troisième partie par « la mort inachevée ». Ce syntagme nominal se compose d'un déterminant (la), un nom (mort) et un adjectif (inachevé). La mort perçue comme la fin de la vie

⁸⁹ Comme les textes didactiques dont les intertitres renseignent sur la nature du livre conformément aux dires de Genette.

est qualifiée d' « inachevée ». Il signifie que la chose n'est pas finie, n'est pas achevée. Elle est en cours d'achèvement. Cependant que comprendrons-nous par une mort inachevée ? Est ce qu'elle n'a pas atteint son terme ? Là, nous faisons allusion aux mourants. Ou qu'elle n'a pas fini ses récoltes et à se rassasier ?

Les intertitres de la troisième partie, sont ainsi dressés :

Procession 1

Le spectre d'après l'indépendance

Procession 2

Quatre femmes et un adieu

Procession 3

Un remords du nom d'Amirouche

Procession 3(suite)

Comme nous l'avons remarqué plus haut, les intertitres s'articulent sur « procession » répétée quatre fois. Cet intertitre se constitue d'un seul mot. Le dictionnaire Larousse 2009 apporte une indication sur ce nom féminin. Il le considère comme étant une « *marche solennelle d'un caractère religieux, accompagnée de chants et de prières* »⁹⁰, c'est-à-dire, il y a un groupe social en deuil et qui célèbre des rites funéraires. Ce mot en fait n'a pas de déterminant. Par conséquent, elles (les processions) sont chargées plus de sens. Autrement dit, leur nombre déborde toute mesure, que les dépourvoir de l'article sera expressif et parlera en soi. Leur nombre a priori est non limité. Ainsi, le lecteur a l'impression que les obsèques sont massives.

⁹⁰Dictionnaire Larousse 2009, p. 647.

Le spectre est un fantôme, un revenant ou comme un « *phénomène menaçant et effrayant* »⁹¹. C'est-à-dire, qu'après l'indépendance, il y a toujours de la terreur incarnée par le fantôme. Ce dernier est connu pour être le reflet d'un disparu pas encore reposé. Sinon, la hantise qui déstabilise la communauté et l'empêche d'être en paix.

« Quatre femmes et un adieu » de sa part, remplace la mort par l'adieu. Ce nom masculin est illustré ainsi : « *manière rituelle de se séparer ou de prendre congé* »⁹². Donc, elles rendront toutes le souffle toutes. Ces quatre femmes isolées les unes des autres sont réunies dans un seul syntagme. Ce dernier est lié par la conjonction de coordination (et) avec (un adieu). Entre ces deux syntagmes, il s'établit un rapport, il se résume en une volonté à les éгалer et de les rendre compatibles⁹³. Pour ainsi dire, la conjonction montre qu'entre ces femmes et l'adieu, il y a un lien. Il est celui de rendre les deux syntagmes identiques : Les femmes se reconnaissent dans l'adieu et l'inverse est vrai.

Quant à « un remords du nom d'Amirouche », notre réflexion va dans le sens de la mort. Amirouche est le nom d'un colonel assassiné par le colonisateur français⁹⁴. Son surnom « le lion de la Soummam⁹⁵ » est dû dans une grande partie à sa prétendue monstruosité. Pour ce qui est du remords, il est défini comme « *un sentiment douloureux causé par le regret ou la honte de s'être mal comporté* »⁹⁶. Si nous songeons aux accusations dont était victime Amirouche, nous déboucherons sur un sens. l'Histoire lui a fait préjudice. C'est pourquoi, la prise de l'initiative à réconcilier commence du moins par un regret. Cela d'une part. D'autre part, un tel intertitre incite et soulève l'indignation vis-à-vis de la manière dont il est traité. il ne faut pas négliger que ce récit

⁹¹ *Dicos Encarta*

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ Nous nous référons à un ouvrage de DjoudiAttoumi. Il s'intitule *Le colonel AMIROUCHE EntreLégende et Histoire.*

⁹⁵ Attoumi, *op. cit.*, la première de couverture.

⁹⁶ *Dicos Encarta*

« répond autant à une exigence de mémoire immédiate qu'à un désir de lire autrement l'histoire de l'Algérie. Qu'il s'agisse d'écrivains célèbres [...] ou moins connus, *Le Blanc de l'Algérie* recrée, à travers leur mort, certains épisodes passés sous silence »⁹⁷

Le remords est souvent le fruit et la résultante d'une violence exercée et pas encore corrigée.

Le dernier intertitre est un syntagme verbal. Il contient un verbe (écrire) et deux syntagmes nominaux examinés auparavant dans le titre (*Le Blanc de l'Algérie*). Dans le titre, nous nous sommes arrêtée sur l'ambivalence de la couleur blanche. En effet, nous focaliserons notre intention sur « écrire » : un verbe à l'infinitif. Il a comme signification rédigé, composé. Bref, il renvoie à la tâche de l'écriture. là, nous supposons que le blanc dans sa perspective positive ou négative est en cours et en phase de transcription. Ce blanc symbolise de prime abord la mort vu ce qu'attestent les éléments paratextuels passés se trouve en phase de transcription. L'action même que l'auteure a fini d'accomplir. Une fois la catastrophe est gravée, elle s'ancre et se préserve de l'oubli pour ériger une immuable mémoire communicant la douleur et la souffrance.

Synthèse

Le deuxième chapitre nous a permis de nous pencher davantage sur quatre éléments paratextuels. A partir des quels, nous avons pu voir que rien n'est innocent et c'est là que le projet djebarien a éclaté.

Premièrement, nous avons examiné Le titre. ce dernier nous a révélé par sa disposition typographique et son inscription en lettres capitales la mort de l'Algérie. Cette idée même a été échafaudée par la couleur blanche qui s'est érigée en haut et s'est emparée de ce pays.

Deuxièmement, nous avons vu comment ces trois dédicataires assassinés ont eu le pouvoir de dire la violence et comment l'auteure

⁹⁷Djebar.op. cit., la quatrième de couverture.

leur a assignée une responsabilité de témoignage du sort noir qu'ils n'ont subi rien que par le nom « disparus ».

Troisièmement, nous avons survolé les cinq épigraphes. Nous sommes arrivées à la conclusion que tous les épigraphés sont connus sur la scène littéraire. connus dans le sens où leurs propos sont acceptés indiscutablement. En outre, ils sont tous morts, ce qui renforce encore et encore ce thème. Et d'autres relatifs à la réalité de la décennie noire critiquée sévèrement.

Quatrièmement, nous avons brièvement analysé quatorze intertitres, nous avons démontré que l'auteur a narrée la mort de ses amis pendant trois journées. Et dès qu'elle a fini, sa mémoire s'est déclenchée à commémorer les autres morts. Nous avons pu voir clairement que les mots *procession et mort* étaient repris plusieurs fois dans des intertitres.

En somme, la mort s'est située au centre des intitulés. D'ailleurs, ces derniers l'évoquent tantôt explicitement, tantôt implicitement.

Chapitre III

VERS UNE ECRITURE DE LA VIOLENCE : POETIQUE DU LANGAGE DE L'HORREUR

Introduction

Dans ce chapitre, nous envisageons l'examen de la violence principalement du point de vue de ses thématiques.

Dans un premier temps, nous analyserons l'isotopie de la mort jugée avoir un rôle inébranlable dans le ficelage des idées de notre texte et de son développement. Ce rôle est accompli grâce justement à sa ou à ses catégorie(s) dominante(s).

Dans un deuxième temps, nous tenterons d'examiner les deux couleurs de la violence pour voir quel sens acquièrent-elles. Nous précisons, en l'occurrence le blanc et le noir ayant de fortes apparitions et réapparitions textuelles.

Ensuite, nous verrons qu'hormis les sujets centraux qui l'alimentent, les sons phonétiques communique également par leur écho une violence. En fait, grâce à l'auteure qui renforce le message de la terreur par trois sonorités majeures : les assonances, les allitérations et les échos sonores.

Dans un quatrième temps, nous nous pencherons sur les figures de style aux quelles la narratrice a eu plus recours que d'autres. Nous focaliserons notre attention sur six figures. Celles-ci nous les enchaînerons selon le rapport qui les unit : les comparaisons et les métaphores, les épithrochasmes et les hyperboles, les répétitions et les redondances. Nous envisageons de démontrer qu'il y a une poétique qui travaille la violence par le biais de la stylistique et de la quelle elle tire en fait sa force de séduction.

1- L'isotopie de la mort

L'isotopie est un concept qui a été introduit dans la linguistique par le Lituanien Algirdas-Julien Greimas. D'après lui, elle est un « *Ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit, telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés et de la résolution de leurs ambiguïtés qui est guidée par la recherche de la lecture unique* »⁹⁸. Par cette appellation, il fait référence à des mots qui se répètent dans un récit et qui ont la même signification. Il considère que ces mots-ci garantissent « *une lecture uniforme* », c'est-à-dire, ils donnent les mêmes possibilités d'interprétation. Par conséquent, ils mènent à une compréhension unique d'un texte qui est à l'origine équivoque. Effectivement, après tout un travail de classification et de catégorisation des thèmes qui sont non seulement redondants, mais ils jouent un rôle dans le développement du texte.⁹⁹

Marc Gontard l'éclaircie davantage en admettant qu'une isotopie est « *[...] comme une série connotative, c'est-à-dire, comme la redondance généralisée, à partir d'un mot-thème, d'une suite de connotations dont la simple concaténation produit un discours figuré de type paradigmatique* »¹⁰⁰. Ce que cette citation apporte à la première est le fait que la redondance ne reprend pas intégralement le sens du mot-thème. Elle le redit mais avec des mots de sens connotés. Voilà justement le complément qu'il rajoute : la catégorie isotopique reprend des lexèmes identiques comme des lexèmes figurés.

Nous allons tout d'abord voir quelques occurrences¹⁰¹ de la mort dont nous avons conclu une importante présence rien que par l'analyse

⁹⁸ GREIMAS. A-J, *Pour une théorie de l'interprétation du récit mythique*, Communications, t.8, 1966, p.30.

⁹⁹ Alain SAUDAN, « ISOTOPIE, linguistique », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 21 avril 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/isotopie-linguistique/>

¹⁰⁰ GONTARD. Marc, *op. cit.*, p 48.

¹⁰¹ *Dicos Encarta* les définit « *toute émergence d'une unité grammaticale (dans un énoncé)* »

du paratexte. Il s'avère que le récit également poursuit le même acheminement comme nous le verrons.

1. « *Il est **mort**, Ferradj[...] condamnés à **mort** [...] il est **mort** [...] n'eut ni le temps de croire à cette **mort** torve [...] Il est **mort** »*
2. « *je veux évoquer **celle** qui s'exalte jour après jour, à pas feutrés à peine audibles : **la mort** qu'on attend [...] Une telle **mort** glisse, comme une plie luisante »*
3. « ***celle** qui survient avec fracas et dans le sang dégorgé, **elle** bouscule, **elle** viole notre durée, **elle** nous laisse pantelants »*
4. « *j'ai parlé si longtemps de cette **mort** qu'on pourrait dire normale [...] l'accélééré final de cette **mort** blanche- **mort** d'un enfant même, **mort** d'un amant, **celle** du corps le plus proche »*
5. « ***Mort** sans souffrances ! »*
6. « *avant le désastre d'octobre avec ses six cents **morts** [...] **La mort**, comme l'ombre de mon ombre, me rejoint. **Elle** finira bien par m'avoir, ou alors c'est moi qui l'aurai ! »¹⁰²*

Nous tenons tout d'abord à noter que *Le Blanc de l'Algérie* regorge d'extraits semblables dans la mesure où il est très rare de trouver une page où « mort » n'est pas inscrit. En effet, cette dernière est répétée avec ses dérivés 246 fois. Ce nombre est quand même important pour justifier notre choix.

Revenons maintenant aux exemples extraits. Si nous analysons l'usage du mot « mort » en haut, nous dégagerons deux catégories connotatives.

¹⁰²DJEBAR.Assia, *op. cit.*,pp, 39,90, 90, 91,93, 164.

a) La mort-passage :

Cette première série incarne l'idée de la mort en tant que phénomène sans aucune échappatoire. En dépit des peurs, elle est « normale » à l'œil de l'écrivaine car tout commencement a une fin. Tous les êtres-vivants y compris les hommes goûteront donc et sans exception à la mort fatale et inhérente au monde terrestre. Dans ce cas-là, il s'agit notamment d'une sorte d'apaisement à la suite d'une attente et qui est qualifiée en ces termes « sans souffrances ». Puisqu'il y a pour ainsi dire une préparation psychique et mentale à sa réalisation, elle est acceptable et « blanche ». Cette idée est illustrée dans l'énoncé 4 par des exemples. Le mieux interpellant est le décès d'un enfant admis par l'auteure étant donné que l'entourage y est prêt. (Ex 2, 4, 5)

b) La mort-violence

Cette seconde série porte sur une connotation de la violence. Elle véhicule un autre type de mort en rupture totale avec la précédente. Dans ce sens, elle bouscule les victimes dans l'imprévisibilité et s'en saisit d'eux à outrance. A ce titre, La guillotine en est l'un des moyens. D'ailleurs, Ferradj, voire même Ahmed Zabana¹⁰³, étaient victime de sa mise en pratique. Une mort qui dévore inéluctablement et de la terrible et monstrueuse façon qu'il en soit. Cette nouvelle forme ne bouleverse pas seulement par la douleur de la séparation, elle se caractérise par sa brutalité. En effet, la société se baigne dans l'incompréhension totale et le traumatisme par la juste convocation de ce fait qui devient par excellence son symbole. Effectivement quand nous évoquons les crimes à l'entre de l'Algérie. (Ex 1, 3, 6)

¹⁰³103 Ils sont deux martyrs guillotins par l'armée coloniale.

Revenons à la première série(SI), elle se donne à voir dans le texte à travers ses traits **culturel** (procession, inhumation, prière de l'absent, chants litaniques, enterrement), **social** (chants, hymnes, youyous) et **universel**. Autrement dit, ce qui est décrit est à priori sa célébration dans la société algérienne.

« Assistèrent de loin à *l'inhumation* »

« *Le deuil, ici, requiert quarante jours pour s'évaporer* »

« *Tout écrivain, comme n'importe quel lettré ou analphabète, est mortel* »¹⁰⁴

Cette isotopie tend à donner à la mort son sens le plus propagé et le plus partagé. Elle « désigne la fin absolue de quelque chose de positif [...] on ne parlera pas de la mort d'une tempête, mais de la mort d'un beau jour »¹⁰⁵. Puisque elle annonce la rupture d'une chose positive, elle est douloureuse. N'empêche qu'elle est en revanche un fait dont le consentement se concrétise par un nombre de rituels. En somme, elle est un phénomène au quel sont résignées les sociétés vu son caractère universel et inévitable. C'est pourquoi, l'auteure l'a comparée à « une plie luisante ». Elle glisse paisiblement et procure le repos du défunt et ses siens. La paix est le sens qu'on lui confère.

Cependant, quand l'auteure évoque la mort comme celle « *qui survient avec fracas et dans le sang dégorgé* », une autre connotation trouve place. Elle est celle de la violence car elle est représentée comme un vampire dévorant l'Algérie et la destinant vers le néant et la disparition. Sinon, comme une épidémie qui se répand et qui prend le relais en toute allure. Malédiction qui s'ancre sans pouvoir la mettre en quarantaine ou alors trouver le temps de songer à la marée humaine

¹⁰⁴DJEBAR.Assia, *op. cit.*, pp. 70, 111, 233.

¹⁰⁵CHEVALIER. Jean & CHEERBRANT. Alain, *op. cit.* p. 650.

qui se noie précipitamment dans un bain sanguin. La mort et le sang se couplent.

Ainsi, La deuxième série(SII) se constitue et continue son développement selon le paradigme du sang, l'assassinat, le meurtre, la torture, l'exécution, la chute, l'errance, l'incompréhension, le silence, la perte du repère, etc.

*« Quand ils sont tombés l'un après l'autre, **abattus** [...] lui la **tête** en une seconde **trouée**, le second, et le troisième, **poitrine lacérée, déchirée au couteau**, et ils le cernent, et ils l'**ensanglantent**, et ... »*

*« Moi qui, ces trois fois ai été **absente**- moi, la **lointaine**, presque l'**étrangère**, l'**errante** en tout cas, la **muette** dans la séparation »*

*« Parce que **violente**, parce que survenue sans s'être annoncé? La **cassure**, la **chute** représentaient un peu la **double mort** puisque survient, d'un coup, la **plongée** dans le trou»*

*« Une Algérie de sang, de **ruisseaux de sang**, de corps **décapités** et **mutilés** [...] tremper ma face dans leur sang (celui des **assassinés** »¹⁰⁶*

La mort transgresse le repos, la paix qu'elle inflige « *mort sans souffrances* ». Elle devient sur l'axe paradigmatique la génératrice qui transmet la violence. « *La moitié de la terre de l'Algérie vient d'être saisie par des ténèbres effrayantes et parfois hideuses* »¹⁰⁷

Elle sort du cadre de la simple douleur pour affecter un peuple en entier et déclenche chez lui un choc que la mémoire commémore. Nous avons dit auparavant qu'elle devient symbole. Dès que le

¹⁰⁶DJEBAR.Assia,*op. cit.*, pp. 17, 55, 90, 146.

¹⁰⁷Ibid., p. 231.

lexème « mort » est évoqué, l'imaginaire collectif songe à ses tourments enracinés, d'où la signification du symbole considérablement pesant. Pesant parce que d'une part, le décédé est tué à l'improviste avec sauvagerie : couteau, pistolet, guillotine, etc. D'autre part, vu ses effets qui répercutent sans répit dans les esprits et cœurs des survivants. La narratrice en est une.

« [...] l'évolution importante, le deuil, la transformation des êtres et des choses, le changement, la fatalité inéluctable et, selon O. Wirth, la désillusion, le détachement, le stoïcisme, ou le découragement et le pessimisme »¹⁰⁸

Le dictionnaire des symboles énumère toutes les interprétations que suppose le mot-thème. Nous insistons notamment sur les mots que nous avons mis en gras. Pour ce qui est de l'Algérie, elle a effectivement subi une évolution importante qui a généralement bercée les survivants à la catastrophe dans le désenchantement et l'épuisement.

En somme, le lexème « mort » est polysémique. Il forme deux séries connotatives (C1, C2). La relation qui existe entre elles est celle d'une cause à une conséquence, c'est-à-dire, c'est la transgression du modèle de la mort normale qui a générée une telle violence. Comme répercussions, nous citons le sang, le deuil, la tragédie, etc.

Il y a un autre point qui n'est pas moins important. La deuxième catégorie est la plus apparente à une telle mesure où ses exemples foisonnent et sont faciles au repérage. Fait qui explique que l'image que l'auteure veut véhiculer et transmettre de la mort est celle de la SII. Autrement dit, elle met en relief une mort relative à l'Histoire de l'Algérie soit pendant la période coloniale, soit celle des années 1990.

¹⁰⁸ CHEVALIER. Jean & CHEERBRANT. Alain, op. cit., p. 651.

2- La couleur de la violence :

Parmi les définitions proposées par *Larousse* au mot féminin « couleur » celle-ci : « *une impression que produit sur l'œil la lumière diffusée par le corps* »¹⁰⁹, c'est-à-dire, une sensation qui résulte de l'effet des rayons d'un objet sur la perception. La même source ajoute « *ce qui n'est ni blanc, ni noir* »¹¹⁰. Cela dit, hormis les deux couleurs blanche et noire considérées comme ne l'étant pas, il est question de couleur.

La science qui étudie la symbolique des couleurs s'appelle la chromatologie. Pour reprendre les termes du *Dictionnaire des symboles*, La couleur « *garde toute sa valeur traditionnelle* » et « *son universalité* »¹¹¹. Nous parvenons alors à des significations à caractère immuable. Dans le domaine de la littérature, en l'occurrence, Boualit Farida est la première qui a pris l'initiative à introduire la notion de la « *chromatographie* »¹¹² dans le domaine des Lettres. D'après elle, « *la couleur n'est pas là, aléa des entrelacs du texte pour son aptitude à référer (même si cela n'est pas exclu), mais en tant que composante à part entière de ce tissage textuel auquel elle est indissociablement liée* »¹¹³. Donc, la couleur est un signifié qui s'associe à des signifiants forgés par le texte.

Afin de parvenir à ce terme, nous allons suivre quelques apparitions des deux signes « blanc », « noir » qui « *peut se situer aux deux extrémités de la gamme chromatique* »¹¹⁴. Et voir ensuite quels sens véhiculent-ils. Autrement dit, nous verrons si leur signification relève du symbolique (chromatologique), ou bien le texte leur confère d'autres sens (chromatographique).

¹⁰⁹ Dictionnaire *Larousse* 2009, p. 189.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 294.

¹¹² BOUALIT. Farida, *Pour une poétique de la chromatographie*, thèse de Doctorat, Université Paris VIII, 1993.

¹¹³ *Ibid.*, p.31.

¹¹⁴ *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p.125.

a) Le « blanc » : un contraste

Le signe « blanc » apparaît dans le récit djebarien 58 fois. Vu ce nombre, cette couleur est mise en relief par rapport aux autres moins fréquentes.

Dans ce syntagme « *Je revois cette lumière **blanche** d'une journée qui fut si longue* »¹¹⁵, le signe « blanc » caractérise une instance temporelle : La journée. Cette dernière s'étale du lever jusqu'au coucher du soleil. La narratrice la détermine à l'égard d'une lumière blanche. « *Dont l'intensité lumineuse est proche de celle du soleil* »¹¹⁶, c'est-à-dire, la journée décrite est splendide et éclairante grâce à la lumière à laquelle elle est directement attachée. De ce fait, la valeur conférée au « blanc » s'avère positive. « *Solaire, le blanc devient le symbole de la conscience diurne épanouie* »¹¹⁷. Ainsi, le sens ne se voit que consolidé. Ce signe continue son parcours. Cette fois-ci, en l'attribuant à plusieurs reprises à trois journées.

*« Trois journées blanches. Deux en juin 93, la troisième en mars 94. Trois journées algériennes/ Blanches de poussière [...] en chacun de ceux qui affluèrent au moment de votre départ/ [...] blancheur qui insidieusement efface, éloigne, fait chaque heure presque irréelle [...] / journées blanches de cette poussière donc dans la quelle les dizaines de témoins, d'amis, de familiers qui vous ont accompagnés à la tombe [...] / Trois journées blanches de ce brouillard mortel »*¹¹⁸

Ce passage se présente formellement en italique. Comme nous le remarquons, il regorge de « blanc » ainsi que ses dérivés : blancs, blanche, blanches. Bien que le lecteur s'attende à un accomplissement du sens du premier exemple, c'est-à-dire, à la contamination des trois journées de la lueur et de la luminosité de la précédente, le signe

¹¹⁵*Ibid.*, p. 23.

¹¹⁶*Dicos Encarta*.

¹¹⁷*Dictionnaire des symboles, op. cit.*, 128.

¹¹⁸DJEBAR. A, *op. cit.*, p. 55.

connote plutôt la mort. D'ailleurs, après la précision apportée sur leurs dates calendaires, l'auteur ajoute qu'elles sont algériennes.

Donc à l'égal du temps communiqué, l'espace aussi est déterminé par cette couleur. Au début, elle la décrit d'une manière elliptique. Précisément, par le biais du lexème « poussière » que nous traduirons par l'enterrement. Cette idée justement est conclue dans cette réflexion « [...] *la poussière est parfois **signe de mort*** »¹¹⁹. C'est l'évocation de « *votre départ* », « *la tombe* », « *ce brouillard mortel* » qui met le point sur la symbolique du « blanc » « *la couleur de la mort et du deuil. C'est encore le cas dans tout l'Orient [...]* »¹²⁰ et l'Algérie en fait partie.

Dès que l'auteure finit de décrire les trois journées algériennes avec toute la charge sémantique que produit leur répétition, elle les enveloppe de négation. Sinon, elle les confronte avec leurs opposants pour ainsi dire.

*« Pas le blanc de l'oubli. Cet oubli-là : oubli de l'oubli même sous les éloges publics [...] mes trois amis ; les empêche, j'en suis sûre, de nous revenir, de nous effleurer, de nous revivifier !/ Oh, mes amis, pas le blanc de l'oubli, je vous en prie, préservez-moi ! [...] / Pas le blanc du linceul, non plus ! On vous aurait brûlés, on aurait éparpillé vos cendres [...] je vous verrais entre mes cils, je vous entendrais tout près, contre la fenêtre entrouverte... / Ni la poussière, ni le brouillard de l'éloignement [...] »*¹²¹

Là, il y a une autre connotation du blanc si nous sillonnons les discours de la narratrice qui reprend presque les mêmes mots de la première partie. Sans pour autant oublier qu'elle leur colle tantôt l'adverbe « pas », tantôt la conjonction de coordination « ni ».

¹¹⁹Dictionnaire des symboles, op. cit., p. 785.

¹²⁰Ibid., p. 125.

¹²¹DJEBAR. A, op. cit., pp. 55-57.

Nous estimons que l'explication de leur usage, nous aidera à comprendre davantage leur fonctionnement. Commençons par « pas », *Encarta 2009* souligne que, quand il précède un pronom ou un nom, il signifie « *aucun ou nul* »¹²². Quant à « ni », elle s'emploie dans des phrases négatives. Eu égard aux explications données, ils expriment tout à fait une négation.

L'auteure reprend des termes à l'instar de « *la poussière* », « *lebrouillard mortel* ». Toutefois, elle les refuse. Avant cela, et au début de l'extrait tout juste, elle rejette « *l'oubli* » rappelé cinq fois. Les quatre fois premières, elle les adresse au peuple algérien afin de l'inciter à garder la mémoire vive et à ne pas ignorer l'Histoire. Dans la cinquième, elle s'adresse directement à ses amis disparus. Dans ce sens, elle implore les survivants et les « supposés morts » pour rompre l'oubli. Fait qui a la possibilité de revêtir deux interprétations. Soit, ils sont morts, elle éveille leur conscience publique à les revivifier. Soit, ils ne sont pas du tout morts, comment alors nier leur présence ? Dans les deux cas, l'oubli est défendu, y compris le linceul.

En quelques mots, elle s'érige en opposante face à la doxa¹²³ musulmane exigeant une résignation absolue face à des fatalités telle la mort. Allant plus loin quand elle verbalise son refus du blanc du linceul, l'un des aspects concrets de sa mise en pratique.

En retour, elle propose « *Le blanc inaltérable de votre présence* »¹²⁴, c'est-à-dire, toujours du « blanc », mais qui traduit la vie « *inaltérable* ». Une vie à la quelle le temps ne peut pas porter atteinte, donc, entre autres, éternelle.

Un peu plus loin dans le récit, elle explique clairement qu'entend-t-elle dire par « blanc » « [...] *laissez aux créatures de Dieu leur chance d'affronter, par elle-même leur propre mort ; laissez-les*

¹²²*Dicos Encarta*

¹²³ Dans *La violence du texte*, la page 75, elle désigne un ensemble de croyances et pratiques religieuses dominantes.

¹²⁴DJEBAR.A, *op. cit.*, p.57.

« donner dans le blanc », viser elle-même, pour leur salut ou leur perte, dans le blanc »¹²⁵. Là, elle réunit les deux valeurs conférées à cette couleur. Elle l'assigne finalement à la mort. Tout en révélant que la blancheur reflète « la perte » : la mort, la disparition, l'enfer, ou bien « le salut » : la vie, la présence, le paradis. Il faut noter qu'elle s'adresse aux tueurs « *ténèbres mouvantes* »¹²⁶. C'est pourquoi, elle leur parle le seul jargon qu'ils puissent comprendre : le paradis et l'enfer.

Les exemples soulignés ont révélés deux sens contrastés du signe « blanc » : celui de la mort et celui de la vie. Il est vrai que la narratrice a sans répit exclu le premier au détriment du dernier. N'empêche que la mort demeure un fait qui véhicule à la fois sa valeur négative et chromatique. Pourtant, Djébar s'en sert de la même couleur pour exprimer la vie. Ainsi, le sens qu'acquière cette couleur dans le texte s'oppose à celle que véhicule la tradition. Ce qui provient à dire que sa valeur textuelle et chromatographique transgresse sa valeur conventionnelle et chromatologique, d'où le contraste.

b) Le noir : une histoire :

Nous continuons avec le signe « noir » que nous estimons être la deuxième couleur du récit djébarien. En effet, il figure 39 fois ; nombre pas moins considérable que le précédant.

Pourtant, nous ne retiendrons des exemples que ceux dont le sens intrigue et suscite les questionnements. Quant à sa représentation sous des formes telles « *yeux noirs* », « *lunettes noires* »¹²⁷, elle ne sera pas l'objet de notre étude. Dans les exemples indiqués, « noir » répond à cette définition « *D'une couleur foncée analogue à celle du*

¹²⁵*Ibid.*, 241.

¹²⁶*Ibid.*, 231.

¹²⁷DJEBAR. A, *op. cit.*, p. 77, 114.

corbeau »¹²⁸. Nous en faisons quand même allusion pour dire que le sens de « noir » en tant que couleur universellement connu est repris dans le texte.

Qu'-en est t'il des autres occurrences ?

Dans ce passage, nous constatons que le signe « noir » ouvre sur une valeur négative. Donc, il connote un sens qui n'est pas en principe son sens propre. « *Je ne peux concevoir sa mort dans cet Alger gelé d'alors, où une fièvre froide se tapissait, où la haine cherchait déjà dans le noir ses linges dedésespoir...* »¹²⁹. L'auteure décrit un espace « noir ». Alger selon ses termes est « gelé » et haineux, c'est-à-dire, n'offre pas des possibilités de survie ni sur le plan physique, ni sur le plan moral. En effet, l'état d'âme a tellement atteint un stade développé que le malaise ne peut se traduire que par le biais de cette couleur.

Là, nous notons une remarque, la formule exacte qu'elle a utilisée est « *dans le noir* ». « *Dans* » introduit un complément circonstanciel indiquant le lieu. Donc, le signe « noir » forge carrément un espace auquel certains s'identifient de par leur appropriation de la couleur « noire » dans leurs vêtements bien entendu.

Récapitulons. L'extrait inclut deux espaces. Le premier est « *Alger* ». Le second est « *dans le noir* ». C'est la dureté d' « *Alger* » en fait qui a conduit à la génération de l'image d'un autre espace « *noir* ». Ce dernier quand même, prodigue une sorte d'apaisement surtout qu'il permet son extériorisation. Ne se reste que par les habits. Par conséquent, le second permute le premier.

Le signe continue son parcours dans le texte djebarien pour connoter cette fois-ci clairement le deuil. « *Enfin, elle a compris : leur silence, leur manière à chacun de la regarder, leur gêne. Elle a su :*

¹²⁸Larousse 2013, p. 547.

¹²⁹DJEBAR. A, *op. cit.*, p. 94.

*un voile noir d'un coup tombe sur elle habillée de noir. Elle a su d'emblée : Albert ne viendras pas, ne viendra plus ! »*¹³⁰. « Noir » apparaît ici comme un mauvais augure, ensuite, synonyme de la mort.

La narratrice raconte la scène où une femme attend son bien-aimée Albert. C'est la tombée d'un voile « noir » qui sème dans son cœur l'arrivée d'un malheur. Ajoutant à cela qu'elle était avant habillée en noir. Ce qui fait que ces indices ou mauvais augures ont annoncé au préalable la mort du personnage. Autrement dit, « *Elle a su d'emblée* » s'annexe à une croyance en la négativité de cette couleur résumée en ces termes « *symboliquement, il est le plus souvent entendu sous son aspect froid, négatif* »¹³¹.

Dans une autre occurrence de ce signe, le sang change carrément de teinte. « *Sept ans, cela suffit ?/ Mais non : le sang reprend, coule à nouveau et noir, puisqu'entre combattants supposés fraternels* »¹³². Le sang est un « *fluide physiologique vital humain de couleur rouge* »¹³³. Donc, il est en principe rouge.

Toutefois, quand la narratrice dépeint le sang, elle le qualifie comme étant « *noir* ». Elle le dit ainsi vu son abondance « *coule à nouveau* » après sept ans déjà.

A ce sujet, « *noir* » acquière dans le texte un autre signifié qui n'est pas du tout le rouge. L'auteure lui donne un sens plus condensé que ce dernier. En d'autres mots, le sang est communément rouge, mais son abondance l'a rendu noir. Voilà, pourquoi, elle le justifie par la durée de son écoulement et pourquoi aussi on ne trouve jamais un syntagme dans le texte où le sang est rouge, cela d'une part.

D'autre part, puisque le sang connote la mort, le « noir » sera plus expressif du deuil « *sang noir* »¹³⁴. Couleur qui « *exprime la passivité absolue, l'état de la mort accomplie et invariante de deuil*

¹³⁰DJEBAR.A, *op. cit.*, p. 96.

¹³¹DICTIONNAIRE DES SYMBOLES, *op. cit.*, p. 671.

¹³²DJEBAR. A, *op. cit.*, p. 111.

¹³³Dicos Encarta

¹³⁴DJEBAR.A, *op. cit.*, p.41.

[...] couleur du deuil, non point comme le blanc, mais d'une façon plus accablante »¹³⁵

Dans ce dernier passage, l'espace revient mais avec plus d'ampleur.

«Je croyais arpenter un royaume noir où, peu à peu, Ariane, Oriane et même Antigone, et aussi Fatima- « la mère des deux Hossein »- allaient m'aider à chasser les monstres de leurs fabulations sinistres »¹³⁶

L'extrait est formellement en italique. Alors, il attire l'attention du lecteur sur sa disposition typographique. Quant au contenu, la narratrice évoque un royaume « état gouverné par un roi »¹³⁷, sinon, d'un espace qui est « noir ».

Nous constatons que le royaume dont il est question est gouverné par des tyrannies et succombe à l'insécurité. D'ailleurs, afin de le parcourir, elle implore le soutien de certains personnages historiques. D'après Encarta 2009, Ariane, Oriane et Antigone ont en commun la contribution à vaincre le mal et à instaurer la justice. Il en est de même pour Fatima, la fille du prophète Mohammed. au même temps, ils sont des personnages tragiques.

Elle précise que l'ennemi qu'elle veut abattre est inhumain « *des monstres* ». Et c'est là justement que réside le rôle de Fatima car sa descendance musulmane légitime l'évacuation des « prétendus » musulmans. En effet, si les terroristes sont combattus par elle, c'est qu'ils ne sont pas de sa confession.

Cependant, le verbe « croire », écroule toute son espérance car il véhicule le sens de « supposer », donc irréel.

En somme, le signe « noir » s'attache dans le texte, comme nous l'avons vu, à l'idée de la mort, le deuil. Ajoutant à cela qu'il s'érige en couleur du sang, donc à la place du rouge. Et ce qui foisonne davantage dans les exemples où « noir » identifie un espace.

¹³⁵DICTIONNAIE DES SYMBOLES, *op. cit.*, p. 671.

¹³⁶DJEBAR. A, *op. cit.*, p. 147.

¹³⁷Dictionnaire LAROUSSE 2013, *op. cit.*, p. 725.

A ce titre, nous citons « [...] *ville noire* (il s'agit d'Alger 1984 ou 85) »¹³⁸. Le long du récit, elle répète la formule « *ville noire* ». En outre, elle la contextualise en corrélation avec l'Histoire de l'Algérie. Cette dernière s'étale sur deux périodes : coloniale et des années 90.

« *Le noir, comme couleur marquant la mélancolie, le pessimisme l'affliction, ou le malheur [...] dans son influence sur le psychisme, le Noir donne une impression d'opacité, d'épaississement, de lourdeur* »¹³⁹

C'est de sa valeur négative et chromatique que l'auteure s'est inspirée pour donner naissance à d'autres signifiants du signifié « noir » dans son récit. Ce qui provient à dire, que « noir » en tant que signe développe, acquière des référents en corrélation avec l'Histoire de l'Algérie.

3- Des sonorités de la terreur :

Par sonorités, nous désignons un ensemble de sons qui se produit. *Encarta 2009* précise qu'elle est « *la transmission d'un son (dans un lieu)* »¹⁴⁰, c'est-à-dire, sa propagation dans l'air. « *Elles provoquent une attention particulière, qui conduit à une certaine expérience esthétique et incite à déduire un sens singulier* »¹⁴¹. C'est dans ce sens que nous les aborderons. Précisément, nous nous intéressons aux sonorités qui renvoient et évoquent le son de la terreur. Ce dernier rappelle le son d'un coup de feu, d'une bombe, d'une explosion, d'un râle, etc.

¹³⁸DJEBAR. A, *op. cit.*, p. 43.

¹³⁹DICTIONNAIRE DES SYMBOLES, *op. cit.*, 674.

¹⁴⁰*Dicos Encarta*.

¹⁴¹BETH. A & MARPEAU. E, *Figures de style*, Paris, E.J.L, 2005, p. 9.

a) des assonances :

« L'assonance est formée par la répétition de sons vocaliques. Les voyelles, diphtongues (au, ou, ai...) ou syllabes vocaliques (on, an, un...), parce qu'elles sont répétées, forment un effet sonore particulier »¹⁴². En d'autres mots, elle est la reprise des mêmes voyelles toutes seules ou même quand elles sont associées à d'autres.

Nous verrons quelles sont les assonances les plus répétées dans *Le Blanc de l'Algérie*.

« De mon lit, ainsipenchée, je ne tourne pas la tête vers toi : je te sais dans tonattitude habituelle, et ton bras plié, la main cachée sous la veste, entre veste et pull-over ; un geste à la Bonaparte. Tu l'as souvent, ce maintien, quand...lorsque tu écoutais ainsi, je te trouvais plus âgé, plus docte que tu ne l'étais. Rassurant aussi, mais cela, tout le monde le constatait au premier regard. Je te l'avoue maintenant sur un ton presque d'amusement : dans ce cercle de comédiens chevronnés ouassez jeunes, d'actrices débutantes, l'air d'étudiantes sages et aussi de dames plusâgées, quelquefois des matrones fardées, célébrées auparavant dans les milieux traditionnels comme vedettes de variétés, ou cantatrices de classique andalou, dans ces cercles à Alger et à Oran, je te le dis avec une tendre indulgence : « tu réconfortais les angoissés, tu exaltais les moindres élans, tu jouais tous les rôles dont tu ne voulais pas sur scène pour toi : le père tranquille, l'ami confident, le guide discret et altruiste, les "bons rôles" donc, ceux des chargés d'âmes ! »¹⁴³

Dans ce paragraphe, nous soulignons la répétition des sons vocaliques (« en », « an », « on ») et de la diphtongue « ou ». Nous trouvons aussi la voyelle « o » même si elle est moins apparente. Ces dernières reproduisent la durée longue des éveils de la narratrice qui est incapable de dormir. Ce qui se traduit d'une part par la présence de

¹⁴²*Ibid.*, p. 11.

¹⁴³DJEBAR. A, *op. cit.*, p. 27.

la voyelle « o », symbole de l'enfermement, en l'occurrence, de l'intériorisation des souvenirs. Quant aux sons vocaliques, ils sont plus ouverts par rapport à la précédente. C'est la raison qui nous laisse justement dire que les blessures de Djébar s'expriment via ces sons plus au moins ouverts.

Il ya une autre assonance. Elle est la voyelle « a ». Cette dernière communique de par son degré d'aperture l'envahissement. Envahissement dans le sens où l'auteure est submergée par le passé et ses souvenirs.

En somme, la voyelle « a » souligne les souvenirs qui l'envahissent « o » leur enfermement, les assonances restantes leur verbalisation qui n'a eu lieu qu'après la disparition de la personne en question. En d'autres mots, l'auteure commémore des scènes vécues dont les pensées n'étaient pas avouées.

Dans ces vers, l'accent est mis sur un son vocalique.

« Je suis né dans l'enfer

J'ai vécu dans l'enfer

Et l'enfer est né en moi ! »¹⁴⁴

Les voyelles nasales (« an », « en ») reproduisent une lourdeur si nous considérons la symbolique du lieu répété. Cette assonance est mise en relief afin d'être en écho avec la torture que dégage la fermeture et la force nuisible de l'enfer. Cette dernière justement contamine le reste du poème.

Comme nous l'avons examiné, la narratrice travaille les thématiques de la souffrance, la torture et la douleur par le biais des sons vocaliques surtout « on », « en », « an » proches de la voyelle « o ». Ces assonances reflètent leur lourdeur directement sur le lecteur et exerce sur son ouïe et son être une violence.

¹⁴⁴ Ibid., p. 219.

b) **Les allitérations :**

Par une allitération, nous désignons « *la répétition de consonnes produisant des sons identiques ou proches* »¹⁴⁵. Elle est exploitée notamment, mais pas exclusivement, dans la poésie afin d'étayer l'idée transmise à travers les sons repris volontairement.

Examinons cet extrait qui traite la disparition de deux « chacals » : Saint Augustin et de l'émir Abdelkader.

« Deux corps paternels transportés- déménagés malgré leurssommeil séculaire : l'un saint Augustin, expulsé l'autre, l'émir Abdelkader, ramené. Terre du va-et-vient ; des morts, des dépouilles, des ossements ; patrie où l'on ne cesse de négocier les cadavres- et comme aujourd'hui hélas, moins leurs œuvres, leurs mots, leur lumière préservée que ce qui reste du corps : un squelette, un ongle, un cheveu, une relique, en somme, qui permettra l'érection des statues, le flux des discours, n'importe quelle cérémonie/[...] courant derrière leur visage, leur félonie, leur forfanterie, avec leurcruauté de chacals enragés ! Certes oui, filssans pères et craignant à jamais le regard ressuscité de ces derniers, si par malheur il revenait se poser, vivant, sur eux ! »¹⁴⁶

Les allitérations qui structurent le passage sont au nombre de trois : /s/, /r/, /k/. Pour ce qui est de la première, elle se manifeste au début des mots (*sommeil, séculaire, saint, squelette, statue, cérémonie*) comme au milieu et à la fin de ces derniers à l'instar de (*expulsé, ossements, cesse, discours, négocié, ressuscité, etc.*). Elle exprime de par sa nature sifflante pour ainsi dire le bruissement de la mort si nous considérons les rites qui l'accroissent davantage. En d'autres mots, les pratiques funéraires donnent de l'ampleur au

¹⁴⁵ *Figures de style, op. cit.*, p. 10.

¹⁴⁶ DJEBAR.A, *op. cit.*, pp. 236- 237.

phénomène du trépas et le dramatise de par le jargon avec lequel il est identifié. Nous estimons que les exemples mis entre parenthèse en sont la preuve.

Le même sens se trouve renforcé par l'allitération /k/. Dans ces exemples-ci (cruauté, corps, cadavre, craignant, chacals, érection) mais pour porter cette fois-ci une critique sur la réduction des défunts à de simples cadavres. C'est dans ce cheminement que l'allitération /r/ est répétée dans les dernières lignes. La sonorité dans (*regard, ressuscité, malheur, revenait*, etc.) imite plutôt le retour du décédé.

Le /k/ et /r/ sont des sons occlusifs sourds. Leur surdité se coupe par le sifflement du /s/

Comme nous le remarquons, les thèmes abordés se présentent en termes d'allitérations. Même la forme des phrases dont nous constatons l'absence majoritaire des conjonctions de coordination met l'accent sur l'importance accordée au rythme bien choisi de la part de la narratrice.

4- Une stylistique de l'angoisse :

La stylistique est une branche de la linguistique. Son objet d'étude est le style de la langue utilisée ou des œuvres littéraires. A cet égard, *Encarta 2009* précise qu'elle « *se propose d'étudier, en d'autres termes, les différentes caractéristiques formelles d'une production langagière donnée* »¹⁴⁷, c'est-à-dire, leur présentation formelle indépendamment de leur contenu.

a) Comparaisons et Métaphores :

❖ Les comparaisons :

« *La comparaison met en miroir deux éléments (mots ou groupe de mots) et utilise le second pour représenter de façon plus concrète, plus explicite, plus sensible le premier* »¹⁴⁸. Elle relie deux éléments : le comparé et le comparant avec un outil de comparaison.

A l'ombre de la définition, « *Les écrivains s'éteignent, telles des lampes* »¹⁴⁹ est une comparaison. « *Les écrivains* » sont comparés au comparant « *les lampes* ». L'outil qui les lie est « *telles* ». Pour rapprocher l'idée de la mort des esprits, l'auteure recourt à une image que tout le monde perçoit quotidiennement : l'extinction des lampes. Ces dernières sont des objets matériels. Quant aux écrivains, ils sont des êtres humains. Le point commun qu'il y a entre les deux éléments est « l'éteinte » avec les deux sens qu'elle suppose.

Le verbe « s'éteindre » est défini ainsi « *voir son fonctionnement s'interrompre* »¹⁵⁰, comme le fonctionnement des lampes. Mais si nous considérons une autre définition, il désigne la mort. Dans ce sens, les auteurs meurent machinalement comme sont

¹⁴⁷"Stylistique." Microsoft® Encarta® 2009 [DVD]. Microsoft Corporation, 2008.

¹⁴⁸*Figures de style. Op. cit.*, p. 30.

¹⁴⁹DJEBAR. A, *op. cit.*, p. 140.

¹⁵⁰*Dicos Encarta.*

éteintes les lampes. Ce parallèle que la narratrice établit donne à la disparition des écrivains un caractère anodin et normal. En outre, elle fait allusion à la massivité du décès si nous considérons le nombre de fois où les gens éteignent les lampes. En d'autres termes, leur mort est comparée à un fait répétitif et qui se pratique sans égard.

Résumons, ce que l'auteure véhicule est le taux démesuré du trépas et qui baigne le peuple dans l'obscurité du deuil.

Celle-ci est une autre comparaison : « [...] *ma conversation [...] creusant son lit dans ma mémoire, tel un oued qui perd et retrouve soneau rare...* »¹⁵¹. La narratrice assimile son dialogue intérieur à un oued. La conversation prend le chemin des souvenirs. Parfois, ils sont commémorés. Parfois, ils sont oubliés. C'est pourquoi, elle emprunte l'image d'un oued d'eau qui tantôt s'écoule, tantôt se sèche. Quant à « la mémoire » qu'elle cite, elle renvoie au souvenir de son ami M'Hamed assassiné.

« *On l'a trainé comme un mouton de l'Aïd* »¹⁵². Le mouton est l'animal que la communauté musulmane sacrifie le jour de l'Aïd. Comparé un homme, à ce dernier sous-entend son déshumanisation. Mais à part cela, il prévient une scène d'égorgement. D'ailleurs, cet animal est entraîné souvent vers sa mort. Et dire justement de Ferradj qu'il est entraîné de la même sorte implique un semblable sort infligé.

L'auteure a eu recours à la comparaison pour des raisons. D'une part, car « *Un comparant imagé et facile à percevoir éclaire un comparé problématique ou mal défini* »¹⁵³. Afin de rapprocher des idées abstraites et peu claires du regard du lectorat, elle les a explicitées à travers des images concrètes. Ce qui mène à un ancrage

¹⁵¹ DJEBAR. A, *op. cit.*, p. 42.

¹⁵² Ibid., p.38

¹⁵³ BONHOMME. Marc, *Les figures clés du discours*, Seuil, Paris, 1998, p. 67.

de l'idée grâce aux réalités connues aux quelles le comparé est assimilé.

❖ Les métaphores :

Une métaphore se distingue de la comparaison par la suppression de l'outil de comparaison. Elle « rapproche un comparé et un comparant [...] elle ne fait appel à un comparatif, rendant un lien qui les unit implicite (et plus ou moins intelligible) »¹⁵⁴. Ainsi, elle se limite à un comparé et à un comparant.

Dans cette phrase « *La mort est une hache* »¹⁵⁵, nous notons qu'il y a une assimilation entre deux champs sémantiques. Celui de la mort qui est le comparé et celui de la hache qui est le comparant. Le comparé est un événement aussi bien connu que mystérieux. L'auteure le compare à un objet réservé au découpage. C'est pour dire que la mort réduit tout en morceaux brusquement et sans faire exception à la manière exacte de la hache. Et qu'elle est en pleine action. L'auteure la figure ainsi par son aspect sanguin, tranchant et rude.

« *Ombres qui murmurent* »¹⁵⁶ est une autre métaphore où le comparé est absent. Il n'y a d'ailleurs que le mot « ombres » qui figure. Ce dernier désigne une « apparence prise par une personne se manifestant de façon surnaturelle après sa mort »¹⁵⁷. Il s'agit pour ainsi dire de fantômes et de spectres. Ces derniers renvoient à des morts. L'auteure a effacé le comparé. C'est la raison pour la quelle elle est appelée une métaphore in absentia¹⁵⁸. Elle permet de deviner sa signification comme est le cas de l'exemple précédent. « Ombres » nous fait penser directement à une présence fictive des défunts. Djébar précise qu'elle est la seule qui arrive à les entendre. Cette métaphore

¹⁵⁴ *Figures de style. Op. cit.*, p. 32.

¹⁵⁵ DJEBAR, A, *op. cit.*, p. 28.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 17.

¹⁵⁷ *Dicos Encarta*.

¹⁵⁸ *Figures de style, op. cit.*, p. 32.

souligne un état d'angoisse où elle s'est projetée la douleur et le refus de la séparation.

b) Epithrochasmes et Hyperboles

❖ Les épithrochasmes :

Elle est « *une accumulation de termes brefs placés syntaxiquement sur le même plan, c'est-à-dire, ayant la même fonction dans la phrase* »¹⁵⁹. Il reprend des mots de la même catégorie grammaticale et brièvement.

Dans ce passage, « *tu es en nous, Kader, sur cette scène, ce soir où mon rire en cascades te suit, te poursuit, te recherche aujourd'hui !* »¹⁶⁰. La narratrice se projette dans un souvenir d'une soirée théâtrale qui l'a réjouie. Elle l'exprime justement par une série de verbes. Ces derniers suivent un rythme ascendant. D'ailleurs, il y a une graduation dans l'intérêt qu'elle manifeste à l'encontre de la scène et qui est intense aujourd'hui car elle la cherche à travers des fantasmes. C'est-à-dire, sa nostalgie augmente au fur et à mesure.

Nous proposons un autre extrait. « *Les hymnes, du fond du cimetière par vagues refluant jusqu'à la tombe, se croisent, se mêlent : en berbère, en arabe, en français* »¹⁶¹. Nous soulignons deux épithrochasmes. Le premier renvoie à l'arrivée de l'imam. Elle a déclenché les hymnes lors de l'enterrement de Kateb Yacine. A priori, leur montée effervescente est exprimée par deux verbes qui sont synonymes. Quant au deuxième, il complète le premier en renseignant sur la nature des hymnes. D'ailleurs, il précise qu'ils sont chantés en trois langues. Ce qui nourrit le sens et le charge davantage.

¹⁵⁹ *Figures de style, op. cit.*, p. 51.

¹⁶⁰ DJEBAR. A, *op. cit.*, p. 44.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 167.

« *Deux voyageuses venues en Algérie pour s'y fixer, s'émerveiller, souffrir, écrire »¹⁶². Cet exemple est un épithrochisme. Il se présente sous forme de quatre verbes que nous avons soulignés. Ils retracent le parcours de deux écrivaines à leur arrivée en Algérie. Le rythme de leur enchainement est chronologique. Il donne de l'ampleur à l'exercice d'un métier nourri tant de plaisir que de douleur.*

L'auteure a eu maintenant recours à cette figure car elle est « *utilisée dans l'invective, dont elle accentue alors la violence* »¹⁶³, c'est-à-dire, afin d'exprimer la brutalité et de la mettre en relief.

❖ Les hyperboles

Elle « *procède par exagération du propos* »¹⁶⁴. Cela dit, l'innovation de ses expressions se fonde sur l'excès et l'amplification.¹⁶⁵

Dans cet énoncé « *je n'avais jamais encore enduré un pareil enfer !* »¹⁶⁶, Kader décrit sur scène la souffrance d'un détenu à Barberousse. Ce détenu a tellement été torturé qu'il qualifie sa souffrance d'un « enfer ». Il s'agit d'une hyperbole car en dépit de toutes les douleurs, aucune n'équivaut celles infligées par l'enfer : symbole des châtiments éternels et inégaux. Pourtant, il l'incarne dans les imaginaires des algériens qui se terrorisent rien que par l'évocation de la prison Barberousse.

La troisième hyperbole est exprimée dans ces propos « [...] *la colère même déviée, même dévoyée, des « fous de Dieu »* »¹⁶⁷. D'abord, nous notons qu'elle relève du registre familier. C'est pourquoi,

¹⁶²*Ibid.*, p. 235.

¹⁶³*Figures de style, op. cit.*, p. 51.

¹⁶⁴*Ibid.*, p. 76.

¹⁶⁵*Ibid.*

¹⁶⁶DJEBAR.A, *op. cit.*, 43.

¹⁶⁷*Ibid.*, p. 135.

l'auteure l'a mise entre deux guillemets. Quant à sa signification, quand nous qualifions une personne de la sorte, nous sous-entendons qu'elle est amoureuse et passionnée, donc prête à faire des sacrifices. « *Fous de Dieu* » est le nom qu'elle a exagéré pour décrire les terroristes la catastrophe engendrée par l'amour du divin.

Quant à l'exploitation de cette figure, elle est due à sa puissance de délivrer « *une version amplifiée d'une idée pour la mettre en relief* »¹⁶⁸, c'est-à-dire, exagérer dans le but de mettre l'accent sur la chose dite.

c) Répétitions et Redondances :

❖ Les répétitions :

« *On parle de répétition lorsqu'un mot est repris plusieurs fois et que les mots répétés sont séparés dans la phrase ou dans le texte* »¹⁶⁹. Alors, pour qu'il y est répétition, il faut qu'il y est une reproduction identique du mot ou du groupe de mot sans aucune modification scripturaire.

« *Tu sortiras du coma* »/ « *j'attends que tu sortes du coma* »/ « *tu sortiras du coma* »/ « *j'attends que tu sortes du coma* »¹⁷⁰. Comme nous le remarquons, il y a quatre phrases. La première et la troisième sont répétées avec les mêmes termes. A travers elles, la narratrice confirme à Kader sa sortie du coma en improvisant sur le futur. Ce même sens est repris par dans la deuxième et la quatrième phrase. Mais, elle insiste notamment son attente de la sortie de Kader du coma.

Cette phrase « *j'attends que tu sortes du coma* » exprime son espoir de voir son ami en plein santé. Ces formules renvoient à un état de peur et d'angoisse qui s'empare d'elle. D'ailleurs, l'attente en soi

¹⁶⁸ *Figures de style, op. cit.*, p. 76.

¹⁶⁹ *Figures de style, op. cit.*, p. 49.

¹⁷⁰ DJEBAR.A, *op. cit.*, pp. 48- 49.

est pénible quand le cas est comateux. Bref, bien que la narratrice sème de l'optimisme, le coma est pénible si nous considérons qu'il est le lieu où il rendra le souffle.

«Dis-moi donc pourquoi ? Pourquoi ? Pour quelle fierté ? Pour quel dégoût ? [...] Pourquoi ? Ton orgueil ? [...] Dis-moi donc pourquoi ? » / Je me durcis et je le répète intérieurement : « Pourquoi ? » [...] / Pourquoi ? La moindre formule liturgique de condoléances m'a fuie seulement : pourquoi ? [...] pourquoi ? La question est pour toi [...] Dis-le, Kader ,pourquoi ?¹⁷¹

Dans cet extrait, le mot « *pourquoi* » est répété neuf fois. Il est une formule d'interrogation. Cette dernière revêt plutôt une lamentation. Autrement dit, la fin derrière la quelle court cette série de questionnements est de semer dans la conscience des lecteurs le regret.

❖ Les redondances :

Nous parlons de redondance quand on « *caractérise quelque chose de manière superflue* »¹⁷², c'est-à-dire, excessivement.

« Ces chers disparus : ils me parlent maintenant ; ils me parlent. Tous les trois ; chacun des trois ! Mes amis me parlaient en langue française, auparavant ; chacun des trois, en effet, s'entretenait avec moi en langue étrangère »¹⁷³

Dans ces premières lignes du récit djebarien, nous soulignons une seule idée directrice : les trois amis morts de la narratrice rentrent avec elle en contact. En décrivant cette dernière, elle s'étale sur le superflu. D'ailleurs, l'expression « *tous les trois* » sous-entend chacun

¹⁷¹ DJEBAR. A, *op. cit.*, pp. 48- 49

¹⁷² *Figures de style, op. cit.*, p. 54.

¹⁷³ DJEBAR. A, *op. cit.*, p. 15.

d'eux. Pourtant, elle le détaille « *chacun des trois* ». Pareil pour la langue française dont l'évidence confirme qu'elle est une langue étrangère. Compte tenu de ces remarques, nous dirons qu'il s'agit de la redondance. A travers cette figure, la narratrice a mis l'accent sur la disparition de ses amis. Et en le redisant autrement, elle confère à l'énoncé plus d'insistance.

« *La liste des journalistes victimes-« tués », plutôt qu'« assassinés »*¹⁷⁴. Là encore, il y a des redondances. Dire des journalistes qu'ils sont victimes suffit pour une compréhension concise de la phrase. La narratrice enchaîne par « *tués* », « *assassinés* ». Ces deux adjectifs expriment le même sens. D'ailleurs, qu'ils soient tués ou assassinés, ils demeurent victimes.

Nous expliquons l'appui sur ce procédé ainsi que le procédé précédant par une volonté d'insister au moyen de la redite.

¹⁷⁴ Ibid., p. 228.

Synthèse

Dans ce chapitre intitulé *vers une écriture de la violence*, nous avons tenté de cerner les stratégies de ce type d'écriture à travers les quelles se déploie une violence.

Le récit de Djébar se constitue à la base de deux grandes catégories isotopiques renvoyant à la mort. L'une renvoie à l'apaisement, l'autre, à la violence. Nous avons déduit que la deuxième prend le dessus sur la première de par ses occurrences foisonnantes.

Nous avons ensuite examiné les deux couleurs de *Le Blanc de l'Algérie*. En étudiant le blanc, nous sommes arrivés à deux sens contrastés. Le premier revêt une valeur positive et chromatique qui est celle de la vie. Le second par contre renvoie à la mort. Il connote donc une valeur négative et chromatographique. Quant au noir, il identifie l'espace et permute la couleur rouge. Ce qui provient à dire que la violence se révèle de par sa rupture avec les sens conventionnels.

Autre que les thématiques, nous nous sommes penchée sur les sonorités phonétiques. Pour ce qui est des assonances, nous avons attesté le retour de ces voyelles « o » « a », et des sons vocaliques « en », « an », « on ». ces derniers déclinent l'envahissement, l'intériorisation et finalement l'extériorisation d'une mémoire blessée. Quant aux allitérations, elles aussi connotent les thématiques de la violence à travers les sons « s », « r », « k », « m ».

Les comparaisons et les métaphores ont matérialisés à la lumière des images des horreurs et les ont rapproché des esprits. Quant aux épithrochasmes et aux hyperboles, ils ont accentué le message visé au moyen de l'exagération et l'amplification. Quant aux

répétitions et aux redondances, elles ont pu raisonner sur le lecteur par le biais de l'insistance.

En somme, nous sommes arrivés à démontrer que *Le Blanc de l'Algérie* est un texte chargé sémantiquement, stylistiquement et phonétiquement d'une violence.

CHAPITRE IV

DE LA VIOLENCE DANS L'ECRITURE : UNE STRUCTURE EN MORCEAUX

Introduction

Une violence dans l'écriture entraîne une déconstruction de la structure narrative du genre littéraire. Ce processus de déconstruction s'effectue par le biais de la subversion des règles préétablies. Ces dernières assurent souvent une lisibilité de l'écriture conventionnelle. Dans ce sens, nous tendons à aborder la violence dans ce chapitre.

Nous commencerons tout d'abord par l'étude du temps. Cette dernière touchera à trois points : le moment de la narration, la vitesse et l'ordre afin de démontrer qu'il n'assure pas une linéarité chronologique.

Nous enchaînons avec l'espace : Un élément inséparable de l'instance temporelle. Nous focaliserons notre sur deux : L'espace référentiel et l'espace textuel.

Après la mise au point du cadre spatio-temporel, du cadre spatio-temporel, nous verrons à quel type de personnage donne t'-il naissance. Et puisque nous avons constaté que le personnage est un autodiégétique-héros, il fera l'objet de notre analyse. Nous le verrons donc du point de vue de son être et de son faire. Autrement dit, nous examinerons ses caractéristiques physiques, morales et ses quêtes dans l'intention de jeter la lumière sur sa particularité.

Dernièrement, nous envisageons de prouver que *Le Blanc de l'Algérie* est le lieu où se tissent et s'entremêlent plusieurs genres littéraires. Ce qui nous amène à dire que la mention générique « récit » est mensongère car il ne s'agit pas tout à fait de ce dernier. Au gré du besoin, nous nous limiterons à quatre : le roman, la poésie, l'essai. Le roman sera à son tour subdivisé en trois sous-genres : l'autobiographie, l'autofiction et le journal intime.

A travers ce chapitre, nous espérons pouvoir montrer à la fin de l'analyse que l'écriture djebarienne se constitue d'un tissu textuel fragmenté. D'une part, parce qu'il s'inscrit dans le Nouveau Roman. D'autre part, parce que la violence à laquelle est soumise l'écriture déclenche une distorsion volontaire de la structure du récit.

1- Le temps

En narratologie, le temps désigne les relations qui s'établissent entre le temps réel de l'histoire et le temps fictif du récit. Le premier se mesure par le nombre d'années, mois, jours, heures et minutes, etc. Quant au second, il se mesure au nombre de pages et de lignes.¹⁷⁵ Selon Christian Metz, « *le récit est une séquence deux fois temporelle [...] : il y a le temps de la chose-racontée et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant)* »¹⁷⁶. Ainsi, le temps est un signifié. Il acquiert dans le texte un signifiant qui le représente. Nous verrons quels liens existent entre eux.

a) Le moment de la narration : Un temps éclaté

« *Les familles des condamnés à mort allaient tous les matins à Barberousse, car, lorsqu'il y avait des exécutions, c'était affiché sur la porte. Nous allions tous les matins pour voir s'il y avait ces fiches blanches sur la porte ; des fois, il y en avait trois, quatre, chaque exécuté avait sa fiche personnelle. Nous n'étions jamais prévenues, il fallait aller lire les noms sur la porte. C'était la chose la plus horrible. Et l'eau !... quand il y avait plein d'eau devant la porte, c'était parce qu'ils avaient nettoyé le sang à grande eau avec un tuyau.* »¹⁷⁷

¹⁷⁵ JOUVE. Vincent, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 43.

¹⁷⁶ METZ. Christian, *Essai sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 27.

¹⁷⁷ DJEBAR.A, *op. cit.*, p. 117.

Le paragraphe raconte un épisode qui a eu lieu jadis à la prison Barberousse. Il est celui des algériens qui assistent à l'égorgement de leurs confrères. Afin de conjuguer des scènes passées, la narratrice emploie des verbes à l'imparfait et au plus-que-parfait. C'est pourquoi, nous déduisons qu'il s'agit d'une narration ultérieure.

« A cette époque, tandis que commence mars 89, Kateb Yacine apprend sa maladie. Il se trouve en France ; il a quitté paris où, l'année passée, il a reçu un important prix français. Il est accompagné de son dernier fils, un adolescent. »¹⁷⁸

Ce qui est raconté est le voyage du personnage quand il a su sa maladie. Dans cet exemple, nous attestons l'interaction de deux temps verbaux : le présent et le passé composé. Dans Poétique du récit, Vincent Jouve parle d'une narration intercalée.

« Elle improvise encore sur ce thème dans les pleurs, ses vers d'arabe oranais se gonflent en complaintes- et son corps chancelle, et des femmes la soutiennent, et elle déclame et... »¹⁷⁹. Ce sont les réactions qu'émanent de la mère Zoubida quand son fils meurt. L'événement s'est écoulé. Mais la conjugaison des verbes au présent donne une impression d'instantanéité. Dans ce cas-là, la narration est simultanée.

Le mélange des modes de narration révèle une subversion du modèle romanesque conventionnel. Sachant que l'imparfait et le passé simple sont les deux temps du roman classique. Nous tenons notamment à insister sur la narration simultanée « *très prisée par le roman contemporain* »¹⁸⁰. Autre que les temps verbaux mentionnés, il

¹⁷⁸DJEBAR. A, *op. cit.*, p. 157.

¹⁷⁹*Ibid.*, p. 82.

¹⁸⁰*Poétique du roman, op. cit.*, p. 44.

y a également l'impératif, le passé simple, etc. C'est pour dire que le temps normatif est subverti.

b) La vitesse et l'ordre : Un rythme décomposé

Parler de la vitesse nécessite de s'interroger de prime abord sur la durée de l'histoire. Le récit indiqué s'étale de l'année 1939 jusqu'à 1995. Donc, il dure 66 ans. Nous verrons comment ces années sont distribuées sur les quatre chapitres.

chapitres vitesse	La langue des morts	Trois journées	La mort inachevée	Ecrire le blanc de l'Algérie
la durée	6 jours	3 jours	66 jours	39 jours
Les pages	36	30	139	14

Le temps du premier chapitre s'organise en sommaire¹⁸¹. Il porte sur quelques souvenirs de la narratrice. Plus précisément, elle se rappelle d'un nombre d'aventures qui l'ont marqué foncièrement.

Le deuxième quant à lui est sous forme d'une scène. La narratrice tend de donner à trois journées le débit de journées réelles funéraires.

Dans le troisième par contre, le récit s'accélère avec une vitesse maximale. Il inclut tant des sommaires que des ellipses. Soixante-six ans est la période de recouvre toute l'histoire. Elle est pourtant

¹⁸¹ Dans un sommaire le temps du récit est moins que le temps de l'histoire. Il est exprimé par cette formule : TR < TH.

condensée dans « la mort inachevée » où un bilan des morts est établi. La narratrice saute des moments « ellipses ». Autrement dit, elle ne peut pas relater une aussi longue durée dans le détail.

Dans le tout dernier, elle résume l'ensemble des péripéties. C'est pourquoi, Djébar procède de la même sorte qu'avec le chapitre précédant.

Dans l'ensemble, le rythme du récit accélère. Il est d'une allure maximale sauf dans les premiers chapitres. Nous interprétons les ralentissements par l'espérance de la narratrice de mettre à jour les moments narrés et les accélérations par l'incapacité des algériens de faire face à des violences qui germent continuellement.

Pour ce qui est de l'ordre maintenant des événements, nous nous focaliserons sur quelques exemples.

Les analepses	Les prolepses
<ul style="list-style-type: none"> • « ainsi autrefois [...] cela fait plus d'un an pour Kader [...] »¹⁸² • « [...] il y a dix ans, ou davantage »¹⁸³ • « [...] quinze ans auparavant »¹⁸⁴ • « il y a cinq ans [...] »¹⁸⁵ 	<ul style="list-style-type: none"> • « il sera guillotiné dans les vingt-quatre heures... »¹⁸⁶ • « durant les six siècles suivants [...] »¹⁸⁷

¹⁸²DJEBAR.A, *op. cit.*, p. 17.

¹⁸³*Ibid.*, p. 26.

¹⁸⁴*Ibid.*, p. 31.

¹⁸⁵*Ibid.*, p. 109.

¹⁸⁶*Ibid.*, p. 37.

¹⁸⁷*Ibid.*, p. 238.

Les analepses et les prolepses sont deux anachronies¹⁸⁸ narratives. Elles sont utilisées pour faire des retours en arrière ou des anticipations.

Pour ce qui est de la colonne de gauche, nous avons retenus des expressions qui les véhiculent. Au moment même où Djébar écrit, sa mémoire l'emporte à se plonger dans un passé qui envahit son présent.

Quant aux prolepses, la technique permet d'ancrer le futur dans le présent. Le but est d'annoncer le sort définitif et de « *prévenir les objections de l'interlocuteur* »¹⁸⁹. Ainsi, elle accroche ce dernier pour finir sa lecture.

L'analyse de la vitesse a dévoilé une accélération du rythme du récit qui rappelle celle de l'agonie : « *période précédant immédiatement la mort* ». Parallèlement, elle a souligné également des ralentissements traduisant la lourdeur spirale des souvenirs de Djébar. Ses souvenirs se résument par les deux périodes : coloniale et terroriste.

Quant aux analepses et aux prolepses, elles ont déclinés un temps bouleversé, déstructuré et non linéaire. A ce propos, Roger-Michel Allemand dit :

« *Le Nouveau Romancier s'affirme impuissant à freiner la progression du temps par les « souples tenailles du langage* » [...] mais aussi parce que le

¹⁸⁸ *Poétique du roman*, op. cit., p. 50.

¹⁸⁹ *Figures de style*, op. cit., p. 84.

présent psychique semble une surface où les éléments fortement émotifs sont sur le même plan »¹⁹⁰

Ainsi, le temps ne se donne à voir que dans une déstructuration et décomposition totale. Ce qui rappelle le temps de la décennie noire qui était confus et vertigineux pour ainsi dire.

2- L'espace

L'espace est le lieu où s'installent la diégèse et les personnages. D'après Gérard Genette, il désigne « *un système de relations purement différentielles où chaque élément se qualifie par la place qu'il occupe dans un tableau d'ensemble et par les rapports verticaux et horizontaux qu'il entretient avec les éléments parents et voisins* »¹⁹¹. C'est-à-dire, il est l'un des éléments décisifs qui participe à la trame narrative.

a) L'espace référentiel : Un air asphyxié

Un espace référentiel est un lieu représenté dans une œuvre littéraire. Il est dit référentiel car il existe réellement en tant qu'étendue géographique.

Dans *Le Blanc de l'Algérie*, l'espace est annoncé dans le titre. Il est l'Algérie. Nous tenterons de le vérifier. Sinon de voir s'il correspond à celui de la diégèse.¹⁹²

« *Jean Sénac qui meurt en 1973, au cœur de la Casbah d'Alger, n'a pas su, a cherché toute sa vie mais n'a pas su qui dans l'Algérie nouée de ce dernier siècle, a connu vraiment un père ? L'a nommé ? L'a aimé ?* »¹⁹³. Dans ce passage, la narratrice informe sur la quête du romancier Jean Sénac. Elle est celle de la recherche de son père, donc

¹⁹⁰ *Le Nouveau Roman, op. cit.*, p. 62.

¹⁹¹ GENETTE. Gérard, *Figures II*, Paris, Edition du Seuil, 1969, p. 43.

¹⁹² Selon Gérard Genette dans son ouvrage *Figures III*, la diégèse est l'histoire, le contenu, le signifié de tout récit.

¹⁹³ DJEBAR.A, *op. cit.*, p. 137.

d'une identité. Mais dès que la mort survient, elle interrompt sa quête. Djebbar justifie l'échec du défunt autrement. D'après elle, l'Algérie décide du sort de ses personnages. D'ailleurs, dans un espace de perte et de non appartenance semblable, l'être est dépourvu de son identité. Par conséquent, il s'exile dans la solitude. Pour dire que dans ce pays, ce sont ses lois qui prônent sur toute la société. C'est pour cette raison que la ville est mise en relief.

La ville décrite ici est la capitale.

« A Alger, c'est la terreur. Les gens circulent tout de même et ceux qui doivent gagner leur vie ou simplement faire leurs commissions sont obligés de sortir et sortent sans trop savoir s'ils vont revenir ou tomber dans la rue »¹⁹⁴.

Les occupants de cet espace sont terrorisés. Ils se baignent dans l'insécurité qui menace leur vie suite aux assassinats consécutifs. Tout un climat de peur insusceptible d'être réprimé s'installe et est produit par Alger.

La narratrice la décrit encore à travers l'une de ses prisons.

« La répression à Barberousse annonce presque cent morts : --mais c'est au moins deux cents le chiffre exact ! [...] je lui explique la force symbolique du lieu : une prison sur les hauteurs d'Alger où la guillotine française, en 1956, a eu ses premières victimes »¹⁹⁵

Selon l'extrait, Barberousse est un espace de meurtre. Elle est ouverte par la France coloniale afin d'exterminer le peuple algérien revendiquant son indépendance. Et le simple fait de l'évoquer sème une terreur. La violence prend de l'ampleur quand nous sachons que

¹⁹⁴*Ibid.*, p. 99.

¹⁹⁵*Ibid.*, p. 34.

ce lieu est annexé au sens précédent. Nous nous expliquons. ville « *noire* »¹⁹⁶ ou « [...] *dans Alger, ville noire* »¹⁹⁷ est l'adjectif à travers lequel elle est décrite alors qu'Alger est historiquement appelée « la ville blanche ». Cette opposition indique que, quoique l'espace réel soit représenté, l'image qui l'identifie est déconstruite au détriment d'une autre en phase de construction pour ainsi dire.

Ainsi, Alger est décrite dans son ensemble à savoir « *le cimetière* », « *la tombe* »¹⁹⁸, « *Birmandreis* », « *la Casbah* », « *El Biar* », « *camp de Beni Messous* »¹⁹⁹, etc. Jean –Yves Tadié explique ce fait dans ces propos : « *la fonction de chacun des sous-ensembles est de faire apparaître la totalité de la cité comme un véritable personnage* »²⁰⁰. C'est-à-dire, si la narratrice évoque toutes les composantes de cette ville c'est pour la juste raison d'ériger l'espace en personnage. D'ailleurs, elle est citée à la lumière d'une créature maléfique provoquant « la disparition », « la mort inachevée »²⁰¹.

Autre que la cité mise en relief, nous rencontrons d'autres micro-espaces pour reprendre les termes de G. Genette. Ces derniers sont évoqués comme des enceintes de mort et d'enterrement. Ils sont souvent des noms des wilayas du pays à l'instar de « *El Bayath* », « *Ain Defla* », « *Bejaïa* »²⁰². Cela signifie que tout le territoire algérien est envahi par les mêmes ténèbres.

En contrepartie, nous attestons l'existence de d'autres lieux que nous qualifierons d'espaces d'évasion. La Californie, l'Égypte, Paris, New York, l'Italie sont quelques exemples qu'inclut le récit en question. Nous parlons d'évasion car ils sont pris pour des refuges qui

¹⁹⁶DJEBAR. A, *op. cit.*, p. 43.

¹⁹⁷*Ibid.*, p. 197

¹⁹⁸*Ibid.*, p. 69.

¹⁹⁹*Ibid.*, pp. 71- 118- 151- 174.

²⁰⁰TADIÉ. Jean- Yves, *Le roman au XXe Siècle*, Paris, Belfond, 1990, p. 159.

²⁰¹DJEBAR. A, *op. cit.*, pp. 234- 242.

²⁰²*Ibid.*, pp. 68- 152- 151.

abritent les menacés. A l'égard des intellectuels particulièrement, ils leur octroient tous les moyens favorisant une production littéraire optimale. « *Je me trouve en Californie [...] l'ami s'est transporté au-dessus de l'Atlantique, puis a flotté à travers tout l'Ouest américain* »²⁰³. Le voyage ailleurs permet à la narratrice de se noyer dans des rêves qui revêtissent un espoir. Rappelons-le, Djébar n'espère qu'est-ce ses amis la hantent ; chose qui se réalise dès qu'elle se libère d'une Algérie qui emprisonne. Cette même sensation elle l'éprouve au souvenir de la ville d'Oran. « *Moi, je n'ete l'ai jamais raconté, j'ai rêvé longtemps d'Oran* »²⁰⁴. Ce qui la fascine ce n'est pas son territoire géographique. Mais plutôt les soirées théâtrales de Kader qui projette une lumière dans des coins obscures « [...] *que toi tu libères de tant de miasmes* »²⁰⁵.

Comme nous l'avons vu, la diègèse se passe dans le pays l'Algérie : un espace d'étouffement, d'assassinat, d'exil. Il est obscur « noir » de part les périodes qui l'ont colorées. L'attention est quand même concentrée sur la capitale pas dans le sens de la situer géographiquement ; ce que nous ne trouvons nullement en fait. Mais, pour l'ériger en minotaure dévorant insatiablement. Sinon, l'histoire est distribuée sur tout le territoire. Ce qui justifie le recours au fragment. Il est vrai que nous avons tenté d'organiser la disposition spatiale. Mais la lecture révèle un espace embrouillé où sont imbriqués d'autres qui réduisent les lieux référentiels en fragments.

²⁰³DJEBAR. A, *op. cit.*, , p. 20.

²⁰⁴*Ibid.*, p. 42.

²⁰⁵*Ibid.*, 43.

b) L'espace textuel : Un silence éloquent

L'espace textuel, est un espace qui se trouve à l'intérieur de l'œuvre littéraire. Selon Jean-Yves Tadié, « *au sens le plus concret, il n'est guère que, sur la page, l'organisation des blancs et des noirs [...] tout texte est espace* »²⁰⁶. Les noirs sont l'ensemble des signes écrits. Quant aux blancs, ils sont définis par Sidane Zahir comme étant « *l'absence de signes dans l'espace de la page, au détriment des espaces écrits* »²⁰⁷. C'est-à-dire, ils renvoient aux vides blancs dans les pages et qui constituent en soi un espace donnant « *une cohérence et un sens au texte* »²⁰⁸.

Examinons maintenant notre corpus.

L'espace textuel Intertitres	Les blancs
La préface	1/2
La langue des morts	3/4, p. 52
Trois journées	1/3, p. 58
Première journée	1/3
Deuxième journée	2 cm, p.78
Troisième journée	2/3, p. 86
La mort inachevée	1/3
Procession 1	1/3
Le spectre d'après l'indépendance	1 cm
Procession 2	1/2
Quatre femmes et un adieu	2/3, p. 192
Procession 3	2/3

²⁰⁶ TADIE. Jean-Yves, *Le récit poétique*, Editions Gallimard, paris, 1994, p. 47.

²⁰⁷ SIDANE. Zahir, *L'écriture du silence dans quatre texte de Nabile Farès*, Thèse de doctorat, Université de Bejaïa, 2015, p. 84.

²⁰⁸ ZIDANE. Z, *op. cit.*, p. 85.

Un remords au nom d'Amirouche	2/3, p. 214
Procession 3(suite)	1/2
Ecrire le blanc de l'Algérie	1, 5 cm, p. 246
La postface	2/3

Ce tableau illustre le nombre de blancs qui sont distribués sur des espaces chapitraux et séquentiels.

De prime abord, nous notons que chaque verso de la feuille de l'intertitre est vierge sauf la postface. Cette dernière ne porte pas d'indication. Compte tenu de ces considérations, nous soulignons 15 pages blanches. Quand nous les additionnons à celles du tableau après des calculs mathématiques, nous obtiendrons exactement 28 pages blanches. Mais si nous voulons considérer minutieusement les blancs du début jusqu'à la fin du récit, leur nombre se fixe à 37 pages et un tiers. Un tel chiffre suscite quand même des questionnements. Nous tenterons d'y remédier à l'épreuve des caractères typographiques.

Dans ce passage, « *je vais mourir mes frères, et... [...] Ils vont me tuer, non, non...* »²⁰⁹ Zabana s'exprime au sujet de son assassinat. Ses discours sont marqués par l'inachèvement exprimé par le biais des trois points de suspension. Le choc s'accompagne souvent d'une incompetence à utiliser le langage. C'est le cas même de la narratrice qui dans « *une angoisse m'étreint...* »²¹⁰ cède à l'emprise de ses craintes.

Il en est de même pour les points d'exclamation. « *Le sang, le sang de mon père!* »²¹¹, tel est la réplique de Hasna, fille de M'Hamed devant le cadavre de son père éventré. Elle ne réagit que par ces quelques mots qui auront un sens si le ton est audible

²⁰⁹DJEBAR. A, *op. cit.*, p. 41.

²¹⁰*Ibid.*, p. 60.

²¹¹*Ibid.*, p. 61.

Parmi les caractères typographiques, nous soulignons des points d'interrogation que la narratrice emploie notamment dans des monologues. « [...] *sont-ils vraiment condamnés ? Condamnés ? Non !* »²¹². Du vivant de Kader, il refuse de croire que ses trois amis au théâtre sont exécutés. S'il s'interroge, ce n'est pas afin d'entendre une réponse. Elle est a priori en guise de refus de l'évidence. Le rythme des syntagmes brefs comme nous l'avons vu fait allusion à la violence subie.

En quelques mots, les blancs qui se déploient sur le récit de Djébar est une des stratégies scripturaires qu'elle met en œuvre. Dans une Algérie terrifiante et terrorisante, les êtres sont dépourvus, de par l'ampleur du tragique, de la parole qu'ils choisissent une autre manière de dire leurs chocs, tristesses et angoisses. C'est le règne du silence exprimé autant par l'absence de signes que par une ponctuation elle-même indicible. Ainsi, Les blancs, les points de suspensions, les caractères typographiques (? et !) participent à l'espace textuel qui annoncent un silence, un silence éloquent qui représente la souffrance et les tourments de la narratrice.

3- **Le personnage narrateur**

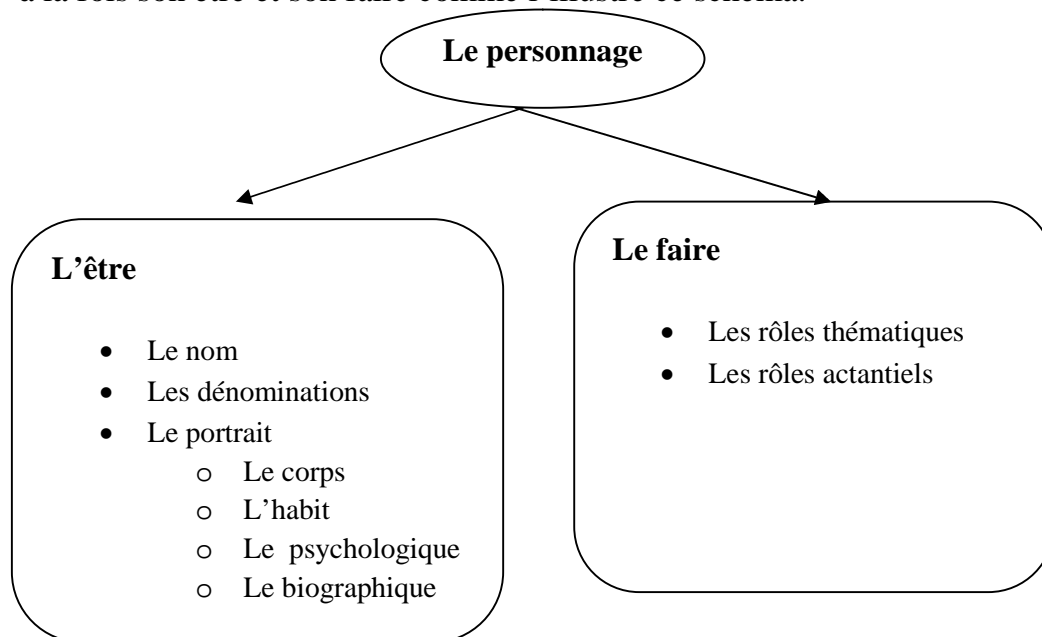
Dans son article « *pour un statut sémiologique du personnage* », Philippe Hamon considère ce dernier comme « *un signe, c'est-à-dire, choisir « un point de vue » qui construit cet objet en l'intégrant au message défini lui-même comme composé de signes linguistiques* »²¹³. Il admet que le personnage acquière un sens dans un énoncé selon le fonctionnement de ce qu'il appelle « *une unité particulière* »²¹⁴. Quant au personnage narrateur, la dénomination en soi dévoile que le personnage est le narrateur et le contraire est vrai.

²¹²*Ibid.*, p. 84.

²¹³ HAMON. Philippe, « *Pour un statut sémiologique du personnage* », in *Poétique du récit*, Paris, Editions du Seuil, 1977, p. 87.

²¹⁴*Ibid.*

Ce qui le caractérise est le fait qu'il est autant un personnage de papier que celui qui entame le projet narratif. Dans ce volet, nous étudierons à la fois son être et son faire comme l'illustre ce schéma.



a) L'être : une intériorité tourmentée

L'être est indiqué par l'étiquette. D'après Ph. Hamon, cette dernière inclut le nom, les désignations et le portrait.²¹⁵

Dans *Le Blanc de l'Algérie*, le nom et le prénom du personnage narrateur ne sont pas déclinés. Nous ne les présumons que par la présence de la première personne du singulier « je ». Ce pronom est une unité linguistique que chacun peut utiliser dans ses discours. Elle introduit soi quand elle est suivie d'une identité. Le personnage djebarien en l'occurrence, en est dépourvu et sombre dans l'anonymat.

Concernant les désignations, il en est de même. Nous constatons une seule « *tafla* »²¹⁶. Ce pseudonyme lui est octroyé par son ami M'Hamed. Et elle l'emploie pour justifier ses « *larmes soudainadoucies* »²¹⁷. Cette désignation placée dans les dernières

²¹⁵Poétique du roman, op.cit., p. 90.

²¹⁶DJEBAR. A, op. cit., p. 232.

²¹⁷Ibid.

pages du récit fait allusion au caractère fragile, doux et naïf de l'enfant.

Sur le plan physique et vestimentaire, aucune description n'est apportée. Ce qui renforce l'idée de la perte de l'identité jusque-là.

En revanche, c'est sur le plan psychologique que l'attention est orientée. En effet, la narratrice est précisément décrite. Le texte met en relief une personne passive qui reçoit jour après jour des blessures avant que les précédentes soient cicatrisées. Les malheurs la cernent de fond en comble à la suite d'un défilé de mort. Face à de telles circonstances, elle développe un état dépressif la poussant à bâtir un monde illusoire. Elle dit au sujet de ses trois amis trépassés ceci : « *ont-ils vraiment disparu ? Non : je m'entête contre l'évidence [...] / cela fut plus d'un an pour Kader, presque deux ans pour M'Hamed et pour Mahfoud, qu'ils me hantent en plein jour* »²¹⁸. L'extrait souligne une position d'opposition consistant à ne pas accepter le sort. Fait qui traduit sa souffrance et son incapacité à avancer dans sa vie avec une mémoire empilée de fantômes. C'est la raison pour laquelle elle se dit « *la lointaine, presque l'étrangère, l'errante en tout cas, la muette dans la séparation* »²¹⁹ : elle est coupée d'une réalité chaotique et funeste. Par conséquent, le silence s'installe en elle à jamais faute de pouvoir saisir autant de métamorphoses en évolution explosive. Elle a exprimé cette idée ainsi « *la narratrice-désormais si loin de l'Algérie-resta devant moi, soudain silencieuse* »²²⁰

Vu l'examen de certains exemples, nous concluons que la description psychologique prend le dessus. Quant à celle du physique et du biographique, elles sont absentes. De ce fait, le personnage

²¹⁸*Ibid.*, pp. 16- 17.

²¹⁹DJEBAR. A, *op. cit.*, p. 55.

²²⁰*Ibid.*, p.77.

narrateur apparaît sans identité. Ainsi, il reste dans l’anonymat. « *Ce que permet cet anonymat, c’est l’identification, la généralisation, tout lecteur est comme cet inconnu qui dit je, il devient ce je* »²²¹. Ce « je » deviendrais probablement un repère au quel s’identifient les lecteurs. Dès lors, ils se présentent par rapport aux monologues du personnage narrateur. Ces derniers justement marquent l’éclatement et l’évasion de son intériorité tourmentée.

b) Le faire : une extériorité inaboutie

Le faire désigne l’ensemble des actions qui assurent la continuité et le développement d’un récit. Précisément, les rôles thématiques et les fonctions si nous retiendrons les appellations de Greimas.²²²

Sur le plan amoureux, le personnage narrateur assume le rôle thématique²²³ de l’amie dévouée à la mémoire de ses amis. « *Chers amis, vous la tirade la plus proche à mon cœur, de la terre là-bas, de la patrie commune [...] et vous rend à nouveau si présents !* »²²⁴. Elle s’adresse à eux comme de leur vivant. Façon de leur dire qu’elle ne les a jamais oubliés comme le ferait un traître.

Sur le plan politique, le rôle qu’elle adopte est celui d’un défenseur des droits des intellectuels algériens achevés à l’orée de leur épanouissement. Cause qui est véhiculée par le biais des dénonciations. « *Pourquoi, sur la terre Algérie et en cette année 95 précisément, suis-je à ce point obsédée par l’accouplement de la mort-cette monture noire et de race-avec l’écriture ?* »²²⁵. Son interrogation est une sorte de remise en cause du contexte politico-religieux hostile à l’encontre de l’écriture.

²²¹ *Le roman du XXe siècle, op. cit.*, p. 63.

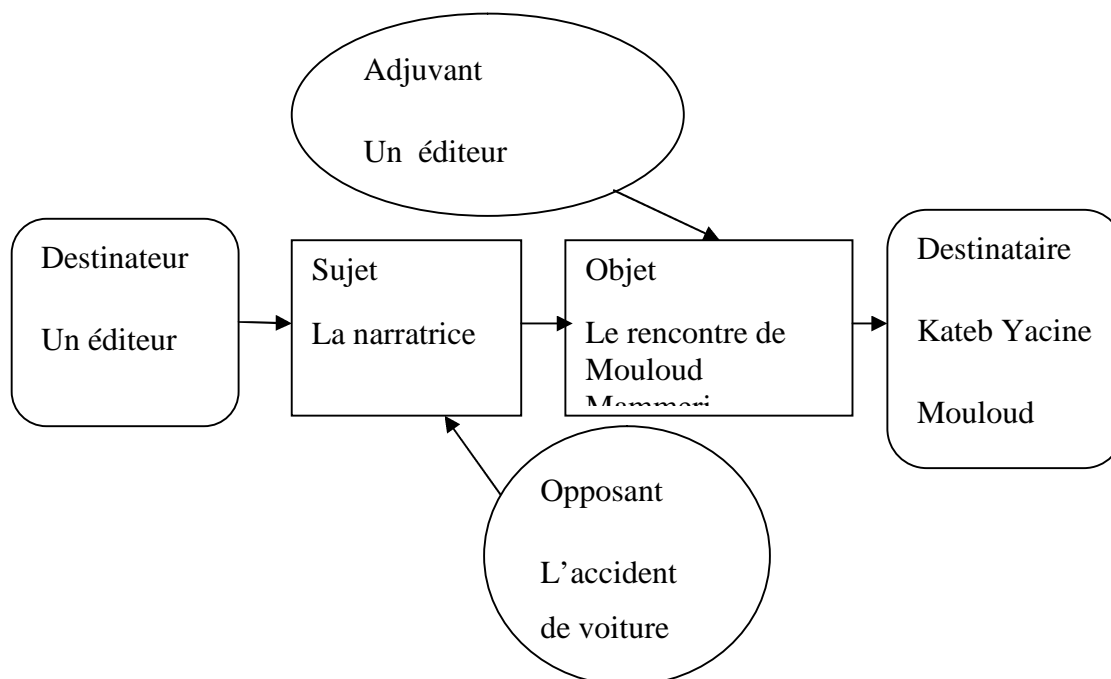
²²² *Poétique du roman, op. cit.*, p. 84.

²²³ « [...]renvoie à des catégories psychologiques [...] ou sociales [...] qui permettent d’identifier le personnage sur le plan du contenu »p. 78. La citation est extraite de *Poétique du roman*.

²²⁴ DJEBAR. A, *op. cit.*, p.90.

²²⁵ DJEBAR. A , *op. cit.*, p. 233.

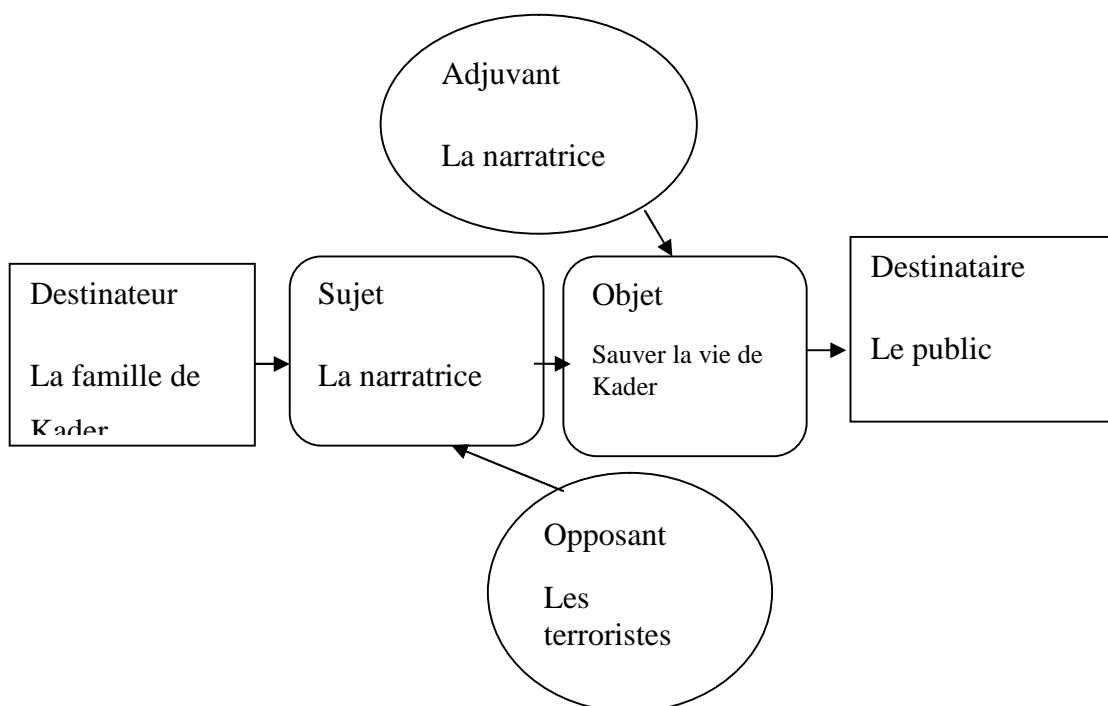
Quant à ses fonctions, nous les traduirons par le moyen de schémas actantiels.



L'une des quêtes du sujet (la narratrice) était de rencontrer le romancier Mouloud Mammeri. Cette idée lui a été proposée par un ami éditeur qui est à la fois le destinateur et l'adjuvant. Plus tard, elle joint le romancier et poète Kateb Yacine à la liste. Il est appelé destinataire car il est censé en profiter sans le programmer ainsi que Mouloud Mammeri. Mais sa recherche sera couronnée d'échec vu la puissance de son opposant. L'objet meurt dans un accident de la route, en voiture lors de son retour du Maroc. Par conséquent, le rendez-vous s'annule définitivement.

Donc, le destinateur proposera au sujet de rencontrer Mouloud Mammeri. En outre, il l'aidera en contactant ce dernier. Les destinataires sont Mammeri et Kateb Yacine. La quête est menée pour leur profit. Cependant, l'opposant qui est dans cet exemple l'accident réduira à néant le projet. Un pareil échec tortura un personnage narrateur infirme devant les fatalités.

Nous proposons une autre quête.



Dans ce schéma, le sujet Djebbar a entrepris une quête, celle de veiller sur la vie de Kader alors qu'il est mourant. Ce dernier est enfermé dans un coma après avoir reçu des balles dans la tête. Nous considérons la famille de Kader à la fois destinataire et adjuvant. D'abord, parce qu'elle a annoncé la mauvaise nouvelle à la narratrice. En outre, elle l'a soutenu dans sa mission. Son objet est de lui redonner la vie par le biais des soins. Et ainsi, le rendre sain à son public. La narratrice attend une semaine avec la famille des Kader en vain. Les terroristes présentes le premier opposant à la quête qu'elle a entrepris auparavant. Le second est le sort. Il a pu se sauver si son sort était un autre.

Devant une telle perte, la narratrice méconnaît le destin, c'est-à-dire, elle ne le croit pas. D'ailleurs, elle refuse comme nous l'avons déjà vu de se résigner à l'évidence de sa mort par exemple. Par conséquent, elle lui adresse des reproches bien qu'il ne pourra l'entendre pour lui répondre.

Par ailleurs, le personnage narrateur avoue maintes fois ses regrets et remords. En voici l'argument :

« Je regrette de n'avoir jamais su leur dire, de ne pas osé avouer mon affection pour eux ; je souffre d'avoir causé du causé du chagrin, une fois- une seule fois, il est vrai- à Kader, Kader [...] je m'attriste de n'avoir pas annulé un voyage pour rester à paris et donc de n'avoir pas, je m'imaginai pas qu'ils allaient partir, eux s'évanouir un jour, se dissoudre »²²⁶

Le passage décline des aveux clairs de la part du personnage. Ces derniers se résument en des regrets, souffrances, douleurs, tourments, larmes, etc. De telles émotions proviennent de sa conscience de « [...] la faille, après l'irréparable »²²⁷.

Comme nous l'avons vu, le personnage narrateur est souffrant et tourmenté. En outre, il essuie des échecs lors de ses quêtes. Ce qui est expliqué par Jean-Yves Tadié dans ces dires : «*ce qui est perdu, c'est le relief, la personnalité extérieure* »²²⁸. Toutes ces considérations confirment la légitimité d'insérer le personnage djebarien dans la sphère du roman moderne. Autrement dit, le personnage narrateur de Djébar n'est pas un personnage classique qui réussit sur tous les plans. Il est tombé du piédestal. Socialement parlant en l'occurrence, l'extériorité de sa personne échoue qu'il devient un personnage sans personne.

²²⁶DJEBAR. A, *op. cit.*, p. 232.

²²⁷*Ibid.*, p. 20.

²²⁸*Le roman du XXe siècle*, *op. cit.*, p. 63.

4- L'éclatement des genres : une œuvre inclassable

D'après le Dictionnaire des littératures de langue française, le genre littéraire est « *une catégorie qui permet de réunir, selon des critères divers un certain nombre de textes* »²²⁹. En d'autres mots, il désigne un ensemble de textes qui partage les mêmes caractéristiques en termes de forme et de thème. La définition de Michel Riffaterre éclaircit la précédente davantage. « *Le genre est la structure dont les œuvres sont les variantes* »²³⁰, c'est-à-dire les œuvres sont répertoriés avec d'autres disposants d'une même forme. Parler maintenant d'un éclatement, renvoie selon *Encarta* à «une scission», « explosion ». Cela dit, dans *Le Blanc de l'Algérie*, il y a une multitude de genres qui éclate en morceaux.

a) Du roman

Le roman est l'un des genres littéraires. Selon le Robert, il est « *une œuvre d'imagination en prose, assez longue, qui présente et fait vivre dans un milieu des personnages donnés comme réels, nous fait connaître leur psychologie, leur destin, leurs aventures* »²³¹. Cette définition renseigne sur la forme et l'aspect qu'un livre revêt pour gagner place dans la catégorie su-citée. Nous allons transposer globalement ces considérations théoriques sur *Le Blanc de l'Algérie*, pas foncièrement. Sinon, une autre thèse s'impliquera vu la vastitude du champ de son étude.

Le corpus en question est écrit sous forme de prose. Il véhicule des micro-récits de multiples personnages. Ces récits s'organisent en une seule histoire distribuée sur 251 pages. Le nombre indiqué confirme le caractère long de la chose racontée.

²²⁹ *Dictionnaire des littératures de langue française*, art. « Genres littéraires », sous la direction de J-P de Beaumarchais, D.Couty, A. Rey, Bordas, 1987, cité par Yves Stalloni dans *Les genres littéraires*, Paris, Armand Colin, 2007, p.11.

²³⁰ Ibid.

²³¹ MORTIER. Daniel, *Les grands genres littéraires*, Paris, Editions Champion, 2001, p. 139.

Ses personnages romanesques ne sont pas fictifs. Ils sont a priori référentiels. D'ailleurs, leurs noms sont connus sur la scène algérienne. A titre d'exemple, nous citons Mouloud Mammeri, Tahar Djaout, Franz Fanon, Abane Ramdane, Mohammed Boudiaf, Taos et Jean Amrouche, Albert Camus, etc. chacun d'eux est décrit dans sa spécificité. Et ce qui est rapporté notamment se sont leurs derniers instants d'adieux pour ainsi dire.

« Jean Sénac est mort, dans cette nuit noire du 30 août 1973, au 2, rue Elisée-Reclus ; il fut assassiné probablement par un amant de rencontre, un voyou croisé par hasard ou peut-être par un indic de la police [...] signait ses poèmes, ses missives, par un soleil à cinq rayons, vivait ses amours-de la terre natale, de la vie, des garçons »²³²

L'extrait jette la lumière sur les penchements littéraires du personnage. Il fait également montre de ses aventures, plaisirs qu'il s'est procuré de son vivant. Finalement, la narratrice précise les circonstances de son décès mystérieuses. En la matière, elle indique la date exacte et le lieu où il a perdu le souffle. Et ainsi va le reste des parcours des personnages rapportés dans *Le Blanc de l'Algérie*. A cet égard, Mortier Daniel juge que « *représenter tous les aspects de la réalité psychologique, sociale et culturelle* »²³³ relève de l'objectif du roman.

Bien que l'extrait soit bref, il répond, estimons-nous, largement aux critères qu'inclut la définition auparavant citée. Et pour étayer davantage notre argumentation, nous proposons ceci

« Oui, il y a dans ce roman, à la fois l'œuvre accomplie et comme un lent surgissement, qui

²³² DJEBAR. A, *op. cit.*, p. 137.

²³³ *Les grands genres littéraires, op. cit.*, p. 157.

imperceptiblement s'entrouvre [...] le texte nous présente son flanc ; dans son grain, se perçoit une hésitation de la lumière en même temps qu'un temps qu'un surcroît de vitalité »²³⁴

Dans son texte, elle parle d'un roman. Elle va plus loin quand elle décrit son projet narratif. Ce dernier, elle le juge vital quand elle prend en considération son évolution et continuité. Dans un autre lieu, elle dit « *dans ce récit [...] »²³⁵. Sans s'étaler dessus, la narratrice mélange deux genres qu'elle ne distingue pas : le roman et le récit.*

❖ L'autobiographie & l'autofiction

Elle est un « *récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »²³⁶. Elle consiste en l'écriture d'un auteur de sa propre vie privée.*

Le Blanc de l'Algérie est écrit par la première personne « je ». Nous tenterons d'examiner la crédibilité de notre constat disant que ce dernier est autobiographique.

De prime abord, l'auteure du récit s'appelle Assia Djébar. Quant à la narratrice, elle ne décline pas son nom et prénom dans le texte que par le « je ». Ce dernier ne correspond pas à l'identité de la narratrice à la quelle la personne grammaticale pour reprendre les termes de Ph Lejeune renvoie. Dans ce cas-là, l'équation auteure = narratrice s'infirme. Ce qui revoit à dire que l'énonciateur n'a pas un statut réel. Par conséquent, elle figure sous un aspect plutôt fictionnel.

²³⁴ DJEBAR. A, *op. cit.*, p. 28.

²³⁵ *Ibid.*, p. 240.

²³⁶ LEJEUNE. Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Editions du Seuil, 1996, p. 14.

Ensuite, pour ce qui est de l'énonciation, elle est sensée produire sur le lecteur un effet du réel. Sa modalité quant à elle, doit être narrative. Cet extrait répond à ces traits.

« Je partis, le mois suivant, à Paris pour me consacrer au montage musical de mon film. Tu te souviens, Kader ? Si je revenais par le dernier avion du vendredi, pour passer le week-end avec les miens, je te trouve chez moi, même tard...

- *Elle était inquiète ? demandais-je alors puisque ma fille, à force de m'attendre, s'était endormie.*
- *Pas du tout ! me rassurais-tu. Je lui ai raconté ma dernière pièce, en jouant tous les personnages ! ...elle veut venir à Oran et la voir crée, là-bas, pour mon public ! »²³⁷*

Dans ce texte, la narratrice raconte la scène de son voyage à Paris. En ce moment, elle confie sa fille à Kader. Ceci dans le paragraphe qui précède, comme le montre les énoncés en haut. Quant à ces derniers, ils donnent une impression du réel. La raison qui nous incite à le deviner est l'inquiétude exprimée d'une maman à l'égard de sa petite fille.

De par un bref passage, nous avons pu voir que la personne grammaticale introduit une trame narrative. Elle est marquée à son tour par une énonciation réelle. Elle imprègne le lecteur à adhérer au « *pacte autobiographique* »²³⁸. C'est pourquoi, nous notons que les deux traits s'y présentent. Or, il n'en est pas de même pour ce qui est de l'identité de l'auteure. A cet égard, nous retiendrons cette explication. « *Le pacte autobiographique, c'est l'affirmation dans le*

²³⁷ DJEBAR. A, *op. cit.*, p. 46.

²³⁸ Il désigne par pacte un contrat où il y a accord entre lecteur et auteur à prendre une œuvre pour une autobiographie.

texte de cette identité, renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture »²³⁹. Ainsi faute de la présence des trois paramètres, nous déduisons que le récit s'inspire d'éléments autobiographiques pour en faire « une fiction autobiographique »²⁴⁰. Nous nous expliquons, le récit de Djébar contient principalement des vécus, souvenirs, événements autobiographiques. Or, comme elle ne s'affiche pas en tant qu'Assia, c'est qu'elle nourrit son écriture de la fiction.

b) De la poésie : un vers libre

Il est un genre littéraire. Il porte comme dénomination « le poème en prose ». Cela dit, qu'il se caractérise par « *l'affranchissement à l'égard des règles poétiques et l'assimilation traditionnelle entre poésie et versification* »²⁴¹. Donc, il s'agit toujours du genre poétique. Mais, il enfreint les règles de la versification.

*« J'aimerais bien que vous commentiez cela, vous mes amis ; une nostalgie me reprend de cette langue maternelle que je n'écris pas, langue étincelant devant moi telle une fugitive en robe endiamantée de poésie !...partons en Egypte ensemble ! Continuons nos conversations au bord du Nil, et donc dans notre langue retrouvée, faisons miroiter tour à tour son rêve au féminin, sa rudesse cabrée au masculin ! »*²⁴²

Dans ce passage, la poète décrit la langue arabe. Elle l'incarne à l'image d'une robe qui brille. La narratrice accomplit l'image en décrivant une scène où cette langue endiamantée sera mise en pratique. Elle invite ses amis à voyager en Egypte. Particulièrement, à

²³⁹ *Ibid.*, p. 26.

²⁴⁰ *Le pacte autobiographique, op. cit.*, p. 26.

²⁴¹ *Les grands genres littéraires, op. cit.*, p.63.

²⁴² DJEBAR. A, *op. cit.*, p. 30.

se réjouir dans les bords du fleuve le plus long au monde « le Nil ». Un pareil choix n'est pas anodin de sa part. Puisque le pays est habité par des arabes, l'occasion sera adéquate pour elle de l'apprendre, elle qui ne la maîtrise pas. « *Robe endiamantée de poésie* » fait allusion à l'Arabe littéraire des poètes. Selon le paragraphe précédent, deux de ses étudiants parlent cette langue. Ils l'ont acquis après un long séjour en Egypte.

Comme nous le remarquons, le paragraphe finit son idée là où il la commence. Le poème en prose est « *un tout autonome, complet, clos sur soi* »²⁴³. En d'autres mots, la narratrice développe sa conception, la complète et l'achève brièvement. En fait, c'est la deuxième caractéristique de ce genre : la « *brièveté* »²⁴⁴. Troisièmement, le lecteur en lisant un tel passage aura une impression comme si son diseur joue avec les mots et s'en procure le plaisir. Nous nous expliquons : il n'y a aucun point de ressemblance entre une robe en tant qu'habit et la langue en tant que trait culturel. Pourtant, elle l'est confond l'un dans l'autre telle une sorte de jeu où tout est permis. En effet, Djébar pratique un jeu de mots parce que le poème en prose est d'« *une fonction ludique* »²⁴⁵

Compte tenu des toutes les considérations théoriques vérifiées, nous confirmons l'incorporation du poème en prose dans le récit examiné. Il faut noter que ce genre est subversif tant qu'il a défié les normes du XVIIIe siècle. Alors que ces dernières séparent la poésie de la prose en deux champs antithétiques, la modernité a imposé un nouveau genre.²⁴⁶

²⁴³ *Les grands genres littéraires, op. cit.*, p. 67.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 68.

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ *Ibid.*, 65.

c) De l'essai

Il est « *un exercice de réflexion littéraire* »²⁴⁷. Il porte sur l'expression d'une pensée. La théoricienne complète en disant qu'il « *présente [...] une pensée mise à l'essai, s'exerçant à la connaissance, et qui préfère élire le processus en mouvement plutôt que la réflexion achevée et close* »²⁴⁸. C'est-à-dire, qu'il est un discours, une prise de la parole pas de la narration.

Dans *Le Blanc de l'Algérie*, la narratrice se présente, comme nous l'avons souligné auparavant par un « je » narrateur. Cette fois-ci, il est a priori le « je » énonciateur qui est investi.

*« Une Algérie de sang, de ruisseaux de sang, de corps décapités et mutilés, de regards d'enfants stupéfaits...le désir me prend, au milieu de cette galerie funèbre, de déposer ma plume ou mon pinceau et de les rejoindre, eux : de tremper ma face dans leur sang (celui des assassinés), de me disloquer avec eux, ceux que la voiture, sur la route, faucha [...] »*²⁴⁹

Dans l'extrait proposé, la narratrice s'exprime au sujet du sang des morts. Elle veut en l'occurrence tromper son visage dans le leur. Cette réaction n'est pas le propre d'une vie singulière. En d'autres mots, dans un milieu funèbre similaire, elle tente de participer à leur malheur afin de les apaiser ne se reste que par un geste.

En revanche, elle fait allusion au restant des algériens à la place des quels elle s'est placée. Ce qui traduit une pensée relative à « *une Algérie de sang* ». Nous nous expliquons, le « je » de la narratrice n'exprime pas une expérience personnelle. Elle énonce plutôt l'état d'être

²⁴⁷ PERRON. Annie, « Essai » in ARON, Paul et al (dir), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 203.

²⁴⁸ *Ibid.*

²⁴⁹ DJEBAR. A, *op. cit.*, p. 146.

de tout un pays. Parallèlement, elle dénonce l'absurdité de se résigner devant des calamités semblables.

Globalement, la narratrice est une essayiste. Elle n'écrit pas pour une fin descriptive ou narrative. Elle le fait surtout pour se mettre à la peau du groupe souffrant. En effet, à travers ses essais, elle remet en cause un contexte délirant de par le dévoilement de son absurdité. Sinon, elle porte son propre regard sur une période de l'Histoire de l'Algérie. Elle la dénonce en déclinant ses facettes obscures

Synthèse

Dans ce quatrième et dernier chapitre de notre étude intitulé « *De la violence dans l'écriture : une structure en morceaux* », nous avons tenté de montrer que la violence relève de la structure interne du récit djebarien. D'ailleurs, elle s'est effectuée par un travail de subversion, déconstruction, et fragmentation

L'analyse du temps a fait montre d'un bouleversement important de la linéarité de l'écriture par le biais des analepses et des prolepses. La vitesse et l'ordre du temps ont décliné également l'infirmité de l'écriture à inclure une psyché blessée et un peuple déchu.

Nous avons enchainé avec l'espace abordé sous deux ongles différents. Du point de vue référentiel, nous avons constaté que l'espace décrit généralement est l'Algérie. Parallèlement, il y a bien d'autres et ils sont innombrables. Sinon, c'est la ville Alger qui s'est érigée en personnage décidant du sort de l'Histoire de l'Algérie. Par ailleurs, l'espace textuel a de même montré à travers ses blancs que la seule voix qu'a déplorée le peuple algérien est le silence.

Nous nous sommes ensuite penchés sur le personnage narrateur. Nous avons vu qu'il s'opposé au personnage réaliste du XIXe siècle.

Son être transpose une intériorité tourmentée donnée à voir sur le plan psychique. Quant à son faire, ce personnage a essuyé des échecs décisifs lors de ses quêtes. Ce qui ne pourrait correspondre qu'avec un type de personnage du Nouveau roman apparaissant sous son allure la plus anti- héroïque.

Nous avons mis le point sur l'éclatement des genres. Dans ce volet, nous en avons souligné cinq qu'a mélangé Djébar dans son récit : le roman, l'autobiographie, l'autofiction, la poésie en prose et l'essai. Nous avons vu que *Le Blanc de l'Algérie* est une œuvre inclassable tant qu'elle n'appartient à aucun genre. Et nous avons également souligné que l'état d'âme de la narratrice

En somme, sa structure se constitue en bribes telle une mosaïque fragmentée. C'est pourquoi, nous le répertorions dans le Nouveau Roman.

CONCLUSION GENERALE

L'écriture de la violence et la violence dans l'écriture sont deux voix de l'évasion d'une intériorité « ordurière ». Une intériorité que tant de miasmes ont souillée cherche une échappatoire.

En effet, la société entasse « ses ordures » dans l'inconscient individuel tant que collectif. Quand l'individu empile de fardeaux supérieurs à ce que sa force supporte, il se sent dans l'urgence d'extérioriser. Cette volonté se traduit sous des allures différentes. L'évacuation peut se faire par le sport, les cris, le verbe. Comme elle peut éclater en des crimes physiques inéluctables.

Dans le cas du *Le Blanc de l'Algérie*, Assia Djébar a fait parler un personnage en souffrance. Elle lui a donné le pouvoir d'extérioriser tant de calamités qui ont marqué l'Histoire de son pays. Ce personnage a le long du récit été déterminé par un silence. D'ailleurs, face à un déclenchement massif de morts, assassinats, égorgements, éventrations, le personnage n'a trouvé comme réplique à ses chocs que de se taire. Puisque sa sensibilité a atteint son champ des possibles, elle a trouvé refuge dans l'écriture.

Le texte comme nous l'avons vu est de fond en comble déconstruit à la manière exacte de la psyché interne de la narratrice. Elle est entrée dans une frénésie où ni le temps ni l'espace ni même les normes n'ont de valeur réelle. Si elle a une finalité, elle en est une : Guérir.

Ignorant le commencement du commencement, sa mémoire éjecte des textes désordonnés, décortiqués, fragmentés, etc. En effet, dans son intimité, une guerre s'enfièvre dans la mesure où les interrogations, les silences, les empressements sont quelques moyens parmi d'autres avec lesquels elle fait face. C'est ce fait qui justifie même le mélange de genres. A ce titre, l'essai traduit les monologues intérieurs à travers lesquels elle analyse des faits confus. Quant à la

poésie, elle revêt ses initiatives de l'embellissement de son monde invisible. Il en va de même pour le reste des genres abordés.

Ainsi, le mélange des genres rappelle les différentes voix que la narratrice emprunte afin de verbaliser Ses traumatismes.

Il faut souligner aussi qu'un processus d'extériorisation ne peut s'effectuer sans prix. D'ailleurs, il entraîne des dégâts qui ont été transposés sur le texte d'Assia Djébar et nous en avons éprouvé les conséquences. Ainsi, la société algérienne en a subi d'abominables souffrances tout comme il est le cas du livre en question

En somme, cette procédure est une thérapie. Elle a évacué des traumatismes indicibles sous forme de fragments. Précisément, à la manière d'un psychologue ou d'un psychiatre. Compte tenu de ces considérations, nous arrivons à une conclusion formulée comme suit

Le monde extérieur de l'Algérie = le monde intérieur de la narratrice.

Cette formule sous-entend que le monde extérieur de l'Algérie a accouché l'état intérieur de Djébar.

Par ailleurs, Djébar donnera vie à partir du monde interne du personnage narrateur à un autre monde de l'Algérie. C'est la même formule que la précédente. Mais en inversant, le sens change complètement.

Nous avons pu voir que la couleur « blanche » est celle de la violence au préalable. Mais il y a des extraits textuels qui connotent aussi la vie. A titre d'exemple, elle interprète le blanc tel que Kandinsky l'a fait.

« A l'analyse, le blanc, que l'on considère souvent comme une non-couleur, est comme le symbole d'un

monde où toutes les couleurs se sont évanouies [...] il en tombe un silence qui court à l'infini comme une froide muraille, infranchissable, inébranlable. Le blanc sur notre âme, agit comme le silence absolu [...] ce silence n'est pas mort. Il regorge de possibilités vivantes [...] c'est un « rien » avant toute naissance, avant tout commencement »²⁵⁰

Comme le montre la citation, le peintre Kandinsky attache la couleur en question à la vie, le commencement. Nous notons un détail d'une importance capitale. Le passage tout juste cité se trouve à la fin du récit. Cela dit, qu'après l'éclatement d'une intériorité étouffée, le personnage narrateur tente de communiquer son apaisement, commencement, épanouissement, espoir à l'Algérie.

Récapitulons, les ténèbres de l'espace algérien sont reflétées par l'espace personnel de la narratrice. Et une fois elle s'est purgée de l'intérieur, elle propage les lumières de sa renaissance sur l'Algérie. C'est cette idée même que véhicule indirectement le chapitre « écrire le blanc de l'Algérie »

Arrivons au terme de notre étude, nous avons voulu s'attarder sur l'éclatement des genres afin de comprendre davantage ce que chacun d'eux reflète dans sa particularité sur la violence écrite, mais le temps a pris le devant.

Nous espérons que parmi les chercheurs à venir, il y aura quelqu'un d'eux qui nous répondront si la violence dans l'écriture et l'écriture de la violence caractérise toute l'œuvre romanesque djebarienne.

²⁵⁰ KANDINSKY. Wassily, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Editions de Beaune, 1954, cité par BELHOCINE . Mounya dans « Le blanc à l'épreuve des rites funéraires dans Le Blanc de l'Algérie », in *Multilinguales*, N° 6, 2015.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus littéraire étudié

DJEBAR. Assia, *Le Blanc de L'Algérie*, Paris, Albin Michel, 1995.

Ouvrages théoriques

ALLEMAND. Roger-Michel, *Le Nouveau Roman*, Paris, Ellipses, 1996.

BARTHES. Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1953.

BARTHES. Roland, *Le grain de la voix, entretiens 1962-1980*, Paris, Éditions du seuil, 1981.

BARTHES. Roland, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

BARTHES. Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

BETH. A & MARPEAU. E, *Figures de style*, Paris, E.J.L, 2005.

BLANCHOT. Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

BONHOMME. Marc, *les figures clés du discours*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

COURTOIS. Martin, *Les mots de la mort*, Paris, Éditions Belin, 1991.

FLORENCE. Fix, *La violence au théâtre*, Paris, PUF, 2010.

GENETTE. Gérard, *Figures II*, Paris, Edition du Seuil, 1969.

GENETTE. Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1987.

GONTARD. Marc, *La violence du texte*, Paris, *L'Harmattan*, 1981.

GREIMAS. A-J, *Pour une théorie de l'interprétation du récit mythique*, Communications, t.8, 1966, p.30.

JOUBE. Vincent, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2010.

KANDINSKY. Wassily, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Editions de Beaune, 1954.

LEJEUNE. Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Editions du Seuil, 1996.

MARTINE. Courtois, *Les mots et la mort*, Paris, Belin, 1991.

METZ. Christian, *Essai sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968.

MOKHTARI. Rachid, *La Graphie de l'horreur : essai sur la littérature algérienne (1990-2000)*, Batna, Chihab, 2002.

MORTIER. Daniel, *Les grands genres littéraires*, Paris, Editions Champion, 2001.

STALLONI. Yves, *Les genres littéraires*, Paris, Armand Colin, 2007.

STORA. Benjamin, *La guerre invisible. Algérie, années 90*, Paris, Presse de Science Politiques, 2001.

TADIE. Jean-Yves, *Le roman au XXe Siècle*, Paris, Belfond, 1990.

TADIE. Jean-Yves, *Le récit poétique*, Paris, Editions Gallimard, 1994.

WIEVIORKA. Michel, *Un nouveau paradigme de la violence ?*, Paris, L'Harmattan, 1997.

Articles et revues :

BONN. Charles & BOUALIT. Farida (dir.), « La littérature algérienne des années 90 : Témoigner d'une tragédie ? » in *Paysages littéraires algériens des années 90*, Paris, L'Harmattan, 1999.

GAFAITI. Hafid, « L'écriture d'Assia Djébar : De l'Expatriation à la Transnation », in *Cincinnati Romance Review*, n° 31, 2011.

GREIMAS. A-J, *Pour une théorie de l'interprétation du récit mythique*, Communications, t.8, 1966.

HAMON. Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Editions du Seuil, Paris, coll. Points essais, 1977.

MERTZ- BAUMGARTNER. Birgit, Algérie sang-écriture (A. Djébar), violence et écriture(s) dans la littérature algérienne contemporaine. [En ligne]: www.rodin.uca.es:8081/xm/ui/bitstream/handle/10498/8340/30962389.pdf.

MUCCHIELLI. Laurent, « violence : de quoi parle-t-on ? », in *Violence : les paradoxes d'un monde pacifié*, Manuel N° 247, 2013[en ligne]. Consulté le 31-01-2016.

STORA. Benjamin, « « La tragédie algérienne des années 1990 dans le miroir des films de fiction », in *La Pensée du Midi*, 3/2002 (N°9).

Dictionnaires et Encyclopédies

BUCROT. Oswald & SCHEFFER. Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Éditions du Seuil, Paris, 1995.

CHEVALIER. Jean & CHERBRANT. Alain, *DICTIONNAIRE DES SYMBOLES*, Éditions, S.A. et Éditions Jupiter, Paris, 1982.

DORAN. Roland & PAROT. Françoise (dir.), *Dictionnaire de la psychologie*, PUF, Paris, 2004.

Encyclopædia Universalis 2004.

FEROL. Gilles, GAUCHE. Philippe, DUPREZ. Jean-Marie, GABREY. Nicole, SIMON. Michel, *Dictionnaire de la sociologie*, Armand Colin, Paris, 2012.

Le Petit Larousse Illustré, Édition Entièrement Nouvelle, Paris, 1998.

Encarta 2009 [DVD]. Microsoft Corporation, 2008.

NEUVEU. Franck, *Dictionnaire des sciences du langage*, Armand Colin, Paris, 2004.

Mémoires et Thèses de Doctorat

BOUALIT. Farida, *Pour une poétique de la chromatographie*, thèse de Doctorat, Université Paris VIII, 1993.

Kabuya Salomon. Ramcy N, *Les nouvelles écritures de la violence en littérature africaine francophone : les enjeux d'une mutation depuis 1980*, thèse de Doctorat, Université de Lorraine, 2014.

MUSANJI. Ngalasso Mwatha , *Langage et violence dans la Littérature africaine écrite en français*, [en ligne]:<http://www.msha.fr/celfa/article/Ngalasso01.pdf>

SIDANE. Zahir, *L'écriture du silence dans quatre texte de Nabile Farès : L'Etat perdu, La mort de Salah Baye, Le Miroir de Cordoue et Il était une fois l'Algérie : Approche sémiotique*, Thèse de Doctorat, Université de Bejaïa.