



UNIVERSITE D'ORAN 2
FACULTE DES LANGUES ÉTRANGERES

THESE

Pour l'obtention du diplôme de Doctorat « L.M.D »
en langue Française

Les stratégies d'écriture chez Yasmina KHADRA
dans « *LES ANGES MEURENT DE NOS BLESSURES* »
et « *CE QUE LE JOUR DOIT A LA NUIT* »

Présentée par :

Mme BOUCHAKOUR Fatima-Zohra

Sous la direction de

Dr BELKHOUS Dihia

Maître de conférences (Université Oran 2)

Devant le jury composé de :

CHIALI Fatima Zohra	Prof.	Université d'Oran	Président(e)
BELKHOUS Dihia	MCA	Université d'Oran 2	Rapporteur
AISSA Khaldia	MCA	Université d'Oran	Examinateur
BENAMMAR Khedidja	MCA	Université de Mostaganem	Examinateur
BELARBI Habiba	MCA	USTO	Examinateur
BENSLIM Abdelkrim	MCA	Centre Univ. de Ain Témouchent	Examinateur

Année universitaire 2020-2021

A mes parents,

REMERCIEMENTS

Ma profonde gratitude va à l'égard de ma directrice de recherche, Madame BELKHOUS Dihia pour sa disponibilité, ses précieux conseils, et ses judicieuses orientations qui m'ont éclairée tout au long de ce travail.

Je remercie madame LALAOUI-CHIALI Fatima-Zohra pour ses nombreuses orientations et pour ses apprentissages.

Grand merci aux membres du jury pour avoir consenti à lire et à expertiser mon humble travail Ainsi qu'à l'ensemble des enseignants de mon cursus universitaire sans oublier tous ceux, qui de près ou de loin, ont contribué à l'aboutissement de ce travail.

SOMMAIRE

INTRODUCTION GENERALE	06
PREMIERE PARTIE : Fragmentation romanesque : personnages, espace et Histoire [chez Yasmina KHADRA]	15
<u>Premier chapitre</u> : Spatialité romanesque : l'espace scriptural entre sémantique et référentialité dans <i>Les Anges meurent de nos blessures</i>	18
I. La construction des personnages	19
II. L'espace romanesque entre scripturalité et référentialité	25
<u>Deuxième chapitre</u> : Représentation spatiale et identitaire chez Yasmina KHADRA dans <i>Ce que le jour doit à la nuit</i>	47
I. Etude des personnages	48
II. Espace traditionnel ou spatialité scripturale	58
<u>Troisième chapitre</u> : L'historicité de la fiction au service de la narration	77
I. Ce que l'Algérie d'aujourd'hui doit à l'Algérie d'hier : l'Algérie coloniale de 1930 à 1962	78
II. Naissance de l'Algérie actuelle	87
DEUXIEME PARTIE : Analyse discursive et sémiotique du texte et de l'image	98
<u>Premier chapitre</u> : Ce que les patronymes révèlent sur les personnages	101
I. Le nom propre entre dénotation et connotation	102
II. Dualité, paradoxe et incarnation	105
III. Le nom propre : entre sémantique et incarnation	111
IV. Le nom propre et la théorie du sens	118
<u>Deuxième chapitre</u> : La tradition orale comme stratégie discursive	129
I. Rites et culture	140
II. Emprunts ou xénismes, le retour aux origines est une vertu	141
III. Religion et croyances	151
<u>Troisième chapitre</u> : Le discours périphérique et ses effets de sens	170
I. Marques sémiologiques révélatrices de la couverture	173
II. Ce que l'image dévoile sur le contenu	174
III. <i>Ce que le jour doit à la nuit</i> : titre en guise d'invitation à la lecture	195
IV. Ce que le texte doit au titre	198
V. Titrologie de <i>Les Anges meurent de nos blessures</i> et ses effets de lecture	202
TROISIEME PARTIE :Le triangle de persuasion dans le discours littéraire	209
<u>Premier chapitre</u> : Composantes de l'Identité discursive : Le triangle aristotélicien au service de la narration, <i>Ethos</i> , <i>Pathos</i> et <i>Logos</i>	211
I. Triangle de persuasion : <i>ethos</i> , <i>pathos</i> et <i>logos</i>	212
II. Identité scripturale : <i>ethos</i> discursif	216
<u>Deuxième chapitre</u> : Identité vs Altérité : problématique identitaire dans <i>Les Anges meurent de nos blessures</i> et <i>Ce que le jour doit à la nuit</i>	234
CONCLUSION GENERALE	272
BIBLIOGRAPHIE	278
TABLE DES MATIERES	293

« Aime de toutes tes forces, aime comme si tu ne savais rien faire d'autre, aime à rendre jaloux les princes et les dieux... car c'est en l'amour que toute laideur se découvre une beauté [...] Celui qui passe à côté de la plus belle histoire de sa vie n'aura que l'âge de ses regrets et tous les soupirs du monde ne sauraient bercer son âme. »¹

« Quand on a choisi un chemin, aussi compliqué soit-il, on le poursuit jusqu'au bout. Sinon, on ne saura jamais ce qu'il nous promet. »²

Yasmina KHADRA

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 401.

² Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 334.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Nous nous proposons dans ce travail d'interroger l'écriture de Yasmina KHADRA. Le point de départ de notre réflexion se justifie par le travail que nous avons fait en master, mais pas seulement. Porter notre choix sur MOULESSEHOUL se justifie aussi par son écriture novatrice, empreinte d'une double subversion : une subversion au niveau du fond et une autre au niveau de la forme. En effet, après plusieurs lectures, plusieurs de ses ouvrages nous ont interpellés aussi bien par leurs thématiques que par le choix de leurs personnages éclectiques, l'Histoire de l'Algérie de l'entre deux communautés et deux cultures totalement différentes, que par son style d'écriture. Il nous a semblé pertinent d'approcher le texte de plus près afin de comprendre les procédés scripturaux pour situer l'écriture de l'écrivain dans le champ maghrébin globalement, et algérien précisément.

En effet, c'est suite à notre travail de Master, qui avait porté sur le roman *Les Anges meurent de nos blessures* de Yasmina KHADRA et qui était intitulé *La revendication identitaire chez Yasmina KHADRA*¹, que s'est accru ce désir de découvrir cette écriture subversive empreinte d'Histoire spécifique à Yasmina KHADRA, et cela à travers l'élargissement du corpus d'analyse, en étudiant plusieurs écrits et productions de l'auteur.

Yasmina KHADRA connaît un succès mondial. De son vrai nom, Mohamed MOULESSEHOUL, né le 10 janvier 1955 à Kenadsa dans la wilaya de Béchar, dans le sud algérien. « Yasmine Khadra » sont les deux prénoms de sa femme qu'il lui avait empruntés et sous lesquels il avait écrit durant plusieurs années, dans le but de cacher son identité et d'écrire en silence.

Son père, un officier de l'ALN blessé et retraité, envoie son fils dans un lycée militaire afin qu'il termine ses études. Avant de servir comme officier dans l'armée algérienne, Mohamed MOULESSEHOUL fait toutes ses études chez les militaires. Il tire sa révérence après vingt-cinq ans de service à leur côté. Après avoir pris sa retraite

¹ Fatima Zohra, BOUCHAKOUR. *La revendication identitaire chez Yasmina KHADRA*. Mémoire de Master. 2015-2016. Université Ahmed Ben Ahmed, Oran 2.

et être sorti avec le grade de 'commandant', il décide de se consacrer à sa vocation : l'écriture. Durant la guerre civile algérienne, il est un membre très actif dans la lutte contre le terrorisme, il lutte contre l'AIS et le GIA, des groupes terroristes armés.

Le choix porté sur nos présents romans ne se justifie pas uniquement par leurs thématiques ou par leur auteur qui marque les esprits, mais par leur écriture originale qui nous enivre et transporte dans une autre dimension.

A la lecture des romans¹ de Yasmina KHADRA, le lecteur décèle chez l'écrivain cette intention de dénoncer et de défendre. Depuis toujours, Mohamed MOULESSEHOUL dénonce une période noire qu'il a vécue de près quand il était militaire. Longtemps écrivain dans le noir et la clandestinité, KHADRA décide de se révéler au grand public à travers son roman *Morituri* publié à Paris en 1987 aux éditions Baleine. Il n'est pas aisé pour un homme de porter des prénoms féminins, mais l'écrivain semble avoir cassé ce tabou en les ayant adoptés afin de faire passer ses messages dans le silence.

Nous présentons succinctement les œuvres de Yasmina KHADRA que nous soumettons à analyse :

Les Anges meurent de nos blessures relate le parcours de *Turambo*, personnage-narrateur et héros principal de l'œuvre. Le boutiquier du village le nomme ainsi à cause de son misérable village natal où il est né durant les années 1920. Boxeur talentueux et homme d'une grande candeur, *Turambo*²/*Amayas* fait vibrer les plus grands podiums avec son gauche foudroyant. Après avoir conquis les rings de boxe les plus prestigieux, il souhaite conquérir par la suite le cœur des femmes qu'il a connues. Accéder au monde des Occidentaux lui ouvre la porte vers la gloire, l'argent et la célébrité. Rien ne

¹ Nous citons quelques œuvres écrites avant que l'auteur se retranche dans sa tanière, c'est-à-dire sous son pseudonyme : *Amen* 1984, *Houria* 1984, *La Fille du pont* 1985, *El-Kahira, cellule de la mort* 1986, *De l'Autre côté de la ville* 1988, *Le Privilège du phénix* 1989. Il a publié plusieurs romans sous son pseudonyme, en voici quelques-uns : *Le Dingue au bistouri* 1990, *La Foire aux enfoirés* 1993, *Morituri* 1999, *L'Automne des chimères* 1998, *Double blanc* 1998, *Les Agneaux du seigneur* 1998, *A quoi rêvent les loups* 1999, *L'Écrivain* 2001, *L'Imposture des mots* 2002, *Les Hirondelles de Kaboul* 2002, *Cousine K* 2003, *La Part du mort* 2004, *La Rose de Blida* 2005, *L'attentat* 2005, *Les Sirènes de Bagdad* 2006, *Ce que le jour doit à la nuit* 2008, *La longue nuit d'un repent* 2010, *L'Olympe des infortunes* 2010, *Les Anges meurent de nos blessures* 2013, *Khalil* 2018, *L'Outrage fait à Sara Ikker* 2019, *Le Sel de tous les oublis* 2020.

² Initialement, le patronyme est « Arthur RIMBAUD », le passage de la langue française à la langue arabe a donné naissance à cette distorsion linguistique qui est « *Turambo* ». Son véritable patronyme est « *Amayas* », signifiant « guépard » en Berbère.

le faisait vibrer plus que le regard d'une femme. De *Nora* à *Louise*, d'*Aïda* à *Irène*, il cherchait un sens à sa vie. L'amour se met en danger dans un monde où la cupidité et le prestige sévissent. Yasmina KHADRA à travers son œuvre met en scène le parcours d'un jeune boxeur idolâtré par tous, de l'ascension à la chute. Son seul tort a été de vouloir maîtriser son destin.

Dans *Ce que le jour doit à la nuit*, nous découvrons le fascinant cheminement de *Younes*, petit Algérien de dix ans, qui vit avec ses parents et sa sœur. Après l'incendie criminel de leur récolte, sa famille se retrouve ruinée et se voit dans l'obligation de quitter ses terres pour prétendre à un avenir meilleur. Son père, ne pouvant subvenir à ses besoins, décide de confier son fils à son frère pharmacien marié à une Française. *Younes* devient *Jonas* et intègre une communauté de « roumis », des Français vivant en Algérie, les futurs « Pieds-Noirs »¹. Au fil des années, il va découvrir l'amitié, l'amour et son pays qu'il va apprendre à aimer. Mais il va aussi découvrir la misère des siens, la guerre et l'injustice. Tirailé entre son amour pour la patrie et celui qu'il voue à la belle *Emilie*, grand amour de sa vie, *Younes* ne sait quoi choisir.

En découvrant les écrits de Mohamed MOULESSEHOUL, plusieurs éléments captivent notre attention. Nous avons l'impression de vivre le récit dans le monde réel tant la vraisemblance de l'histoire est frappante. Les récits se rapprochent de la réalité, ils la relatent à travers la convocation de l'Histoire comme socle romanesque. Le lecteur est convié à une redécouverte du Passé algérien. L'invocation de divers lieux nous a interpellé dans la mesure où elle se veut mémoire du passé, et celle de l'écrivain. La ville d'Oran représente son point de chute après qu'il ait quitté sa ville natale. L'espace représente un réceptacle mnésique. L'Histoire, à travers l'évocation de faits historiques authentiques, s'affirme dans un contexte de fiction. De ce fait, les romans de Yasmina KHADRA se veulent une réécriture de l'Histoire, une reprise fictionnelle pour une redécouverte du Passé.

La quête identitaire à laquelle sont conviés les héros nous happe. Le lecteur s'identifie à eux dans la mesure où chaque individu côtoie l'échec à un certain moment de son existence. Les péripéties qui jalonnent le parcours de *Younes* et *Turambo* sont

¹ Les Pieds-Noirs désignent les Français ayant vu le jour en Algérie, et cela depuis leur arrivée en 1830, jusqu'à leur départ en 1962. Il s'agit donc des Français d'origine européenne installés en Nord d'Afrique. Pour résumer, ce sont les Français vivant en Algérie (durant la colonisation, c'est-à-dire l'Algérie française de l'époque).

rebondissants. Le goût des histoires inachevées comme les histoires de cœur nous tient en haleine. Le lecteur potentiel pourrait s'identifier aux protagonistes.

Les textes de KHADRA dédient entièrement la fiction à la cause anticoloniale en ressassant des faits historiques authentiques, des personnages emblématiques d'une époque révolue. A travers les espaces, les personnages, l'Histoire, la tradition orale et l'identité discursive qu'il déploie, KHADRA propose une relecture du Passé à travers une quête identitaire clairement menée.

MOULESSEHOUL dévoile sa facette de chercheur et d'historien. Son ambivalence confère à ses œuvres une originalité, une signature. Un véritable travail d'investigation est mené pour agrémenter ses productions. Il démontre aussi dans ses productions romanesques que la littérature algérienne n'est pas seulement une littérature qui renferme la violence, elle est une littérature où l'amour a sa place tout comme l'Histoire. Il s'agit donc d'une littérature qui se nourrit aussi bien d'amour que de lutte. Nous pourrions prétendre à une revendication identitaire portée tout au long du cheminement du récit. *Younes et Turambo* sont à la recherche d'eux-mêmes.

C'est dans cet espace algérien que s'érige l'œuvre de KHADRA pour mener une quête identitaire à travers : la découverte de divers espaces, la convocation du passé au profit du présent, faire parler les Anciens en prenant le narrateur pour porte-parole des Ancêtres. Un désir d'élucider une utilisation considérable d'emprunts choisis soigneusement par l'auteur nous mène aussi à effectuer une recherche poussée. A cet égard, notre travail se propose de répondre à quelques interrogations sur lesquelles s'articulent notre travail :

-Quels sont les procédés narratologiques impliqués dans notre corpus ? Comment sont-ils agencés ? En quoi consiste leur rôle ? La multiplicité des espaces et des personnages a-t-elle une finalité ou s'agit-il seulement de changement de décor ? En quoi l'implantation du récit à Río Salado va-t-elle aider la trame narrative ou les personnages ? La convocation du Passé au profit du Présent est-elle anodine ?

-Quels liens interstitiels entretiennent les personnages avec les patronymes qu'on leur a attribués ? En quoi le rappel de la voix des Anciens serait favorable au récit ? Pourquoi avoir utilisé des emprunts de la langue arabe ; pour démontrer l'identité arabo-musulmane et la dévoiler au grand jour ? Pour faire passer sa propre identité à travers

celle de *Younes* et de *Turambo* ? Que dévoile le paratexte sur l'œuvre ? A quoi pourrait renvoyer les « anges », à la mort, à la rédemption ? Meurent-ils vraiment ou s'agit-il d'une simple réflexion symbolique servant à attirer l'attention du lecteur afin d'acheter le produit ? Ou souhaite-t-il marquer l'étonnement dans nos esprits ? L'évocation de l'aspect dichotomique du « jour » et de la « nuit » est-il intentionnel ?

-Quel *ethos* s'édifie au centre du récit ? L'Identité discursive est-elle au service de l'Altérité, ou les deux notions entretiennent un rapport de corrélation ?

En bref, l'objectif de notre travail serait de révéler les stratégies discursives mises en place pour raconter ses récits. Il s'agira d'approcher le texte pour en ressortir la sémiotique spatiale¹ et historique afin de cerner les stratégies fictionnelles convoquées. Nous ferons une étude onomastique des personnages afin d'appréhender l'intention auctoriale².

Pour comprendre les mécanismes de cette écriture romanesque et la réécriture de l'Histoire entre autres, et pour tenter de rester objectif et de répondre aux différentes interrogations posées au préalable, nous ferons appel à plusieurs approches majeures.

Au premier abord, notre démarche fera appel à l'approche narratologique qui nous permettra d'accéder à la trame narrative afin de mieux comprendre son engrenage. De ce fait, nous nous intéresserons à la composante narrative et ce qu'elle recèle comme fragmentation. Il nous sera possible de voir comment la fiction est mise en place à travers l'étude des personnages et de l'espace. Tout récit doit se situer spatialement et temporellement. Nous avons jugé bon de mettre la lumière sur le système des personnages.

Dans un deuxième temps, l'approche de la sociocritique convoquée en analysant les configurations événementielles historiques, la convocation des espaces, et l'Oralité. Nous nous attarderons sur l'univers social en présence dans le texte. Il sera question d'analyser les lieux qui, apparaissent pertinents et vecteurs de sémantique. Nous

¹ Iouri LOTMAN la définit comme « le lieu des actions n'est pas seulement les descriptions du paysage ou du fond décoratif. Tout le continuum spatial du texte, dans lequel est re-produit le monde de l'objet, s'ordonne en un certain topos. [...] Derrière la représentation des choses et des objets, dans l'environnement desquels agissent les personnages du texte, apparaît un système de relations spatiales, une structure du topos. » in *La Structure du texte artistique*. Gallimard, 1973.

² Par rapport à l'auteur.

mettrons en relation les personnages avec les espaces qu'ils côtoient afin de démontrer les liens interstitiels entre le lieu et l'identité du personnage-narrateur. Cet enchevêtrement de procédés crée un monde romanesque harmonieux, accueillant chaleureusement le lecteur.

L'approche discursive nous permettra d'approcher le texte via des éléments linguistiques mis en relation avec des éléments extérieurs au texte. L'analyse du discours nous sera utile pour mener une étude onomastique, appliquer le triangle de persuasion d'Aristote, et aborder les notions d'Identité/Altérité, et d'intertextualité. Elle nous permettra d'aller au-delà du mot et de la phrase. Cette approche nous conduira à mettre sous microscope les patronymes choisis par les soins de Yasmina KHADRA. A travers une étude anthroponymique, il nous sera possible d'affirmer ou d'infirmer tel ou tel lien. Depuis longtemps, l'Autre –qu'il s'agisse de l'Arabe ou du Colon-, n'a jamais cessé de transparaître dans les écrits algériens ou coloniaux. Dans notre cas, l'Autre prétend être l'Algérien que le Colon. L'étude discursive mettra en exergue ces relations. Nous pourrions voir que le discours de KHADRA s'appuie essentiellement sur l'image qu'il transmet de ses héros. En effet, la mise en place du triangle aristotélicien¹, à savoir l'*Ethos*, le *Pathos* et le *Logos*, nous permettra de disséquer l'image du personnage-narrateur de près.

Ces approches vont se compléter pour apporter une réponse à notre problématique. C'est ainsi qu'on conduira notre recherche.

Grâce à ces outils d'analyse, et selon les éléments présentés préalablement dans le questionnement, notre étude sera organisée autour de trois chapitres, selon le plan suivant :

La première partie sera consacrée à l'analyse narrative et spatiale du roman. Nous évoquerons aussi l'historicité et l'aspect social du roman. En premier lieu, nous aborderons la notion de l'espace telle définie par Charles BONN², Michel BUTOR³ et

¹ Il s'agit de la rhétorique d'Aristote qui est basée sur trois piliers : *ethos*, *pathos* et *logos*. C'est le triangle de persuasion. Aristote développe ces trois arguments sur lesquels est basé tout discours (écrit ou oral).

² Charles, BONN. « Espace scriptural et production de l'espace dans L'insolation de Rachid BOUDJEDRA » in *Annuaire de l'Afrique du Nord* in revue *Littératures du Maghreb*, n° 22. 1983.

³ Michel, BUTOR. *L'espace du roman*. Répertoire II. Paris : Minit, 1964.

Yves REUTER¹. Cette partie mettra la lumière sur le système des personnages. Nous décortiquerons le profil de chaque personnage pertinent afin de dévoiler les mécanismes narratifs mis en place par l'auteur. De ce fait, nous tenterons d'explorer le milieu dans lequel évoluent les personnages et ainsi étudier et expliquer leurs positionnements. Il s'agira de voir en deuxième lieu la spatialité romanesque² de l'œuvre. L'espace occupe une place prépondérante dans l'organisation narrative de notre corpus. A travers la convocation de divers lieux, nous remarquons la mutation identitaire que subissent les personnages-narrateurs, à savoir *Younes/Jonas* et *Turambo/Amayas*. Une analogie se fera entre l'espace occupé et le devenir du personnage. Nous essaierons de montrer s'il s'agit d'un espace romanesque dédié à la description traditionnelle, ou une incarnation d'une quelconque figuration spatiale. Nous tenterons ensuite de repérer les référents de l'Histoire présents dans le texte. En effet, il sera question de mettre en équivalence les événements historiques relatés dans le récit et ceux survenus dans le monde réel. Cette équivalence nous permettra de vérifier la véracité des péripéties. L'auteur semble incarner le rôle d'historien. Un rapprochement se fera entre l'Algérie d'aujourd'hui et celle d'antan –durant la période coloniale- à savoir l'Algérie des années 30. De ce fait, cette analyse initiale est une étape préliminaire à l'étude du texte lui-même.

Dans la deuxième partie, nous tenterons d'apporter plus de réponses à notre problématique en nous focalisant sur le discours et le paratexte. L'Analyse du Discours sera par conséquent convoquée tout comme l'étude paratextuelle. Dans un premier temps, et dans un champ patronymique très riche, nous trouverons notre fondement les noms propres des personnages aussi éclectiques qu'eux. Les corpus regorgent d'appellations à forte charge sémantique. Il sera donc question d'établir un lien logique entre le personnage et le nom qu'il porte. L'étymologie et la morphologie des patronymes³ seront évoquées. Pour ce faire, nous ferons appel à Cécile LEGUY⁴, Jean-

¹ Yves, REUTER. *Introduction à l'analyse du roman*. Liège : Nathan, avril, 2003.

² L'espace à l'intérieur du roman. C'est-à-dire un espace scriptural, un lieu imaginé par l'écrivain au sein de son œuvre dans le but de placer un décor pour les péripéties. Il pourrait s'agir d'un espace réel comme d'un espace fictif qui contribue à la composition de l'œuvre romanesque.

³ Nom propre.

⁴ Cécile, LEGUY. *Noms propres, nomination et linguistique*. In Sophie CHAVE-DARTOEN, Cécile LEGUY et Denis MONNERIE (dir.), *Nomination et organisation sociale*, Paris, Armand Colin 2012 (Recherches).

Pierre BAUER¹, et Marc WILMET² pour appuyer ce que nous avancerons. Nous essaierons de démontrer la raison de ces choix onomastiques tout au long de notre analyse, et cela à travers un rapprochement entre l'anthroponyme et le protagoniste qui l'incarne. Il s'agira de dévoiler l'identité onomastique attribuée à chaque personnage. Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons sur la tradition orale qui se présente dans toutes les œuvres de Yasmina KHADRA. Il sera question de voir par quels procédés se manifeste-t-elle, et sous quelles formes (citations, adages...etc.) conformément aux théories de Robert SAYRE³, Jean PEYTARD⁴, Joseph KI-ZERBO et Marie-Josée BEAU-GAMBIER⁵. Dans un troisième temps, nous nous intéresserons à la pratique intertextuelle en mettant en exergue les traces d'autres textes. Nous essaierons d'expliquer ce phénomène en nous appuyant sur les théories de KRISTEVA⁶ qui aborde la notion de « interaction textuelle », et GENETTE qui rebaptise la notion « transtextualité »⁷. En dernier lieu, dans cette deuxième partie, l'aspect extérieur des romans captive notre attention. Nous répertorierons les signes paratextuels et tenterons de les mettre en relation avec le contenu, et l'auteur. Qu'il s'agisse de titre, d'images ou de code chromatique, le sens caché, sera explicité. Nous tenterons d'établir un lien entre les éléments paratextuels et ceux à l'intérieur du texte. Pour ce faire, les études de MAINGUENEAU⁸ et GENETTE⁹ nous seront utiles pour éclairer notre étude.

Nous alimenterons la troisième et dernière partie de notre travail par une analyse sur le triangle de persuasion d'Aristote et la relation 'identité/altérité'. Dans ce dernier

¹ Jean-Pierre, BAUER. *Histoires de prénoms*. In *Enfance*, tome 40, n°1-2, 1987. Identités, Processus d'identification. Nominations.

² Marc, WILMET. *Le nom propre en linguistique et en littérature* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1995.

³Robert, SAYRE. *La sociologie de la littérature, Histoire, problématique, synthèse critique*. Paris : L'Harmattan.

⁴ Jean, PEYTARD. « *Oral et scriptural : deux ordres de situations et de description linguistiques* », in *Langue Française* 6, 1970.

⁵ Joseph KI-ZERBO et Marie-Josée BEAU-GAMBIER. *Anthropologie des grands textes de l'humanité sur les rapports entre l'homme et la nature*. Paris : Editions Charles Léopold Mayer, 1992.

⁶ Julia, KRISTEVA. *Semeiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

⁷ Gérard, GENETTE. *Palimpsestes, la littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.

⁸ Dominique, MAINGUENEAU. *Les termes clés de l'analyse du discours*. France : Editions du Seuil, 2009, (Nouvelle édition revue et augmentée).

⁹ Gérard, GENETTE. *Etude complète sur le paratexte*. Paris ; Seuil. 1987. Cité par Christiane ACHOUR et Amina BEKKAT. *Convergences critiques II*. Algérie : Telle.

volet, les trois piliers formant « la théorie aristotélicienne » seront convoqués, à savoir ; l'*ethos*, le *pathos* et le *logos*. Il sera question de révéler l'identité discursive qui se traduit par une ensemble de faisceaux moraux et physiques. Une image mise en place qui se veut celle du héros. Cette dernière sera disséquée afin de comprendre cette stratégie discursive adoptée par l'auteur. Il sera aussi question d'application de ce triangle dans un contexte purement littéraire. Par ailleurs, la corrélation existant entre la notion d'Identité et d'Altérité sera révélée à son tour. En effet, l'une ne peut exister sans l'autre. Cette dichotomie sera dévoilée. L'Autre qui n'a jamais cessé d'être l'Etranger dans les écrits algériens d'expression française fera, une fois de plus, son apparition au sein de notre étude. La récurrence d'une vision articulée sur un stéréotype demeure toujours viable.

Première partie

**Fragmentation romanesque :
personnages, espace et Histoire
[chez Yasmina KHADRA]**

Introduction

Dans cette première partie de notre travail, nous traiterons la notion de l'espace. Il sera question de démontrer comment ce dernier est lié à la notion du personnage. Il nous a semblé judicieux de commencer par cet élément puisque tout récit se situe temporellement et spatialement. Ceci permettrait de placer les événements et de démontrer la plasticité identitaire¹ du personnage-narrateur. De ce fait, une étude des personnages s'impose de facto.

Au premier abord, nous appliquerons notre analyse à notre premier corpus *Les Anges meurent de nos blessures*. Afin de mettre le lectorat dans le bain, une étude de personnages sera menée, et ceci, dans le but de saisir l'organisation narratologique mise en place. Faisant office d'entités fictives de langage et de paroles, les personnages convoqués, aussi pluriels soient-ils, incarnent toute une société. Pour mieux saisir cela, il s'agira dans un second temps d'étudier chaque lieu mis en place par l'auteur afin d'intégrer les protagonistes dans l'espace qui brodera leur devenir.

Dans le deuxième chapitre, nous porterons notre attention sur le corpus d'étude *Ce que le jour doit à la nuit*. Les héros arpentent eux aussi bon nombre de lieux qui forgent, chacun à sa manière, l'identité discursive des personnages. Chaque espace occupé marquera l'esprit. La multiplicité spatiale nous amène à nous interroger sur la définition de l'espace ; L'espace est-il pris dans sa conception générique ou incarne-t-il une quelconque figuration ? Quel lien entretient-il avec le(s) personnage(s) ? Est-il ornemental ou figuratif d'une quelconque conception ? S'agirait-t-il d'un espace traditionnel ou d'une spatialité scripturale ? Quel dire spatial émane du récit ? S'agit-il de dire spatial² ou de référentialité spatiale³ ? Quels liens interstitiels entretiennent les différents espaces convoqués ?

Dans un troisième et dernier volet, nous nous pencherons sur l'aspect historique du texte et sur tout ce qu'il recèle de faits passés rapportés. Nous avons constaté un nombre important de références renvoyant à d'événements passés appartenant à

¹ Malléabilité de l'identité du personnage. Chaque espace modèle le personnage, ce qui lui confère cette plasticité (flexibilité).

² L'espace signifie, raconte, dit. Nous parlons de « dire spatial » dans la mesure où chaque lieu à sa propre sémantique à exalter.

³ L'espace pris comme modèle de représentation, de figuration d'une notion.

l'Histoire d'Algérie. Nous avons relevé les faits qui nous ont semblé pertinents pour les analyser.

Premier chapitre

Spatialité romanesque : l'espace scriptural entre sémantique et référentialité dans *Les Anges meurent de nos blessures*

Afin de mieux cerner l'engrenage fictionnel, nous procédons tout d'abord à une analyse des protagonistes. Connaître la nature de chaque protagoniste aidera le lecteur potentiel à appréhender le texte. En effet, en déterminant les éléments de la personnalité de chaque adjuvant, nous mettrons à nu la production romanesque. De ce fait, nous pourrons mieux cerner le rôle de chaque personnage et saisir l'intention de l'auteur à travers les choix qu'il a faits. Pour ce faire, nous focaliserons notre étude sur l'espace romanesque qui est le cadre spatial dans lequel les événements sont implantés. Le lieu construit le récit. Les espaces convoqués par l'auteur peuvent varier, être en continuité ou en contraste avec eux-mêmes.

En effet, l'auteur ne diversifie pas les lieux gratuitement. A travers la multiplicité des espaces, l'auteur induit la notion de déplacement. Ainsi, le lecteur aura l'impression de faire partie de la fiction et de se déplacer tout au long du récit. Au-delà de la dimension réelle du lieu, ce dernier laisse au lecteur faire sa propre interprétation. Nos analyses « visent à déterminer la valeur humaine des espaces de possession, des espaces défendus contre des forces adverses, des espaces aimés. »¹

I. La construction du personnage

Le personnage du roman est un acteur indissociable du récit, il permet aux actions une continuité, il les assume, les subit, il les relie pour leur donner un sens. On peut l'identifier par le biais de son nom, son âge, son sexe, son origine sociale, sa classe sociale, sa manière d'être...etc. Il est défini ainsi selon Roland BOURNEUF : « Le personnage du roman, comme celui du cinéma ou celui du théâtre, est indissociable de l'univers fictif auquel il appartient »². Toute histoire est celle des personnages. Dans chaque analyse faite sur les personnages, il faut tenir compte de leur manière d'être et leur manière de faire, ils sont hiérarchisés. Selon Philippe HAMON, il est important de prendre en considération six paramètres :

- *La qualification différentielle* : porte sur la qualification de chaque personnage, leur manifestation, ils ont des marques (blessures, cicatrices...), leur dénomination, description (négative ou positive), généalogie, relation amoureuse ...etc.
- *La distribution différentielle* : porte sur les aspects quantitatifs ; ils se manifestent souvent ou rarement, ils sont cités souvent ou rarement, ils restent longtemps lors d'une narration ou ils font un simple acte de présence.

¹ Gaston, BACHELARD. *La poétique de l'espace*. Paris : Les Presses universitaires de France, 3ème édition, 1957 [1961]. Collection : Bibliothèque de philosophie contemporaine. (Édition numérique réalisée le 21 septembre 2012 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, Québec.). P. 26.

² BOURNEUF Roland, OUELLET Réal. *L'univers du roman* [1972]. Tunis : Cérés éditions. 1998. (Coll. Critica) P. 98.

- *L'autonomie différentielle* : prend en compte le mode de combinaison des personnages, si le personnage est important, il peut apparaître seul ou en la présence des autres actants, par contre, s'il n'est pas très important, il n'apparaîtra qu'en la présence du personnage principal ou d'autres personnages.
- *La fonctionnalité différentielle* : réfère aux rôles de chacun, le plus important, le moins important, le plus actif, le moins actif...
- *La prédésignation fonctionnelle* : indique que l'importance et le statut peuvent être définis par le genre : le cadet dans le conte...
- *Le commentaire explicite* : est toujours existant dans les récits, il représente la perspective et l'évaluation internes qui indiquent le statut de l'auteur.

Dans notre présent roman, il s'agira d'un seul personnage principal et de plusieurs autres secondaires. Notre personnage est présenté comme suit :

☞ *Turambo/Amayas*

Il tire son nom de son misérable village natal, il le lui a été attribué. Son véritable nom est « *Amayas* »¹, il n'est révélé que tardivement dans le récit par l'amour de sa vie, *Irène*. Jeune homme très charismatique et talentueux. D'origine de kabyle, conservateur et fidèle à ses racines, à sa religion et à ses principes. Analphabète toutes fois, il trouve son inspiration dans la boxe. Aspirant à une vie meilleure, il cherche à trouver l'amour. De nature très naïve, il se fait duper facilement.

Voici quelques personnages principaux qui accompagnent notre jeune prodige dans son incroyable histoire :

☞ *Mekki*

Jeune oncle, son cadet de quatre années, s'auto proclame « chef de famille » puisque c'est le mâle aîné de la famille. Autoritaire et responsable, il prend en charge toute la famille ; gère les problèmes, trouve du boulot pour nourrir la

¹ Amayas signifie guépard en Amazigh.

famille, corrige *Turambo* lorsqu'il faute, virile et très conservateur : « Je suis toujours le chef de famille, et le retour de ton mari n'y change rien. Je n'approuverai pas une union que les saints ne béniraient jamais. »¹

Nous avons ici, une prédésignation fonctionnelle, c'est-à-dire que l'importance de l'oncle se fait par son statut de 'chef de famille et cadet'.

§ *Rokaya*

Tante infortunée qui n'a connu que le malheur jusqu'au dernier instant de sa vie. Elle est mariée à un berger qui voulait avoir de la contenance et une autorité par son biais. Il la battait et il meurt par un coup de foudre. Elle est mariée une deuxième fois à un autre paysan qui lui faisait subir des sévices. Répudiée, elle est cédée à un colporteur qui part un matin sans revenir la laissant enceinte de sa fille *Nora*. Son visage porte la trace d'un vieux chagrin. Paralysée par la suite, elle connaît une terrible période de souffrance corporelle. Nous avons ici un commentaire explicite, une perspective de ce personnage et une évaluation interne du personnage-narrateur.

§ *La mère*

Sa description est plus détaillée que vers la fin du roman et son nom est dévoilée qu'après sa mort, elle se prénomme « *Taous* ». C'est une robuste berbère au visage tatoué, pas très belle mais vaillante qui ne semble pas adhérer à l'idée que son fils gagne de l'argent en frappant. C'est une famille très conservatrice qui tient à ses principes et à sa religion, avec un sens de la morale et des valeurs des choses. Il s'agit d'« une qualification différentielle » portant sur le tatouage de la mère, et de sa relation avec le personnage-narrateur.

§ *Le père*

Absent de l'intrigue, sa disparition ne fait que confirmer cela. Nous ne lui connaissons pas de portrait minutieux. D'un caractère réservé, il a une figure fracassée. Retiré et silencieux, il ne se mêle pas à la famille. Il passe ses journées sous l'ombre d'un arbre solitaire. On lui donne à manger et on se rapproche de lui en le craignant. Tout le monde attend qu'il descende de son nuage sur lequel

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 326.

il semble vivre. Il s'agit d'un personnage cité assez souvent pour une personne plutôt effacée ou peu présente dans le récit.

☪ *Nora*

La cousine et fille de tante *Rokaya*. Une jeune fille très docile et taciturne qui ne prend presque jamais la parole : « Elle sentait bon, Nora, tout un pré de printemps. Ses cheveux noirs coulaient sur ses épaules rondes et sa poitrine portait l'offrande de la maturité. »¹ Elle est le premier amour de *Turambo/Amayas*. Ils partagent les mêmes sentiments mais le destin semble leur réserver une vie séparément. Comme toutes ses conquêtes, *Nora* est présentée par le lien du sang qu'elle partage avec *Turambo* et aussi par ses sentiments partagés.

☪ *Irène*

Une splendide jeune femme élancée avec un caractère bien trompé. Une cavalière amoureuse de la nature, aspirant à une vie simple et provinciale. Elle est son destin, sa quête en quelques sortes : « Mais ce jour-là, en ce matin de troisième dimanche de février 1932, j'étais à mille lieues de deviner que je venais de croiser mon destin. »² Orpheline de mère, elle vit seule avec son père, un ancien boxeur déchu, paralysé.

Elle s'occupe de tout à la maison. Elle dégage des ondes fortes, elle est autoritaire et intimidante à la limite de l'agressivité, téméraire, mature. D'une beauté frappante, rebelle. Elle ramassait ses cheveux noirs en queue de cheval, et avait un regard perçant.

☪ *Aïda*

Jeune prostituée répudiée pour raison d'infertilité qui trouve son bonheur dans une maison close de luxe. Elle est issue d'une grande lignée bédouine de la Hamada, aucun cousin ne voulut la prendre à cause son infécondité, elle décide de quitter la maison puis échoue chez une famille chrétienne où elle est abusée par tous, elle termine son parcours chez *madame Camélia*, la patronne de la maison close. D'une beauté incroyable, elle initia le jeune puceau au plaisir de la chair. *Turambo/Amayas* dévoile : « ...un corps parfait, à la poitrine haute, aux

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 113.

² Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 160.

hanches pleines et aux jambes fuselaient »¹ avec des cheveux noirs qui ruissellent sur ses épaules, jeune et fragile.

☿ *Louise*

Est la fille de l'homme d'affaires qui souhaite initier *Turambo/Amayas* au monde de la boxe et l'emmener au titre de champion de boxe. C'est une jeune adolescente de quatre onze ans, pimpante, scintillante, et curieuse ; Elle est mignonne avec une chevelure blonde et des yeux azurés, avec des lèvres fragiles. *Turambo/Amayas* tombe vite amoureux de cette jeune fille.

☿ *Gino*

Le meilleur ami du héros : « Gino était un garçon franc, sans histoires et sans malice. Il avait l'air dans ses petits souliers, et ma compagnie le reconfortait un peu. Il ne fréquentait pas les autres garçons du quartier ; il les redoutait. »² En quelques jours ils étaient devenus très bons amis. Il a une bonté, une voix douce, des yeux limpides, un regard sain. Il est de père algérien, et de mère italienne. Il parle l'Italien couramment.

C'est un enfant très délicat, fidèle, il devient par la suite le manager du talentueux boxeur. C'est un fils dévoué, obéissant et sage, d'une patience grande. Il demeure à ses côtés tout au long du récit. Ce personnage est tellement important et actif dans le récit, qu'il apparait seul, il n'a pas besoin d'un autre personnage pour subsister.

Dans la présentation des personnages principaux, l'auteur-narrateur s'est appuyé sur la *qualification différentielle* concernant sa mère, en citant le tatouage sur mon front, *Irène* en donnant son nom, le père par rapport à sa figure fracassée, *Nora* qui commence à avoir une poitrine, et la présente aussi par leurs sentiments partagés.

Passons maintenant aux personnages secondaires :

☿ *Chef Borselli*

C'est le chef en prison, il ne sait pas parler. Il adopte un langage vulgaire, pas très futé : « « Tu ne sentiras rien », m'a rassuré Chef Borselli. Qu'en sait-il, lui,

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 224.

² Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 87.

dont la jugeote tiendrait à peine dans un dé à coudre ? »¹ Très vulgaire et mal élevé, néanmoins il a un bon fond, un peu tendre dans les situations difficiles.

☞ *Zane*

Un épicier sans morale ni principes, une vermine qui obligeait les femmes à retrousser leurs robes pour abuser d'elles dans l'arrière-boutique en échange d'un morceau de pain ou de sucre. « Ce n'était pas vraiment une boutique, plutôt une cagna désaffectée où squattait *Zane*, une crapule de la pire espèce »². Il réussit assez bien son commerce, mais ayant un esprit superstitieux, il déclarait le contraire pour éloigner le mauvais œil. Il incarnait le diable. Il est cité à maintes reprises, qualifié de « diable », il le personnifie.

☞ *Destefano*

Est l'employeur de *Turambo*, Il dirige une écurie à la rue Wagram, c'est son entraîneur, il n'y a pas de description minutieuse à son propos.

☞ *Duc Bollocq*

Un homme de classe, bien habillé avec un cigare. Il avait la cinquantaine, court, un visage en lame, l'allure monarchique, avec une énorme chevalière au doigt.

☞ *Sid Roho*

Un noir de quatorze ans, on le surnomme *LeBouc* depuis qu'on l'avait surpris en train d'abuser d'une chèvre. Il est serviable, généreux, et marrant. Pas très pieux, le péché ne le dérangeait pas, il était voleur.

☞ *Frères Daho*

« Bagarreurs hors pair, ils régnaient sans partage sur la marmaille locale. Quand un mioche fendait la cohue, la figure en marmelade, ça signifiait que les Daho n'étaient pas loin. »³

Ils représentent la terreur du quartier, ils avaient douze ou treize ans et parlaient comme des bagnards. Toujours accompagnés de leur groupe de mafieux, une sorte de garde rapprochée. Ils régnaient en souverains, ils étaient surnommés Gog et Magog.

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 07.

² Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 13.

³ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 37.

§ *Pedro le Gitan*

Il avait à peu près leur âge, quatorze ou quinze ans, enfant du quartier qui connaît toutes les rues. Enfant débrouillard et sympathique.

II. L'espace romanesque entre scripturalité et référentialité

La sémiotique spatiale est polysémique, il est possible que le lecteur ne saisisse pas d'emblée le « dire spatial » mis en place par l'auteur. Pour Juan ALONSO ALADMA, l'espace « semble aussi avoir cette capacité d'extension et flexibilité qui lui permet de parler de toute autre chose que de l'espace lui-même. »¹. La description traditionnelle qui avait pour but une « fonction ornementale » ou d'« encadrement » n'est plus considérée comme telle, actuellement, l'espace produit un sens.

Pour Henri MITTERAND, l'espace est perçu comme « champ de déploiement des actants et de leurs actes, comme circonstant, à valeur déterminative, de l'action romanesque »², il n'est plus question de décor ou d'ornement. Le champ dans lequel évoluent les personnages est un « champ romanesque » permettant le déploiement et l'évolution –du récit et des actants-. A présent, l'espace détermine l'action romanesque au lieu de poser comme espace figé n'ayant pour utilité que la description.

Pour GREIMAS, « le langage spatial aurait la particularité de pouvoir s'ériger en un métalangage capable de parler de toute autre chose que de l'espace et d'être un langage par lequel une société se signifie elle-même »³. Effectivement, l'espace transcende ses propres limites. Il ne rapporte plus une description traditionnelle d'un lieu, il va au-delà de ce que les mots peuvent exposer comme fond spatial. Actuellement, les mots révèlent tacitement ce que le langage spatial tente de véhiculer. Pour appréhender un espace scriptural, il faudrait le mettre en relation avec les éléments

¹ Juan, ALONSO ALDAMA. « Espace et métalangage : défense du territoire ». *Actes sémiotiques* n° 112, publié le 26 février 2009. Lien URL : < <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/2551> > [Consulté le 06 juin 2019 à 21h14].

² Henri, MITTERAND. *Le Discours du roman*. Paris : Presses Universitaires de France, 1980. P. 190.

³ Algirdas Julien, GREIMAS. « Pour une sémiotique topologique », in *Sémiotique et sciences sociales*. Paris : Seuil, 1976. (Cité par ALONSO ALDAMA dans *Espace et métalangage : défense du territoire*.)

narratifs. Ainsi, nous pourrions prétendre discerner la « sémantique spatiale » de l'espace convoqué.

Chaque espace véhicule une sémantique ; lieu d'habitation, de promenade, de plaisance, de rêve, de jouissance, de débauche...etc. Les espaces peuvent être présentés sous des angles opposés : haut/bas, grand/petit, réel/irréel, familier/étranger, clos/ouvert... Désormais, l'espace est appréhendé comme vecteur de sens, élément structurant le récit et générateur de péripéties. Il est considéré comme « noyau de l'intrigue ».

1. Cellule : claustration ou intégration psychologique

Le lieu n'est pas évoqué explicitement, il est sous-entendu, le personnage commence par se présenter et par exposer une action qui laisse à réfléchir, des interrogations sont marquées « Je m'appelle Turambo et, à l'aube, on viendra me chercher »¹. Dépourvu de précisions, le récit débute par une scène des moins habituelle, chercher un détenu pour l'exécuter. On vient chercher une personne coupable, un individu à qui on reproche une faute, un délit ou un crime. L'extrait relevé représente les premiers mots du roman, et d'emblée, il indique sur les circonstances, et sur le lieu, marqué d'un ton dramatique. Aucune information n'est explicitée. Mettre en place un espace aussi clos en début de récit n'est pas fortuit. L'enfermement de ce lieu est mis en avant afin de marquer l'interrogation du lecteur sur le personnage et la suite des événements.

L'auteur choisit comme endroit initiatique « un bain, une cellule ». Son choix tend, probablement à ce que le lecteur, dans son imaginaire, trouve solution au personnage, ou du moins, marque les esprits, principalement si le personnage principal, à savoir celui qui prend la parole doit être exécuté au moment de la narration. On en vient à se demander l'intérêt de mettre en place un tel endroit et une exécution d'emblée dans un récit. L'implantation d'un tel espace en début de récit pourrait quant à la prise de conscience des actes criminels commis par le condamné.

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 07.

La cellule – lieu d'implantation du récit en cours- n'est pas seulement un décor, mais elle est considérée comme une entité vivante « lorsque j'eus eu fini de manger, je me suis allongé sur mon grabat. J'ai interrogé le plafond, les murs scarifiés de dessins obscènes, les lumières du couchant qui s'amenuisaient sur les barreaux, et je n'ai pas obtenu de réponses »¹. Il faudrait avouer, pour ce qui de la cellule, l'auteur, contrairement à ses coutumes –descriptions pointilleuses-, ne fournit pas une description minutieuse du lieu. Maigre vocabulaire dans lequel KHADRA verse.

Dans la spatialité scripturale, tous les objets qui forment la toile descriptive forment un champ spatio-sémantique « 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 »². En ce qui concerne notre récit, il est possible de le voir à travers 'le baignard', 'la cellule' et la description de « Dame Guillotine » -objet qui prend vie à travers la description-. Les éléments cités forment le même espace, mais chaque élément cité tient un rôle différent des autres ; la cellule est l'espace personnel du bagnard, Dame Guillotine représente sa fatalité, et le baignard ; lieu de séquestration englobe tous les éléments.

L'extrait relevé ci-dessous décrit le moment où le bagnard- *Turambo/Amayas* est conduit pour être exécuté à la guillotine. Dans une perception philosophique et dramatique, la fatalité – la mort- est abordée avec sarcasme « [...] je suis parti la tête haute. La tête haute ? Au fond d'un panier »³. Finir de la sorte prématurément ne faisait pas partie des dessins du champion. Mourir en toute dignité n'était pas de son droit puisqu'il n'avait pas profité pleinement de la vie, selon lui, « il n'y a de mort digne que pour ceux qui ont baisé comme des lapins, bouffé comme des ogres et claqué leur fric comme on claque un fouet [...] Et pour celui qui est fauché ? –Celui-là ne meurt pas, il ne fait que disparaître »⁴. Ainsi soit-il pour lui, de sa cellule jusqu'à la cour où il doit être exécuté, *Turambo/Amayas* rapporte ses ressentis. La description de l'espace est en relation étroite avec l'objet, « Dame Guillotine ». Pour ce faire, l'auteur investit dans un lexique acerbe. Et comme l'avait souligné préalablement GENETTE dans *La littérature*

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 09.

² Gérard, GENETTE. « La littérature et l'espace ». *Figures II*. Paris : Seuil. 1969. P. 45.

³ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 16.

⁴ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. Pp. 16-17.

et l'espace, la spatialité du langage réside dans l'ensemble des éléments constituant ce langage. Voici l'extrait :

Les deux gardiens marchent devant moi, impassibles. L'imam n'en finit pas de réciter sa sourate. Mes chaînes pèsent des tonnes. Le corridor m'étreint de part et d'autre, ajuste ma trajectoire.

On ouvre la porte extérieure.

La fraîcheur du dehors me brûle les poumons. Comme la première bouffée d'air ceux d'un nouveau-né...

Et **elle** est là !

Dans un angle de la cour.

Sanglée de froidure et d'effroi.

Semblable à une mante religieuse attendant son festin.

Je **la** vois enfin, **Dame Guillotine. Roide** dans son costume de fer et de bois. Le rictus en diagonale. Aussi repoussante que **fascinante. Elle** est bien là, **le soupirail du bout du monde, le gué du non-retour, la souricière aux âmes en peine. Sophistiquée et rudimentaire** à la fois. Tour à tour **maîtresse de cérémonie** et putain faisant le pied de grue. Absolument **souveraine** dans sa vocation de faire perdre la tête.

D'un coup, tout s'évanouit autour de moi. Les remparts de la prison s'effacent, les hommes et leurs ombres, l'air se fige, le ciel s'estompe ; il ne reste que mon cœur battant la breloque et **la Dame au couperet**, seuls face à face sur un bout de cour suspendu dans le vide.¹

Telle une mante religieuse se nourrissant d'insectes vivants, « Dame Guillotine » guette l'approche du personnage pour se faire un festin. Comparée à la « mante religieuse » qui dévore son mari –quelques fois- après l'accouplement, et revêtue de froidure et de terreur, la guillotine incarne 'la veuve noire', la criminelle qui fait perdre la tête à tous ceux qui l'approchent ou qui osent se laisser aller dans ses bras. Elle est, à elle seule, l'allégorie de l'austérité dans sa magnificence, la fatalité en son comble. Dotée de caractéristiques de prédatrice, « Dame Guillotine » incarne la force et la férocité.

Pourvue de pouvoir, elle transgresse les règles de la physique en portant ses adulateurs en lévitation, faisant de l'espace qu'elle occupe, un endroit sans intérêt au point de le faire disparaître. Occupant l'angle de la cour, ressemblant, de ce fait, au boxeur sur ses poings, prêt à attaquer son ennemi. Ayant pour expression, un rictus sardonique attestant d'une pensée malveillante, « Dame Guillotine » demeure inébranlable, cela, même si elle n'occupe qu'une petite place, mais de par les ondes de

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 17.

choc et de tyrannie qu'elle émet, la machine à faire tomber les têtes reste souveraine et maîtresse de la situation.

L'effacement de l'espace – dans l'imaginaire du personnage-narrateur- est décrit telle une scène dramatique ; les remparts qui disparaissent, les hommes qui s'évaporent, l'air qui se fige, le ciel qui se dissimule. Comme sur un ring de boxe, *Turambo/Amayas* est seul face à son adversaire. Habitué à porter des gants pour boxer, pour affronter son destin face à « Dame Guillotine », l'ancien champion déchu se trouve les mains liées. Il s'agit de son combat final face à son destin ; ils sont désormais « seuls face à face sur un bout de cour suspendu dans le vide », les deux adversaires n'ont aucun autre choix que de s'affronter afin qu'il y ait un vainqueur et un vaincu. Son cœur battant la chamade, il ne sait ce qu'il doit faire ; revenir sur ses pas et risquer de tomber dans le vide, ou avancer et risquer de perdre sa tête, nul ring de boxe ne lui a semblé aussi inexorable, avancer ou reculer, l'enjeu est le même. Dans ce cas, « ce n'est pas l'espace concret qui se trouve au centre de l'intérêt mais les démarches artistiques transposées en images spatiales. »¹

Il nous a été possible de voir l'appropriation de l'espace par le narrateur. En faisant parler les éléments spatiaux, l'auteur a permis au narrateur de transformer un espace physique en espace métaphorique « grâce à sa capacité de décrire non seulement les données spatiales d'un texte mais également sa dimension non-spatiale, voire métaphorique »², DENNERLEIN cité par ZIETHEN dans *La littérature et l'espace*. Les éléments narratifs discursifs nous ont permis d'appréhender l'espace construit et modélisé.

Pour quelques théoriciens, l'espace romanesque est celui « où se déroule l'intrigue »³, ou encore « l'espace-fiction », voire les « coordonnées topographiques de

¹ Antje, ZIETHEN. « La littérature et l'espace ». In *Arborescences*, N°3. Juillet 2013. (Diffusion numérique 22 juillet 2013). Lien URL : < <https://www.erudit.org/fr/revues/arbo/2013-n3-arbo0733/1017363ar/> > [Site consulté le 06 juin 2019 à 00h22] (paragraphe 4).

² Antje, ZIETHEN. *Op.Cit.*

³ Jean, WEISGERBER. *L'Espce romanesque*. Lausanne : L'Age d'homme, 1978. P. 227.

l'action imaginée et contée »¹ selon Jean WEISGERBER. Dans notre cas, il est question de fiction dans une fiction, d'espace imaginé et conté – personnage-narrateur- dans l'espace romanesque de l'écrivain à l'égard du lecteur.

Dans cette optique, nous citons Dominique MAINGUENEAU et ses concepts de « scènes d'énonciation ». En parlant d'espace discursif, MAINGUENEAU aborde la notion de « espace interne » et d'« espace externe », définissant chacun comme « acte de communication verbale (qui) met jeu un double espace qui détermine deux types de subjectivité dans le discours »². Dans l'espace externe, « les partenaires (sujet communiquant et sujet interprétant), les interlocuteurs sont appréhendés en tant qu'êtres sociaux », dans l'espace interne, « les protagonistes sont des êtres de parole (énonciateur et destinataire) ». Ainsi conçoit-il les champs discursifs, à savoir les espaces de communication.

Comme tout condamné à mort, *Turambo/Amayas* a droit à des psalmodies coraniques. Avant de mettre à exécution la sentence décidée, le condamné, quelle que soit son appartenance ; religieuse, ethnique, raciale..., bénéficie d'une expiation. Pour ce faire, un homme de religion est amené afin de réciter des extraits religieux ; coraniques pour la confession musulmane, et bibliques pour la confession chrétienne.

Étant de confession musulmane, le personnage-narrateur se voit attribuer un imam. Cet homme de Dieu, avant de procéder à réciter des versets coraniques, demande si le condamné n'aurait pas de préférence : « Il me demande s'il y a une *sourate* que j'aimerais entendre. La gorge nouée, je lui dis que je n'ai pas de préférence. Il choisit pour moi *Sourate Ar-Rahmane*. Sa voix se fraie un chemin au plus profond de mon être et, par je ne sais quelle alchimie, je trouve la force à les suivre »³. Il est à noter que le choix, fait par le mollah⁴ n'est pas aléatoire ou fortuit. Si l'auteur choisit *sourate Ar-Rahmane*, c'est pour la sémantique de ses versets. De par son titre « *Ar-Rahmane* », qui

¹ Henri, MITTERAND. *Le Discours du roman*. Paris : Presses Universitaires de France, 1980. P. 192.

² Dominique, MAINGUENEAU. *Les termes clés de l'analyse du discours*. Paris : Editions du Seuil, (Nouvelle édition revue et corrigée) 2009. P. 57.

³ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 16.

⁴ Imam : « titre donné aux prêtres musulmans et à toute personne exerçant des fonctions juridiques et religieuses dans le monde musulman » Dictionnaire hors-ligne.

signifie « Le Miséricordieux », il est possible de deviner le choix au premier abord, et qui est celui d'invoquer la Miséricorde divine.

2. La chambre d'hôpital

Pour la suite des événements, il est question de quitter la cellule pour rejoindre un espace encore plus clos et étroit « Nous sortons dans le corridor, talonnés par le comité. Le crissement de mes chaînes raclant le parterre fait de mes frissons des coups de rasoir. »¹, espace terrifiant et synonyme d'étouffement, le corridor rappellerait le « couloir de la mort ».

Cette mise en scène cinématographique renforce davantage le sentiment de frayeur qu'essaie de faire véhiculer l'auteur, et par la même occasion, dévoile le bienfait de la Réconciliation divine « Sa voix empreinte de douceur [lui] me fait du bien. Je ne crains plus de marcher dans le noir, Le Seigneur est près de moi. »². Comme il est supposé, la récitation coranique apporte **purification**, et notamment **paix intérieure**. Cette dernière qui semble submerger *Turambo/Amayas* et le débarrasser de ses craintes, est le fruit de la « douce[ur] » voix de l'imam.

Garde rapprochée, corridor étroit inspirant la gêne et l'impasse, grincement des chaînes sur le sol rappelant la talonnade d'un fait fatal et imminent, tels sont les éléments constitutifs attribuant au corridor, -espace de transition de la cellule vers la cours- une allure de chemin vers l'« inconnu » ou il serait propre de dire vers la « fatalité ». Ce lieu « ajuste sa trajectoire », comme pour montrer le chemin à emprunter.

A l'opposé de la cellule qui a marqué le début du récit, la chambre d'hôpital marque la fin du récit. Il n'est pas fortuit d'avoir mis, à la fin d'un récit, un lieu tel qu'une chambre d'hôpital. Cette dernière peut marquer la fin de la vie (mort), comme elle peut aussi marquer le début d'une vie (accouchement ; donner la vie). Pour ce qui

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 16.

² Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 16.

est de notre ancien champion, il est question de la première interprétation. Dans ce lieu, il se retrouve- comme il l'a déjà été dans une vie antérieure- enchaîné, mais cette fois-ci par des tuyaux.

Victime de sa meurtrissure corporelle, le vieux champion n'incarne que son propre fantôme « j'étais face à un miroir et je ne me voyais pas dedans », semblable à un revenant débarquant de l'au-delà. Cette chambre fait figure de réceptacle, elle englobe à elle seule : l'oubli, la fin, l'obscurité, la déchéance, le délaissement, l'inhibition, le Grand Sommeil (la mort) « Dans la chambre d'hôpital, la nuit se prépare à euthanasier ma mémoire. Il fait noir et l'infirmière oublie d'actionner le commutateur ; je ne peux pas me lever pour allumer à cause des tuyaux qui me retiennent captif d'un appareillage de soins palliatifs. »¹ L'obscurité s'apprête à recouvrir ce que la mémoire tassait depuis toujours.

A l'instar de la récitation coranique, la chaude voix du poète berbère AÏT MENGUELLET² laisse les souvenirs assaillir sa mémoire. Ainsi, *Turambo/Amayas* est projeté dans le passé. Ce voyage dans le temps lui rappelle à ce qu'il était autrefois « C'est un rituel chez lui. [...] il écoute chanter Lounis Aït Menguellet [...] La voix chaude du chantre kabyle me renvoie loin dans le passé [...] la voix d'Aït Menguellet sauve de l'enfer »³.

3. « Turambo » : entre limites spatiales et charge onomastique

Dans l'extrait ci-dessus, il est question d'espace emblématique. Au-delà de sa dimension spatiale, l'espace en question est en lien étroit avec l'interprétation de l'identité de *Turambo/Amayas*. Nous pourrions traiter le lieu comme « référence identitaire » avec des significations onomastiques et des distorsions linguistiques :

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 401.

² Lounis AIT MENGUELLET, de son vrai nom Abdenebi AIT MENGUELLET est chanteur berbère d'origine kabyle. Il est né le 17 janvier 1950 à Ighil Bouammas. Il est aussi poète. Il est le symbole de la revendication identitaire berbère.

³ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. Pp. 401-402.

Le Duc tira sur son cigare et envoya la fumée au plafond.

Son regard autoritaire se posa sur moi.

- Ça veut dire quoi au juste, **Turambo** ? C'est pas un blaze de chez nous... J'ai demandé à des amis instruits, et personne ne m'a expliqué.

- C'est le nom de mon village natal, monsieur.

- Jamais entendu parler. C'est en Algérie ?

- Oui, monsieur. Du côté de Sidi Bel Abbès, sur la colline des Xavier. Mais il a disparu depuis. Une crue l'a emporté, il y a sept ou huit ans.

L'autre visiteur, qui n'avait pas bougé de sa place depuis qu'il était entré, étira les lèvres en se grattant le menton.

- Je crois savoir de quoi il s'agit, Michel. Il veut sûrement parler d'**Arthur-Rimbaud**, une bourgade qui a été engloutie par un glissement de terrain au début des années vingt du côté de Tessala, non loin de Sidi Bel Abbès. La presse de l'époque en avait parlé.

Le Duc considéra son cigare, le fit tourner entre le pouce et l'index, un rictus au coin de la bouche.

- **Arthur-Rimbaud, Turambo**... quel raccourci ! Je comprends maintenant pourquoi, avec les Arabes, on ne frappe jamais à la bonne adresse.¹

Le cadre établi par l'auteur n'est pas neutre, ni dénué de sens. A l'opposé des espaces cités dans notre présente étude, l'espace convoqué cette fois-ci expose ostensiblement le lien existant entre l'appellation du personnage et l'appellation du lieu. En effet, l'espace qui représente le village natal, prête, sans apporter de modifications majeures, son nom, à savoir « **Turambo** », au personnage. Il est à noter que le patronyme en question '*Turambo*' a subi une forte distorsion linguistique quant à son passage d'un système grammatical 'A' à un autre système grammatical 'B', l'un opposé diamétralement à l'autre. De l'arabe ; langue sémitique, au français ; langue latine, le pseudonyme se prête à un voyage linguistique radical, de « Arthur Rimbaud », à « *Turambo* », le patronyme empreinte un raccourci phonétique.

D'emblée, l'auteur assimile son personnage principal et narrateur à un lieu, et cela, dès la première ligne du roman qui est « Je m'appelle Turambo ». Avant de relater le moindre événement, KHADRA présente son personnage en évoquant son appellation. Dans une conception naïve, nous penserions à une simple présentation, mais en faisant une étude poussée, nous découvrons le sens caché. En effet, il nous semble que l'auteur ait exposé son personnage d'emblée pour, d'abord le présenter, mais aussi, pour focaliser l'attention sur un pseudonyme vecteur de sens.

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 190.

« *Turambo* » n'est pas seulement une appellation attribuée à un personnage, il est un patronyme à forte charge sémantique. Avant de prêter son nom au personnage, « *Turambo* » est le village natal de ce dernier, pas loin de la ville de Sidi Bel Abbes¹. Il s'agit, dans le récit, d'un village englouti. L'auteur a procédé à l'effacement de lieu afin de libérer le personnage de toute attache.

De son véritable nom « Amayas », qui signifie « guépard », le personnage préfère de loin son pseudonyme, car « Turambo raconte [sa] ma vie » contrairement à « Amayas » qui « n'a pas d'histoire »². A travers le patronyme choisi, le champion opte pour l'appellation qui, à son sens, le définit. « *Amayas* » patronyme de naissance, choix parental symbolisant 'la fatalité', « *Turambo* » choix personnel incarne 'la liberté d'être ce qu'il veut', et 'la maîtrise de son destin'.

En faisant une étude comparative, nous remarquons que l'espace auquel l'auteur réfère son sujet ne représente que son propre reflet. Effectivement, comme à l'image du personnage, le village natal qui a vu *Turambo/Amayas* naître est méconnu du public instruit, alors que ce dernier est analphabète. Cette similitude joue tantôt sur le plan géographique (repère géographique et référent d'origine), tantôt sur le plan sémantique (lieu méconnu, distorsion de l'appellation).

L'histoire du lieu est relatée dans les journaux, *Turambo/Amayas* semble avoir son histoire lui aussi, ou du moins, en avoir fait une. L'appellation française du lieu se voit subir une déformation linguistique comme pour attester de son analphabétisation et de l'incapacité des Indigènes à prononcer correctement une langue étrangère. L'effacement de l'espace correspond à l'effacement du personnage-narrateur au début du récit ; l'exécution qui échoue, et aussi à la fin du récit ; dans la chambre d'hôpital où il s'éteint.

Dans le passage préalablement cité, le mystère planant sur le pseudonyme adopté par les soins du personnage-narrateur se dissipe. Autour d'un dialogue et

¹ Sidi Bel Abbes est une ville côtière d'Algérie. Elle se trouve au nord-ouest. Elle appartient à l'Oranie. Elle se situe à 50 km d'Oran.

² Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 311.

d'interrogations sur l'origine du pseudonyme, la signification et l'étymologie de « *Turambo* » sont dévoilées. L'auteur, à travers cette explication onomastique et étymologique, démontre le lien indéfectible qui lie le personnage à l'espace qui semble définir son identité. Par ce procédé de rapprochement, KHADRA montre la relation intrinsèque qui rattache le personnage à son village.

L'auteur situe le personnage et son identité par rapport à un espace référentiel. Il devient dès lors un espace signifiant en relation directe avec le héros puisqu'il le définit. Il s'agit d'espace d'identification offrant une émancipation. Le lieu tient pour rôle celui d'un catalyseur projetant le personnage en avant afin de muter en toute liberté. Le village est considéré comme lieu de référence, même si ce dernier n'offre pas de référentialité explicite dont l'appellation est affectée en la distordant. L'adoption du pseudonyme « *Turambo* » traduit le consentement du moment. Le personnage considère ce patronyme comme celui qui « raconte sa vie ».

L'espace est amorcé au début du récit, le personnage explique l'étymologie de son surnom et le lien existant entre lui et son village natal. Il s'assimile à ce lieu, ce dernier raconte sa vie. Le mystère planant sur l'appellation n'est soulevé qu'à la page 175, à savoir à la moitié de notre lecture. Sur toutes ces pages, l'auteur tient en haleine son lectorat. Notre interprétation, telle qu'elle nous semble, nous permet de supposer l'intention de l'auteur qui est : garder l'interrogation afin de captiver l'attention du lectorat, et ainsi garantir une lecture jusqu'à la fin du récit.

Permettre au lecteur de se faire une interprétation personnelle, émettre des hypothèses, impliquer le lectorat en lui faisant le sentiment de participation,

4. Jenane Jato

Au-delà du cadre spatial, Jenane Jato représente un lieu qui permettra, par la suite, à *Turambo/Amayas* de voler vers sa destinée. Les conditions sociales permettent au personnage de dévoiler son talent. Cela n'aurait pas été possible dans une vie de rang social aristocratique. En effet, confronté sans cesse au défi et à la bagarre, obligé, en

continu, de défendre son honneur, *Turambo/Amayas* se voit mener des combats quotidiens pour survivre.

Pour ce qui est de Jenane Jato, ce dernier n'est pas le lieu de référence rêvé. Il représente un espace de transition. Le « coupe-gorge où l'on ne se hasardait pas la nuit »¹ n'est que le bidonville greffé aux remparts d'une ville scintillante. La banlieue qui permettra à la famille de remonter la pente, permet au narrateur de retrouver quelques amitiés furtives :

Sid Roho m'entraîna dehors et nous nous remîmes à nous embrasser dans des accolades homériques.

- Qu'est-ce que tu fiches par ici ? me demanda-t-il.

- J'habite Médine Jdida. Et toi ?

- J'ai une case à **Jenane Jato**. Pour le moment.

- Et tu t'en sors ?

- Je suis au four et au moulin, parfois dans le pétrin, mais je me débrouille.

- Tu te plais à Jenane Jato ?

- Tu parles ! **C'est un coin dangereux. Un peu Graba, version citadine. Des castagnes à la pelle, et des meurtres de temps en temps.**

Il parlait vite, Sid. Trop vite. Ses paroles se bouscullaient dans sa bouche.

Il poursuivit, aigri :

- C'était moins risqué, à mon arrivée. Mais depuis qu'un ex-bagnard y parade au milieu d'une clique de chacals, **la vie est devenue infernale**. El Moro, qu'il s'appelle. Une gueule balafree et laide à faire avorter une baleine. Tout le temps en train de chercher des poux aux chauves. Et si tu n'es pas content, il te saigne avec son Laguiole.²

Hormis les retrouvailles amicales d'enfance, Jenane Jato est présenté comme endroit insécure et dangereux. Un bagne à ciel ouvert. A l'opposé de la prison qui ferme ses portes, l'endroit semble laisser ses bagnards rôder en toute liberté. Véritable réceptacle de truands, l'espace abrite toutes sortes de criminels qui vagabondent et imposent leur loi. Vivants dans une ambiance constituée de bagarres et de crimes, les habitants tentent d'y survivre. Devant un nombre restreint de choix, les occupants se débrouillent pour éviter de périr.

Malgré la description négative que fait *Sid Roho* de Jenane Jato, l'endroit demeure un lieu urbain. Il s'agit d'un quartier chaud, populaire, et surtout ethnique.

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 77.

² Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 175.

Même s'il s'agit d'un espace citadin, l'auteur troque cet aspect avec une description dépréciative. L'écriture exhibe un monde de revers, celui d'une communauté déchue vivant dans les coulisses d'une ville citadine et européenne.

A travers l'évocation de cet espace, l'auteur rappelle les amitiés d'autres fois. De part cette relation, l'auteur remémore l'enfance de *Turambo/Amayas* et le lien indéfectible qu'il entretenait avec ses amis. Ainsi, il invoque la nostalgie du personnage en la mettant en scène « dans des accolades homériques ». Dans la conception de l'esprit champêtre, la ville est synonyme de : réussite, espoir, renaissance, et reconstruction. Jenane Jato, qui, malgré la misère qu'elle offre, fait partie de la ville. Contrairement aux poncifs véhiculés chez les paysans, l'espace urbain n'incarne que l'aspect négatif de la ville. Au lieu de trouver 'un nouveau départ', les réfugiés doivent d'abord trouver le moyen de survivre pour avancer. De ce fait, les personnages sont confrontés à des situations particulières tels que : les bagarres, et les crimes.

Se trouvant dans un endroit tel que Jenane Jato, le personnage ne voudra que s'envoler vers un espace dont les structures spatiales offrent plus de chances de développement, et aussi dans l'intention de doubler ses chances de réussite. Il est question d'espace référentiel, mais pas comme on le sous-entend. Nous sommes confrontés à un espace à l'antipode de celui rêvé. De ce fait, les personnages sont contraints de déployer des efforts pour muter vers d'autres lieux leur garantissant une émancipation.

5. Camélia : maison close

La maison close est un espace qui exprime l'état intérieur du personnage. Élevé au sein d'une famille conservatrice, *Turambo/Amayas* et sa communauté ne connaissent le plaisir de la chair que dans le cadre conjugal. Dans la tradition arabo-musulmane, qu'il s'agisse de l'homme ou de la femme, les deux individus sont tenus de garder leur chasteté jusqu'à la nuit de leurs noces. Aucun plaisir sexuel n'est toléré en dehors du lit marital, pas de rapports sexuels avant le mariage :

-Quelque chose ne va pas ? me demanda-t-elle.

Je ne parvins pas à déglutir.

Elle m'examina, amusée par ma confusion, s'approcha d'une table basse encombrée de bouteilles d'alcool.

-Je vous sers un verre ?

Je fis non de la tête.

Elle revint vers moi, un peu déconcertée cette fois.

D'un geste mystique, elle défit la ganse de sa chemise et le mince voile en mousseline qui la couvrait glissa silencieusement par terre, dévoila un corps parfait, à la poitrine haute, aux hanches pleines et aux jambes fuselées. **La brutale nudité de cette femme me désarçonna tout à fait. Je pivotai sur mes talons et sortis de la chambre en courant presque. Il me fallut plusieurs détours pour retrouver mon chemin.**¹

Ainsi en est-il pour le personnage-narrateur. Ce dernier ne s'est jamais prêté aux plaisirs sexuels. Voulant le débarrasser de toute pression, son équipe décide l'emmener dans une maison close. Il se trouve que le champion n'a jamais touché une femme, n'a, probablement, jamais vu une femme nue devant lui. Dans une situation pareille, et mis devant le fait accompli, *Turambo/Amayas* panique. Cette gêne s'accroît au point qu'il prend la fuite. Ce geste ne peut qu'exprimer son manque d'expérience dans ce domaine. Son mutisme est aussi éloquent que ses agissements. Son laisser-aller traduit sa tétanie.

Sa visite chez *Madame Camélia* est réitérée. Son initiation aux plaisirs charnels s'est bien effectuée. A présent, il n'est plus ce jeune puceau qui fuit devant une femme nue. Il est devenu un homme qui sait prendre sa vie en main. *Turambo/Amayas* prend goût, et décide de revenir dans les bras de sa nymphe 'Aïda' :

Le lendemain soir, c'est lui-même qui me raccompagna chez Madame Camélia. En vérité, j'avais envie de retourner dans la maison close. [...] Aïda me reçut avec prévenance exagérée. [...] m'effeuilla avec infiniment de précautions en me chuchotant dans l'oreille : « Laisse-moi faire. Je vais arranger ça ». J'étais dans une sorte d'ébriété lorsque je regagnai la voiture dans laquelle Gino et Filippi me guettaient en riant sous cape. [...]

-Ça a été comment ? me fit-il.

-Du tonnerre ! exultai-je, vidé de l'ensemble de mes toxines.

Trois jours avant mon combat, ne sachant pas au juste si c'était pour surmonter la pression que mettait le Sigli avec ses déclarations tonitruantes ou simplement pour retrouver une parcelle du paradis dans les bras d'Aïda, je pris mon courage à deux mains et retournai chez Madame Camélia. Seul comme un grand. **Avec l'intime conviction d'avoir franchi un cap et d'être en mesure de ramener tous les horizons à moi.**²

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 224.

² Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. Pp. 226-227.

L'endroit n'a pas seulement permis au champion de pénétrer le monde de la sexualité, il lui a offert une émancipation tantôt sexuelle, tantôt sociale. Sur le plan sexuel, le jeune homme a fait ses adieux à sa chasteté, sur le plan sociétal, il est question d'affranchissement des attaches : sociales, familiales, religieuses, et culturelles. Pour *Turambo/Amayas*, Le Camélia n'est pas un établissement où se pratique la prostitution, il est sa source de bonheur et le lieu qui lui permet de se défouler, voire de se ressourcer.

A l'opposé des terrains habituels sur lesquels il se donne en spectacle, à savoir les rings, *Turambo/Amayas* fait la découverte d'un lieu à l'antipode de ce qu'il a pour coutume de côtoyer. Derrière les murs du Camélia, il vit, tacitement une seconde histoire d'amour avec *Aïda*. Des espaces ouverts et exhibés –les rings de boxe-, aux espaces clos –Le Camélia-, *Turambo/Amayas* passe de la lumière à la discrétion. Il découvre qu'« aucun trophée ne faisait frémir son âme mieux que le regard d'une femme ».

L'évocation d'un tel espace dans les romans de KHADRA n'est pas inopinée. Il est à souligner que l'espace dont il est question dans notre analyse est un lieu s'inscrivant à la marge de la société. Les mœurs ne permettent pas l'installation d'un tel établissement, encore moins dans une société maghrébine de confession musulmane « Ta mère ne doit pas soupçonner que son fils chéri fréquente des putains. Elle ne le supporterait pas. Chez nous, le vice est pire que le péché... »¹. L'auteur laisse apparaître cela à travers son évocation du Camélia. Il n'exhibe pas le lieu d'emblée comme il a été le cas pour les espaces convoqués préalablement dans le récit. Le mystère est marqué de la page 217, et est dévoilé qu'à la page 224, et ce n'est qu'à la page 231 que l'évocation et la description prennent fin. Nous serions tentés de croire que l'auteur ait pris des gants pour invoquer un tel espace inconventionnel au sein d'une société conservatrice.

Il faut avouer que le contexte colonial de l'époque facilite l'instauration d'une maison de ce type. La fréquentation d'un endroit pareil ne relève pas seulement d'un blasphème, mais à elle seule, elle représente un outrage divin pour la communauté algérienne.

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 249.

« Cela faisait deux mois que je venais me ressourcer dans sa chambre parfumée, et chaque fois que je la retrouvais, mon cœur battait un peu plus pour elle. Je crois que je l'aimais. »¹ Etant de nature naïve, les sentiments du champion cèdent facilement pour une femme. Qu'elle soit fille de bonne famille ou femme de petites vertus, *Turambo/Amayas* écoute l'appel de son cœur. La seule raison de ses visites au Camélia n'est que *Aïda* pour qui son cœur bat la chamade. Il n'est plus question de rapports charnels, à présent, le boxeur nourrit des sentiments qu'un client fréquentant une maison close ne devait pas avoir pour une femme qui louait ses services. Ses intentions sont bonnes mais « des sentiments que [il] je nourrissais pour une prostituée » n'étaient pas partagés. Dans sa tâche divertissante, « [Elle] J'aime *tous* [ses] mes clients, Turambo. Tous de la même façon. C'est [son] mon métier »².

Les personnages font en sorte que cet espace, qui n'est plus appréhendé comme environnement ou décor, discursivement construit, à forte charge sémiotique, se détache de son aspect physique. Il faut interroger l'espace en tant que construction sémantique et non comme contenant géométrique. L'espace peut avoir, sur l'individu un effet, qu'il soit positif ou négatif, curatif ou maladif. Prenons pour exemple l'ancien asile de fous :

Au XIXème siècle déjà, il y a eu par exemple à Vienne la construction d'une Tour dite *Narrenturm* (Tour des fous) qui avait occasionné une discussion entre médecins et architectes autour des possibilités de soigner la folie par une architecture appropriée, ce qui revient, déjà, à accorder à la structure de l'espace qui nous entoure une valeur qui peut être potentiellement curative.³

L'espace a un impact conséquent sur l'individu, d'où la nécessité de changer de décor, de revoir l'agencement des meubles, de faire des extensions afin d'avoir plus d'espace et par conséquent plus de liberté de bouger. A l'instar de *Narrenturm*, la maison close prend une autre valeur, à l'opposé de sa valeur première. Représentant un établissement de jouissance et d'assouvissement sexuels, l'établissement passe du lupanar à « parcelle de paradis, chambre parfumée ». C'est dans les bras de *Aïda* que

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 245.

² Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 259.

³ Anne-Laure DAUN-COMBAUDON, Elisa GOUDIN-STEINMANN, Céline TRAUTMANN-WALLER. « Récit de l'espace/ Espace du récit en contexte germanique » (Introduction). In *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*. 31Bis, 2017, en ligne depuis 26 juin 2017. Lien URL : < <http://journals.openedition.org/narratologie/764> >.

Turambo/Amayas « naquis-je [il] au doux et irréprouvable tourment de la chair ». Aucun match, aucune victoire, aucun ring ne valaient les bras de *Aïda*, ni son lit.

Je n'étais pas *chez elle*¹. Ni pour *ses* filles. J'étais là pour *Aïda*, rien que pour *Aïda*. Et bien qu'elle appartienne aussi aux *autres*, *Aïda* était à *moi*. En tout cas, dans mon esprit, c'était ainsi que je la concevais. Je ne *couchais* pas avec *Aïda* l'espace d'une passe, je *l'épousais*. J'avais du respect pour elle ; j'en voulais à la fatalité qui l'avait conduite en **ce haut lieu de de la concupiscence et du vice, parmi les incubes et les anges pervers. Au purgatoire des volontés**, c'était donnant-donnant.²

Peu importe qui occupe les lieux, peu importe qui détient la gestion ou la propriété de la maison close, tout ce qui importe est la présence de *Aïda*. *Turambo/Amayas* s'approprie le lieu selon sa conception des choses. Il n'attribue plus Le Camélia à sa tenancière, mais à celle qu'il aime '*Aïda*'. La réattribution de l'espace change. La raison première (assouvir ses pulsions sexuelles) se détermine et focalise toute l'attention du champion sur un seul être, à savoir *Aïda*. Dans sa conception naïve, il croit offrir à *Aïda* l'exclusivité d'être son époux, alors que cette dernière ne partage pas l'idée « -Qui te dit que je veux me remarier ? Je suis très bien là où je suis. J'habite une belle maison, je suis nourrie, blanchie, protégée, je ne manque de rien. »³. Comme l'indiquait Gaston BACHELARD dans *La poétique de l'espace*, l'espace est un langage⁴, une réalité psychologique dévoilée, un langage imagé meublé de représentations symboliques.

6. L'espace : entre le rêve et la réalité, la vérité spatiale

Si quelques théoriciens abordent la notion de 'dire spatial', BACHELARD évoque la notion de 'poétique de l'espace'. Il entend par 'poétique', la mise en place des différents éléments spatiaux constituant une sémiotique donnée. Il l'appelle poétique car cette dernière n'est pas déployée dans sa fonction première, à savoir « une fonction descriptive ». Comme il a préalablement été dit, les espaces ne sont plus convoqués à

¹ Madame Camélia, la tenancière de la maison close qui porte son nom « Le Camélia ».

² Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 252.

³ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 257.

⁴ Gaston, BACHELARD. *La poétique de l'espace*. Paris : Les Presses universitaires de France, 3ème édition, 1957 [1961]. Collection : Bibliothèque de philosophie contemporaine. (Édition numérique réalisée le 21 septembre 2012 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, Québec.).

des fins traditionnelles (description juste pour constituer un décor). Ces derniers transcendent le simple fait de vouloir décrire et font l'objet d'une sémiotique spatiale. « Examinée dans les horizons théoriques les plus divers, il semble que **l'image de la maison** devienne la topographie de notre être intime. »¹

Prenant son rôle d'adulte très à cœur, *Turambo/Amayas* se projette dans l'avenir et promet la concrétisation de quelques souhaits, comme avoir une maison décente :

A la maison, ça avait l'air d'aller. [...] Je me sentais grandi, presque aussi vaillant que mon ami Ramdane et me permettait de dire, à mon tour et avec raison, que bientôt nous aurions du rouge aux joues et de quoi emménager **dans une vraie maison avec une porte qui se verrouille et des volets aux fenêtres quelque part où les magasins seraient mieux que fournis et où il y aurait des hammams à chaque coin de rue.**²

Sa conception est simple, son souhait est légitime, il aspire à vivre dans une maison selon les normes sociales. Il entend par maison décente, un espace qui se ferme à clef, une porte avec un numéro, une adresse où les cartes postales et le courrier arrivent sans confusion, des fenêtres pour laisser pénétrer la lumière dans l'espace familial, des volets pour se mettre à l'ombre quand le soleil tape fort. Une maison située à proximité de boutiques et de magasins pour se faciliter les achats. Et pourquoi pas un hammam dans les environs. Sa maturité lui permet de voir grand et loin dans l'avenir. Il se devait d'adopter un comportement d'homme prévoyant et responsable.

Réduite à son espace quotidien, sa vision du monde se limite à celle de son douar dans lequel ils suffoquent, à leur gourbi dans lequel ils pourrissent, à leur misère qu'ils portent tel Le Rocher de Sisyphe sur la montagne. Le passage qui suit montre clairement son cloisonnement champêtre :

Je n'avais jamais mis les pieds dans une ville avant, et n'avais des Européennes qu'un vague aperçu que je confondais avec l'idée que je me faisais des sultans dont parlait tante Rokaya pour calmer la faim ou la fièvre qui nous tenaillait, Nora et moi. Pour le mioche « enclavé » que j'étais, il n'y avait que deux mondes diamétralement opposés, celui du colon Xavier, [...] et celui de Turambo où le temps semblait au point mort, sans joie et sans discernement, un coin mortifère, incongru, dépourvu d'horizons et triste à pleurer où l'on se terrait comme des taupes des trous sordides.

¹ Gaston, BACHELARD. *La poétique de l'espace. Op. Cit.* p. 27

² Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures.* Alger : Casbah Editions, 2013. P. 44.

Et voilà Sidi Bel Abbes qui balayait mes références d'une main seigneuriale en étalant sous mes yeux un monde insoupçonné.¹

Dans un raisonnement limité, *Turambo/Amayas* conçoit l'existence de deux réalités, où l'une est à l'antipode de l'autre. Il n'est pas faux de penser ainsi quand on pense aux conditions des Indigènes durant la colonisation. L'oppression française et la culture de spoliation ont fait que l'Algérien se croit appartenir à un rang inférieur à celui du Colon. Que le beau leur appartient, que l'intellectuel est leur qualité et le civisme est leur devise. N'étaient-ils pas en Algérie pour éduquer un peuple barbare, qu'on appelle berbère ? Ainsi les Français d'antan percevaient la situation. Sa vision du monde réel se limite à son douar. La découverte de la ville l'émerveille. Sidi Bel Abbes lui ouvre les yeux et l'éveille à ses sentiments inexplorés.

J'étais resté bouche bée pendant de longs moments [...] Cette découverte demeurera gravée dans ma mémoire, pareille à une révélation prophétique. Pour moi, plus qu'une rencontre fortuite, Sidi Bel Abbes était la preuve qu'une vie différente, aux antipodes de la mienne, était envisageable. [...] Sidi Bel Abbes m'éveilla à des sensations insoupçonnées. [...] J'étais résolu à faire n'importe quoi, quitte à pêcher, pour me reconstruire ailleurs, dans une ville où les bruits avaient une musicalité et où les gens et les rues fleuraient bon la chance d'exister.²

Sidi Bel Abbes se révèle et se présente à lui. Elle ne se dévoile pas par hasard. Le destin veut que *Turambo/Amayas* la découvre. Qu'il la voie, qu'il la rêve, qu'il bouleverse toutes ses représentations et projets. Elle est le possible qui s'offre inconditionnellement. Elle éblouit par splendeur, miroite ses atouts en vendant du rêve. Elle est ce renouveau refermant tous les possibles. Elle est ce signe divin, cette révélation mystique et prophétique. Sidi Bel Abbes est sa destinée, son but, son aspiration à présent. Déterminé à se reconstruire, en ville, *Turambo/Amayas* se décide à prendre son destin en main. Décidé à la conquérir, tous les moyens lui semblent bons. L'atmosphère qui embaume la ville l'enchanté.

Ce qui m'importait, c'était de ramasser un maximum d'argent pour permettre à Mekki de nous trouver une maison en pierre sur une vraie rue, dans un vrai quartier paré de réverbères qui s'allument le soir et de boutiques aux devantures vitrées. Je voulais voir passer du beau monde sous ma fenêtre, m'offrir un instant de quiétude

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 54.

² Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. Pp. 55-56.

sur un banc public et, pourquoi pas, me croire de mon époque et capable d'en profiter.¹

La tête pleine de rêve et d'espoir, le personnage-narrateur s'est fixé un objectif, celui d'amasser l'argent afin de s'envoler vers un espace urbain. Son souhait est simple ; une maison faite de pierre avec une vraie rue. Nous constatons que la notion de « maison » de *Turambo/Amayas* se résume à des repères spatiaux, qui, au premier abord, nous semble simples et anodins. En réalité, les critères que constituent les éléments cités tissent l'image de la maison dans laquelle le personnage-narrateur se projette avant même de l'avoir trouvée. En effet, cet espace intime, minutieusement dessiné, ne fait que refléter son intérieur. Souhaitant correspondre au modèle européen, *Turambo/Amayas*, fait de même pour ce qui est de l'habitat de ses rêves. Nous en venons à croire que le héros souhaite se débarrasser du modèle arabo-musulman pour enfiler le costume européen.

J'avais vu **deux ou trois Arabes** qui avaient l'air de tirer leur épingle du jeu. Ils portaient des costumes bien droits et il n'y avait pas la moindre tache sur leur fez. Ils marchaient parmi les roumis sans trébucher, **habitaient dans des maisons badigeonnées avec une porte qui se fermait à clef et des volets aux fenêtres- des maisons comme j'en rêvais**. Et ça m'avait gonflé à bloc.²

Il était rare de voir, à l'époque, des Indigènes vivre à l'exemple des Colons. Rares sont les Arabes qui savaient gérer leurs vies. Voir ses semblables vivre son rêve le mettait en rogne, qui de plus est, leur « escale à Graba perdurait » toujours et encore. Sa gêne s'accroît davantage. Pour BACHELARD, « la maison est un corps d'images qui donnent à l'homme des raisons ou des illusions de stabilité. »³, en effet, pour *Turambo/Amayas*, la maison représente son propre reflet, le reflet de son être intime. Elle incarne l'intimité de la famille. Cet espace intime et reclus est imaginé sur la base des valeurs que le personnage-narrateur se construit dans son imagination. Ce corps immobile est celui du reflet qu'il souhaite un jour incarner, et qui, à chaque occasion, miroite des objets, de différentes natures (volets, porte à clef, balcons, numérotation de la porte...), afin de le séduire davantage et le tenir en haleine plus longtemps. Ses raisons sont explicitées, il souhaite vivre décemment, mais il ignore, qu'à travers

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 63.

² Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 63.

³ Gaston, BACHELARD. *La poétique de l'espace*. Op. Cit. p. 44.

l'image de la maison qu'il s'est construite, c'est l'image son image qu'il dépeint, celui d'un jeune homme réussissant malgré les épreuves. « Sans cesse on réimagine sa réalité : distinguer toutes ces images serait dire l'âme de la maison ; ce serait développer une véritable psychologie de la maison. »¹

La maison ne représente pas seulement un lieu d'habitation, elle est aussi l'espace intime. Afin d'oublier leur passé nébuleux jonché de misère, de maladies et de déceptions. La famille se réinvente dans une maison digne de ce nom :

Mekki nous avait trouvé **un pied-à-terre** sur la façade nord de Medine Jdida- un quartier arabo-berbère que l'Administration dénommait le « Village nègre ». [...] Notre maison avait **une porte qui fermait à clef** et **un numéro sur le fronton**, et, pour moi, c'était ce que je pouvais espérer de mieux. Le rêve, enfin.²

A l'image de ses aspirations, *Turambo/Amayas* tombe sur la perle rare, une habitation répondant à ses attentes. Une maison qui se ferme, avec un numéro, au centre d'une ville. Cette demeure représente la première véritable concrétisation de leurs rêves perdus. Le rêve enfin exaucé ! Tout comme son fils, la mère « avait de l'ambition. Elle voulait une maison décente où elle pouvait recevoir ses voisines sans les indisposer »³. Nous en déduisons, à travers cette aspiration maternelle, que l'illusion de la demeure ne se limite pas seulement à un seul individu, mais elle touche probablement l'ensemble de la famille. La conception peut varier d'un membre à un autre, mais le rêve demeure le même pour chacun : se réinventer ailleurs dans une 'vraie' maison.

Pour clôturer ce chapitre, nous dirons qu'il nous a été possible de voir, le cadre spatial ne fait pas figure de décor simplement. Au-delà de la dimension descriptive, l'espace est vecteur de charge sémiotique. Pour ce qui est de notre corpus, l'auteur a convoqué ces espaces pour construire, au fur et à mesure, l'identité de *Turambo*. Il a transcendé le simple fait de décrire ou d'orner. Qu'il s'agisse de villes ou de douars, chaque lieu cité produit un sens. Chaque espace occupé a forgé l'identité de *Amayas*. L'auteur, à travers les lieux convoqués, a forgé l'identité du héros. Les douars et villes par lesquels le personnage-narrateur a transité ont contribué à édifier la personnalité

¹ Gaston, BACHELARD. *Ibidem*. p. 44.

² Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. Pp. 74-75.

³ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 82.

qu'il s'est faite à travers le récit. En effet, chaque lieu, par sa sémantique, a contribué, à sa manière, à construire ce que l'auteur a voulu que *Turambo* soit.

Nous avons trouvé intéressant d'approcher le texte par une étude spatiale. Le nombre d'espaces évoqués nous ont interpellés à tel point que nous avons focalisé toute notre attention et consacré notre présente étude au « dire spatial » qui s'est avéré pertinent. Il nous a été possible de voir comment, l'auteur a brisé les limites spatiales pour permettre à son personnage une émancipation et un épanouissement à divers niveaux.

En conclusion, nous dirions qu'il nous a été possible de voir que le cadre spatial ne fait plus figure de décor simplement. Au-delà de la dimension descriptive, l'espace est vecteur de charge sémiotique, c'est-à-dire qu'il a un message à véhiculer. Ce dernier a transcendé le simple fait de décrire ou d'orner. Qu'il s'agisse de villes ou de douars, chaque lieu cité produit un sens et un effet sur ce que le héros est devenu. Chaque espace occupé a forgé l'identité du champion. Pour ce qui est du corpus d'étude, l'auteur convoque ces espaces pour construire, au fur et à mesure, l'identité de *Turambo/Amayas*.

L'auteur, à travers les lieux convoqués, forge l'identité du héros. Les douars et villes par lesquels le personnage-narrateur a transité ont contribué à édifier la personnalité qu'il s'est faite à travers le récit. En effet, chaque lieu, par sa sémantique, a contribué, à sa manière, à construire ce que l'auteur a voulu que Amayas soit Turambo. Il nous a été possible de voir comment, l'auteur a brisé les limites spatiales pour permettre à son personnage une émancipation et un épanouissement identitaire.

Deuxième chapitre

Représentation spatiale et identitaire chez Yasmina KHADRA dans *Ce que le jour doit à la nuit*

Dans le but de faire une étude complète de l'œuvre, nous jugeons judicieux de commencer par une étude de personnages afin d'impliquer progressivement le lecteur dans la sphère romanesque. A travers l'évocation des personnages- principaux et secondaires-, nous dévoilerons le dispositif des personnages, à savoir le rôle qu'ils jouent, le groupe auquel ils appartiennent tout en déterminant les éléments constituant leurs personnalités. Dans ce chapitre qui se veut portail d'étude de notre corpus, nous démontrerons l'organisation narratologique à via cette étude. Ces derniers sont placés dans des espaces, chaque espace arboré influera les personnages.

Ne s'intéressant pas uniquement à l'aspect géographique, la dimension spatiale du roman maghrébin tend tout aussi à définir l'identité à travers l'aspect culturel et historique, en particulier si le pays a connu une colonisation ou plusieurs à travers le temps. La spatialité romanesque tend, le plus souvent à décrire, mais l'espace quant à

lui définit une identité, tantôt géographiquement, tantôt culturellement, à travers une panoplie de valeurs.

La spatialité littéraire n'est plus remise en question, elle est considérée comme une évidence qui s'impose dans le texte littéraire comme étant un procédé qui permet d'apporter réponse à des interrogations. Cette spatialité s'inscrit, dès lors, comme élément discursif et énonciatif, permettant de mouvoir les événements et les personnages à travers le récit.

Même si le roman apparaît comme un espace où le pays est décrit dans les moindres détails, il n'en demeure pas moins un espace de revendication identitaire, une « identité nationale de l'espace géographique décrit »¹. Le texte offre plusieurs possibilités de lectures spatiales.

I. Etude des personnages

Pour mieux approcher la trame narrative de *Ce que le jour doit à la nuit*, nous allons commencer par faire une analyse des personnages principaux et secondaires du corpus afin de mieux appréhender le texte.

☞ *Ouari*

Prénom typiquement oranais, signifiant 'habitant d'Oran'. Il est le premier ami arabe de *Younes/Jonas*, ou plutôt un ami de compagnie. C'est un garçon issu d'une famille pauvre lui aussi, mince et frêle, c'est un enfant affamé. Blond, presque rouquin, il avait les sourcils fournis, un nez de bec d'oiseau bien pointu. Il ne semblait appartenir à aucune famille, il était probablement orphelin ou avait déserté sa famille. Il n'a jamais considéré la présence de *Younes/Jonas*. Qu'il soit là avec lui ou pas, ça ne l'importait que peu. « C'était un garçon mystérieux et solitaire, le seul dans le quartier à porter un pantalon de ville et un béret alors

¹ Charles, BONN. « Espace scriptural et production de l'espace dans L'insolation de Rachid BOUDJEDRA » in *Annuaire de l'Afrique du Nord* in revue *Littératures du Maghreb*, n° 22. 1983. P. 447.

que nous autres étions emmitouflés dans des gandouras et coiffés de chéchias »¹. Il était vêtu à l'européenne, il se démarquait des autres enfants de sa propre communauté. Eux, vêtus de *qachabia* et *chéchia*, lui habillé d'un pantalon et d'un béret, à la française.

Ouari était chasseur d'oiseau, *Younes/Jonas* avait gagné ses premiers sous en sa compagnie. Il était très honnête et juste. Il partageait l'argent avec *Younes/Jonas* en toute égalité. Il ne trichait pas. C'était un oiseleur professionnel. Enfant mystérieux, il faisait reculer les mioches les plus téméraires et belliqueux.

⤿ *Jambe-de-bois*

Ce qui est évident, c'est que le personnage porte bien nom. Amputé d'une jambe, *Jambe-de-bois* porte une prothèse, il a donc une jambe en bois, tout comme son nom l'indique. Cette jambe lui sert, tantôt de jambe, tantôt d'arme repoussant les agresseurs et les voleurs « [...] sa prothèse à portée de la main, prêt à s'en emparer au cas où un esprit fureteur s'aviserait de graviter autour de ses sucreries. »² Ancien gommier³ à la retraite, il voit en la vie la simplicité des choses, à chaque temps et personne son moment de gloire et son moment d'échec, à chaque période de la vie des hauts et des bas. Réaliste et optimiste dans sa perception de voir les choses. Lucide dans ses jugements.

⤿ *Younes/Jonas MAHIEDDINE*

D'origine berbère, kabyle pour plus de précisions, il est décrit comme un beau garçon et bel homme aux yeux bleus est pharmacien, *Younes/Jonas* semble avoir été gâté par la nature :

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 57.

² Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 63.

³ Soldat de l'Afrique du nord ayant combattu sous l'encadrement français, les gommiers ont existé de 1908 à 1956. Ils étaient tout simplement des soldats maghrébins de l'armée de France.

-Montre voir un peu la bouille que t'as, fiston, me dit-il en me relevant le menton du bout du doigt. Hum ! On dirait que le bon Dieu était particulièrement inspiré pendant qu'il te sculptait, mon garçon. Vraiment. Quel talent !... Comment ça s'est fait que t'as les yeux bleus ? Ta mère est française ?¹

Son physique et sa beauté « Mon Dieu ! Qu'il est beau »² lui ont permis, entre autres, de pénétrer aisément la communauté Pieds-Noirs. *Younes/Jonas* est très calme, posé, mature, intelligent, amoureux, tient à ses principes et à sa religion, ne boit jamais une goutte d'alcool, tient ses promesses, attentionné, généreux et solidaire « [...] J'avais attendu la fin du souper pour sortir ma bourse de sa cachette. D'une main tremblante d'émotion, j'avais tendu le fruit de mon labeur à mon géniteur. [...] C'est l'argent que j'ai gagné en vendant des oiseaux »³, claustrophobe « claustrophobe, je courais m'aérer sur le balcon »⁴, pacifiste « [...] je n'aime pas la guerre »⁵.

Il s'agit d'un enfant des champs, il ne retrouve ses repères que lorsqu'il est au contact de la Nature « J'étais ébloui. Né au cœur des champs, je retrouvais un à un mes repères d'antan, l'odeur des labours et le silence des tertres. Je renaissais dans ma peau de paysan, heureux que mes habits de citadin n'avaient pas dénaturé mon âme. »⁶

Le héros, le personnage-narrateur, c'est à travers lui que le récit et les péripéties sont rapportés. Il est cette Algérie bipolaire franco-algérienne, il est le symbole de la résistance de l'identité algérienne et la cohabitation avec la communauté française. Il incarne cette bipolarité franco-algérienne. Il est l'imbrication de la France et de l'Algérie, le concubinage de deux communautés que tout oppose, et aussi le divorce de ces deux dernières.

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. Pp. 67-68.

² Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 77.

³ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 58.

⁴ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 341.

⁵ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 360.

⁶ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. Pp. 131-132.

Younes/Jonas est une dichotomie, d'un côté il est *Younes*, cet Indigène fidèle à sa race et à son peuple, et d'autre part, il est *Jonas*, l'Algérien francisé malgré lui. *Younes* alias *Jonas* est partagé par cette double appartenance :

Quand vas-tu choisir ton camp ? Faudrait bien te décider un jour... [...] Notre peuple se soulève ? Il en a marre de subir et de se taire. Bien sûr, toi, avec ton cul entre deux chaises, tu peux manœuvrer à ta guise. Tu te mets du côté qui t'arrange.¹

Appartenir à deux mondes différents n'est pas forcément nuisible. Il peut s'avérer bénéfique et porteur de plusieurs avantages, comme connaître la position de chaque communauté et avoir un jugement assez lucide et réaliste de la situation. Il a la chance d'accéder à une communauté dans n'entourage est clos.

∩ Le père « *Issa MAHIEDDINE* »

« [...] lui le paysan effacé et taciturne. »², n'est pas très bavard, et a une fierté hypertrophiée. Il a le sens de la responsabilité et de l'honneur. Homme de parole et père responsable, *Issa* trouve du mal à sauver sa famille. Pas très chanceux. Manifeste rarement ses sentiments, voire jamais. Bosseur et laboureur. Il s'agit d'un personnage solitaire « Je ne lui connaissais pas d'amis »³, ainsi s'exprime son fils à son propos. « Forgé par les épreuves », *Issa* est un homme soucieux, il redoute sans cesse ce qui peut lui arriver, « il se méfiait comme d'une teigne des volte-face d'un lendemain déloyal et insaisissable »⁴. Personnage peu expressif « et mon père souriait. Je ne me souviens pas de l'avoir vu sourire ; il n'était pas dans ses habitudes de laisser transparaître sa satisfaction- en avait-il eu vraiment ? »⁵ Cette attitude de taire et de dissimuler ses ressentis, revigorants ou pas, serait, peut-être, la résultante et la traduction d'un mal à l'égard des conditions de vie indécentes. « Il aimait rester seul, arc-bouté contre sa

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 360.

² Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 72.

³ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 11.

⁴ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 11.

⁵ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 11.

charrue », *Younes/Jonas* le confondait « avec quelque divinité » qui réinventaient leur onde. Il passait « des heures entières à l'observer, fasciné par sa robustesse et son acharnement ». Il est, pour son fils, une idole, un modèle, une fascination. *Younes/Jonas* manifeste de l'admiration à sa figure paternelle.

∞ *Germaine*

Epouse de l'oncle de *Younes/Jonas* et sa mère adoptive. C'est une femme rousse aux yeux verts, d'une quarantaine d'années. Elle a le visage rond, de grands yeux vert eau, robuste et émotive « je sentis un frisson traverser le corps de la femme ; la larme qui miroitait d'émotion sur le bord de ses cils roula d'une traite sur sa joue »¹.

∞ *Zahra MAHIEDDINE*

C'est la sœur de *Younes/Jonas*, il la croit malade au début. Etant enfant, il ne sait de quelle maladie il s'agit. « Elle n'était pas malade. Elle n'était pas folle. Elle est seulement sourde et muette. Mais elle comprend et apprend vite »², très effacé comme personnage « [...] elle était silencieuse et effacée »³. Son regard est vide. Elle semble ne pas exister, comme si elle appartenait à ce monde par accident, ou qu'elle vivait sur sa planète à elle, dans sa bulle, recluse dans son univers. Elle a de grands yeux. Elle se prépare au métier de couturière, future pantalonnière.

∞ *La mère*

Il s'agit d'une femme très obéissante. Une mère tendre. Elle avait les yeux très grands « avec ses cheveux noirs qui lui arrivaient au renflement des hanches »⁴
Très belle autrefois, avant que la misère ne les ronge jusqu'aux os.

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 77.

² Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 149.

³ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 92.

⁴ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 93.

3 *Emilie CAZENAVE épouse BENYAMIN*

Le grand amour de *Younes/Jonas* n'est qu'*Emilie CAZENAVE*, la fille de *madame CAZENAVE*¹. Amie d'enfance de *Younes/Jonas*, les deux tourtereaux nourrissent des sentiments revigorants, mais leur amour s'avère impossible. *Emilie* « j'ai fêté mes neuf ans en novembre dernier »² était malade, et vient faire sa piqure régulièrement durant une période à la pharmacie de son oncle « La première fois que je l'ai vue, elle était assise dans la porte cochère de notre pharmacie, [...] C'était une belle petite fille aux yeux craintifs, d'un noir minéral »³. Elle venait chaque mercredi se faire son injection. Sa maladie demeure un mystère dans le récit, nous savons juste qu'elle est atteinte d'une maladie sans avoir plus de précisions.

Une fois adulte, *Emilie* semble attirer le regard de tout le monde. En effet, elle ne passe inaperçue. Quand elle revient au village, elle interpelle tout ce qui se trouve sur son passage, c'est plutôt sa beauté époustouflante et son charme irrésistible qui font qu'elle ne passe incognito, le passage ci-dessous illustre assez bien nos propos :

La musique marquant une pause, je raccompagnai ma cavalière et retournai à ma place. Simon ne fit pas attention à moi. Le visage toujours dans les mains, les sourcils défroncés, il souriait vaguement. J'agitai ma main devant ses yeux ; il ne réagit pas. Je suivis son regard et... je la vis. [...] Je compris ce qui rendait Simon si calme, lui qui d'habitude transformait les bals en cirques désopilants : la fille était d'une beauté à couper le souffle !⁴

La fête organisée pour inaugurer le bar d'*André* a réuni l'ensemble de la jeunesse de Río. Sa venue attira tous les convives « Apparemment, tout le monde ici ne voit qu'elle »⁵. Tout le monde reste bouche bée devant sa beauté. D'abord *Simon*, il est le premier de ses compagnons à l'avoir remarquée, ensuite *Younes/Jonas*, il la découvre à son tour à travers l'émerveillement et la

¹ C'est la mère d'*Emilie* et celle qui a fait que leur amour devient impossible.

² Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 133.

³ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 132.

⁴ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 220.

⁵ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 221.

fascination que semble avoir son ami en la voyant. Lui, d'un caractère frivole et jovial habituellement lors des fêtes et les bals, il semble avoir déposé toutes les armes, rendu toutes ses cartes, renoncé à l'ensemble de ses facultés physiques et mentales, juste pour admirer « sa majesté, telle une nymphe sortant du lac »¹, *Simon* semble planer cette nuit, il ne sait s'il doit la déguster telle un plat qu'on savoure ou, juste béer² devant « la splendeur esseulée »³.

Emilie, cette merveille aux cheveux noirs, et aux yeux aussi foncés que l'ébène du bois « Et ses yeux, mon Dieu ! irrésistibles »⁴, fascine par sa magnificence « Son nez ! Admire-moi ce nez. On dirait un bout d'éternité. [...] Et sa bouche, Jonas. Tu as vu le bouton de rose qui lui tient lieu de bouche ? Comment fait-elle pour se nourrir ? »⁵ Jeune citadine revenant pour vivre avec sa mère, *Emilie* renoue avec son passé, sans que son ami d'enfance, *Younes/Jonas*, ne le sache, il croit qu'il s'agit d'une étrangère. Plus tard, dans le récit elle deviendra le pivot de sa vie.

3 *Isabelle RUCILLIO*

Nièce de *Pépé Rucillio*, de père Catalan et de mère Française, elle est issue d'une famille très riche, c'est une jeune fille de 13 ans avec des yeux azurés, aux longs cheveux raides et au teint basané comme celui de son père Catalan. « Elle avait son visage aux pommettes saillantes, sa bouche incisive et son regard perçant »⁶. « Mais Dieu ! Ce qu'elle était sophistiquée. »⁷ C'est une fille aux goûts très fins, et à la discipline rigide. « Elle vouvoyait tout le monde »⁸. Vaniteuse et fière, *Isabelle* sait parfaitement où elle serait d'ici quelques années, elle veille, comme une adulte, à ce que ses projets aboutissent. Elle attribue sa personnalité à une vie antérieure « [...] Elle me confia que, dans une vie

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 220.

² Baver, saliver, mais dans ce contexte, il s'agit de rêvasser.

³ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 221.

⁴ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 241.

⁵ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. Pp. 220-221.

⁶ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. Pp. 134-135.

⁷ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 134.

⁸ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 135.

antérieure, elle avait été châtelaine. »¹ Elle est éprise de *Younes/Jonas*, elle lui nourrit un amour inavoué « Isabelle me voulait pour elle seule »². C'est d'ailleurs à elle qu'il doit son premier baiser.

Elle est toutefois réticente à l'idée de prendre pour époux un Arabe, nous dirions même qu'elle déteste les Arabes au point de préférer mourir que de lier à eux « [...] Tu m'imagines mariée à un Arabe ? ... Plutôt crever ! »³

§ *Jean-Christophe LAMY*

Ami de *Younes/Jonas*, son aîné d'un an. Il est issu d'une famille pauvre, ses parents sont concierges ce qui lui permet de garder pieds sur terre mais pas les mains dans les poches « [...] Ce fut d'ailleurs pour la venger que Jean-Christophe Lamy me chercha noise dans la cour de l'école et m'arrangea copieusement le portrait »⁴. Il était épris d'*Isabelle*, sachant que cette dernière nourrissait des sentiments tacites pour *Younes/Jonas*, *Jean-Christophe* ne peut que se prendre à son rival en l'amochant un jour à la sortie de l'école. Après lui avoir mis quelques poings à la figure, *Jean-Christophe* devient, lui et sa bande, les amis inséparables de *Younes/Jonas*.

L'histoire, qui n'a jamais eu lieu, entre *Isabelle* et *Younes/Jonas* reste tel un nuage sur la relation qui lie les deux amis. Il est de caractère impulsif. Sa rupture avec *Isabelle* lui fait perdre un peu de crédibilité aux yeux de tous. Leur idylle est connue, et tous les habitants de Río Salado trouvent en eux, le couple parfait.

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 135.

² Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 134.

³ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 137.

⁴ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 138.

3 *Joe*

Cousin d'*André* qui débarque tout juste de l'Amérique, est un soldat, caporal qui vient de *Salt Lake City*. Ayant partiellement le sang bleu¹, *Joe* ne parle pas la langue de Molière, il ponctue par hochement de tête les dires de son cousin *André*. Il a la trentaine, et ses cicatrices semblent confier beaucoup de péripéties « séquelles des batailles. »² Il avait un visage juvénile, des lèvres minces, des pommettes fines, et une taille de géant. Il était bien bâti. Il avait le regard vif.

3 *Madame CAZENAVE*

Mère d'*Emilie CAZENAVE* –*Emilie*, le grand et seul amour de *Younes/Jonas*-. Elle est aussi son insertion au monde d'adultes, à savoir sa première expérience sexuelle. *Madame CAZENAVE* est une jolie dame élégante. Le temps prend congé en sa présence, elle désarçonne ses proies et les hypnotise. Femme solitaire, mariée à un homme absent -d'ailleurs il ne surgit jamais dans le récit-, elle avait des yeux intenses troublants. Autoritaire de caractère, elle a pour habitude de toujours gérer les situations à sa guise « [...] Elle n'était entière qu'en imposant ses règles à elle. Elle était le genre de personne à préparer minutieusement son coup en choisissant le terrain et le moment d'entrer en scène. »³ Elle ne perd presque jamais contrôle, c'est ainsi qu'elle opéra avec *Younes/Jonas*. Elle procède à sa manière, sait ce qu'elle veut, c'est une femme mûre et déterminée.

Elle prépare toujours ce qu'elle a à dire « telle que je la connaissais, elle aurait passé la nuit à construire geste par geste et mot par mot sa rencontre avec moi, sauf qu'elle avait misé sur un garçon qui n'était plus de ce monde »⁴. Elle ne jette jamais un pied devant un autre avant d'avoir étudié le terrain sur lequel ses pieds fouleront le sol. Elle planifie, au centimètre près, ses faits et gestes et

¹ Sang bleu : sang des Gaulois (Français).

² Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 162.

³ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 245.

⁴ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 245.

calcule les répercussions de ses actes. Femme très prudente et lucide, *madame CAZENAVE* semble avoir, tout de même, perdu le contrôle de la situation quand elle apprend que sa fille est éperdument amoureuse du jeune garçon avec lequel elle a couché « -Jurez-le ! Cela lui avait échappé. Elle aurait tant aimé garder son calme, me montrer combien elle était maîtresse de la situation »¹.

Ayant peur que tout le monde tombe dans l'inceste, elle confia ses peurs et sa hantise à *Younes/Jonas* et lui fait promettre de ne guère toucher sa fille, ce qu'il fait d'ailleurs « -Promettez-le. –Je vous le promets. – Jurez-le-moi. –Je le jure. »². Elle ne semble pas pieuse, il en demeure pas moins que son côté croyant existe toujours « [...] Vous êtes musulman, un bon musulman d'après mes informations, et je suis catholique. [...] Toutefois, il existe un péché de la chair qu'Il³ ne saurait absoudre ou supporter : l'inceste :... »⁴

3 Oncle « *Mahi MAHI* »

Homme instruit et cultivé. Il est pharmacien, marié à *Germaine*, une Française dont il est tombé amoureux, le couple n'a pu avoir d'enfants, le miracle s'appelle « Younes, hier mon neveu, aujourd'hui notre fils. »⁵ Il est confié par son père afin de lui garantir un avenir prometteur. En effet, en vivant chez son oncle, il réussit à étudier et à se forger une place dans la société franco-algérienne. Patriote jusqu'aux os. Homme fidèle à son pays et à ses semblables « C'est vrai que les Arabes sont paresseux ? [...] –Nous ne sommes pas paresseux. Nous prenons seulement le temps de vivre. Ce qui n'est pas le cas des Occidentaux. Pour eux, le temps c'est de l'argent. Pour nous, le temps, ça n'a pas de prix »⁶. Homme généreux et solidaire avec les siens, « Mahi »⁷ ne manque aucune occasion pour aider sa famille « Mon oncle comprit que son

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 248.

² Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 250.

³ Dieu.

⁴ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 247.

⁵ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 77.

⁶ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 101.

⁷ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 44.

frère ne tendrait pas la main. Il contourna le comptoir et lui mit l'argent dans la poche »¹.

II. Espace traditionnel ou spatialité scripturale

Yasmina KHADRA varie les espaces dans son roman, certainement pour donner un décor à chaque événement nouveau. Les descriptions des lieux sont très minutieuses, il tente de dépeindre le plus fidèlement possible les espaces qu'il convoque afin d'offrir une image assez nette et précise au lecteur, ainsi, ce dernier ne pourra que s'y projeter. Il n'est plus seulement question de « descriptions traditionnelles de contenus » mais de « dire spatial ».

Dans la nécessité aussi de libérer le héros *Younes/Jonas*, KHADRA accorde une grande importance quant aux choix qu'il fait. En effet, les lieux ne sont pas sélectionnés au hasard, chaque endroit qui orne le récit est porteur de sens et de symbolique. Chaque ville, chaque village véhicule une sémiotique que nous dévoilerons au fur et à mesure dans notre analyse. Il s'agit de découvrir le texte maghrébin à travers d'autres horizons, l'écriture de KHADRA dans toute sa diversité à travers différents espaces.

Dans *Ce que le jour doit à la nuit*, KHADRA joue sur les lieux, les décrit minutieusement, aucun élément n'y échappe, que ce soient les couleurs, les formes, l'agencement des objets, le ressenti des personnages à l'égard de ces espaces, leur historique et la signification des espaces. Cela ne fera que renforcer l'imagination du lecteur, le plus clairement possible ce qui se trame entre les lignes, telles des scènes de spectacles. « Toute fiction produit un espace, note Michel BUTOR, en ce qu'elle s'inscrit en notre imaginaire comme un voyage »².

En évoquant la notion d'espace, Yves REUTER aborde la double référentialité de l'espace, à savoir l'espace « réel » et l'espace à l'intérieur du texte. Dans la nécessité de conférer à l'histoire une touche de vraisemblance, l'auteur, à travers les espaces convoqués, donne l'impression que les espaces choisis relèvent du réel. Par conséquent,

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 43.

² Michel, BUTOR. *L'espace du roman*. Répertoire II. Paris : Minuit, 1964. P. 44.

la description et la précision des lieux prônent. Dans ce cas, « on s'attachera aux éléments « atypiques », aux noms et aux informations qui renvoient à un savoir culturel repérable en dehors du roman aux procédés mis en œuvre pour produire cet *effet réaliste* »¹. Yasmina KHADRA semble avoir recouru à ce procédé pour souffler une touche de réel à son récit ainsi y plonger aisément le lectorat, mais l'effet du réel « doit plus à la présentation textuelle de l'espace qu'à sa réalité », même si cette dernière semble avoir inspiré l'écrivain, dans la mesure où les espaces choisis existent dans le monde réel.

1. Gourbi : champs de blé fauchés précocement

Nous pouvons, à travers les premières lignes du roman, percevoir le lieu comme représentation d'« espoir », et de « bonheur ». Un lieu pouvant arracher le sourire au plus mélancolique des êtres tant il regorge de possibles. Issa, père de famille, voit en son imminente récolte, le signe d'un lendemain ensoleillé. Ses yeux pétillent de joie, son cœur est rempli d'accalmie, de sérénité et de quiétude, il voit en cette collecte, le fruit de son dur labeur qui corrobore ses espérances.

Ce lieu est présenté d'emblée, les personnages y sont affiliés, notamment le père. Avant de situer l'histoire, MOULESSEHOUL situe l'appartenance familiale en évoquant les « terres ancestrales », de par cette information, l'appartenance paysanne de *Issa* est ainsi révélée. Il n'est pas seulement question de propulser l'histoire vers d'autres terrains, il est aussi question de positionner la famille sur le plan sociétal.

Mon père était heureux.
Je ne l'en croyais pas capable.
Par moments, sa mine délivrée de ses angoisses me troublait.

Accroupi sur **un amas de pierraille**, les bras autour des genoux, il regardait la brise enlacer la sveltesse des chaumes, se coucher dessus, y fourrager avec fébrilité. **Les champs de blé** ondoyaient comme la crinière de milliers de chevaux galopant à travers la plaine. C'était une vision identique à celle qu'offre la mer quand la houle l'engrosse. Et mon père souriait. Je ne me souviens pas de l'avoir vu sourire ; il n'était pas dans ses habitudes de laisser transparaître sa satisfaction – en avait-il eu vraiment ?... Forgé par les épreuves, le regard sans cesse aux abois, sa vie n'était

¹ Yves, REUTER. *Introduction à l'analyse du roman*. Liège : Nathan, avril, 2003. P. 55.

qu'une interminable enfilade de déconvenues ; il se méfiait comme d'une teigne des volte-face d'un lendemain déloyal et insaisissable.

Je ne lui connaissais pas d'amis.

Nous vivions reclus sur notre **lopin de terre**, pareils à des spectres livrés à eux-mêmes, dans le silence sidéral de ceux qui n'ont pas grand-chose à se dire : ma mère à l'ombre **de son taudis**, ployée sur son chaudron, remuant machinalement un bouillon à base de tubercules aux saveurs discutables ; Zahra, ma cadette de trois ans, oubliée **au fond d'une encoignure**, si discrète que souvent on ne s'apercevait pas de sa présence ; et moi, garçonnet malingre et solitaire, à peine éclos que déjà fané, portant mes dix ans comme autant de fardeaux.

Ce n'était pas une vie ; on existait, et c'est tout.¹

Dans l'extrait ci-dessus, il est possible de voir la situation dans laquelle les personnages baignent, ou, il serait approprié de dire 'se noient'. En effet, même si le père semble euphorique, ou du moins heureux et optimiste quant à la moisson qu'il attend, le reste de la famille suffoque dans cet espace de renferment, où ils ne font qu'exister sans vivre et profiter de la vie. Il est à noter que le choix de ce lieu n'est pas un « choix » en lui-même puisqu'il s'agit d'un espace légué d'une génération à une autre, celui des aïeux paternels. Transmis à *Issa* par héritage, ce dernier, paysan de naissance, ne sait que labourer les terres, un tel choix de vie n'est, pour le patriarche, pas forcément une fatalité, mais n'est que la conspiration des forces divines à son égard, le « destin » pour ainsi dire.

Pour rebondir sur les personnages, nous dirions que ces derniers fanent au fil du temps qui passe, pour eux, « les jours se ressemblaient désespérément, ils n'apportaient jamais rien, ne faisaient, en partant, que nous (les) déposséder de nos (leurs) rares illusions qui pendouillaient au bout de notre (leur) nez, semblables aux carottes qui font avancer les baudets »². Perdus dans un endroit qui n'inspire rien hormis le dégoût, *Younes*, *Zahra* et leur mère suffoquent dans, ce que *Younes/Jonas* qualifie de « taudis », « ce lopin de terre » représente l'espace de leur perte, le point de leur déchéance. Se trouvant enchaînés à cet endroit dénué d'intérêt, les membres de cette famille incarnent leur propre apparition effrayante, fantomatiques, « pareils à des spectres livrés à eux-mêmes », n'ayant nullement le choix, face à ce « coin perdu » et obligés de faire avec.

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. Pp. 11-12.

² Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 12.

La première structure spatiale est celle des champs de blé, et par là débute la narration du récit. Il n'est pas gratuit d'évoquer un espace aussi 'négativement' et 'péjorativement' présenté. Afin de garantir une transposition dans d'autres espaces, KHADRA met en place ce lieu qui servira de catalyseur pour les événements, et aussi dans la nécessité de relancer le discours et d'assurer l'enchaînement des événements, l'écrivain cite la misère de la vie champêtre. Il est, avant d'être un point de départ, une paralysie qui prive les personnages de vivre, un renfermement qui les contient en dehors de l'espace et de la vie, un inhibiteur qui les empêche d'avancer. Le blocage que représente ce lieu permettra aux personnages d'aller chercher issue et réponse ailleurs.

Il n'est pas seulement frein, il est aussi propulseur, il offre au récit un bon amorçage. Effectivement, afin de provoquer le départ des personnages et de poursuivre le déroulement des péripéties, l'auteur procède à son effacement et pour ce faire, un incendie se déclare, incendie volontaire. Cet incendie place l'histoire dans une dimension dramatique, jonchée de déchirement et de tristesse.

La sémiotique spatiale n'est pas la même pour les personnages, *Younes*, personnage principal et narrateur, se fait porte-parole de sa famille, il se permet de dévoiler cette sémiotique ; pour le père, cette terre est l'**héritage familial** qui les nourrit, symbole d'« accalmie », de « quiétude », de « reconnaissance et d'identification » ; pour le reste de la famille, à savoir, *Younes/Jonas*, *Zahra* et leur mère, il est le **point de déchéance, un bain** abritant des affranchis en séquestration, la mère est « ployée sur son chaudron, remuant machinalement un bouillon », *Zahra*, la sœur cadette « oubliée au fond d'une encoignure », et lui, « garçonnet malingre et solitaire, à peine éclos que déjà fané, portant ses dix ans comme autant de fardeaux », tel est leur position dans ce « trou » qui fait figure de maison.

Dans cette analyse, il est possible de voir la polysémie spatiale à travers la conception de plusieurs personnages, ou du moins, une seule vision portant sur l'observation d'un personnage principal ; d'un côté le père rêvassant, de l'autre côté, le reste de la famille en perdition. La sémantique du gourbi est polysémantique dans ce cas de figure, et c'est sur cette double signification que l'auteur mise. En effet, avoir deux

conceptions diamétralement opposées confère de peps. Cet entrain ne pourra que captiver davantage l'attention du lectorat et susciter de l'intérêt quant à la lecture.

Afin d'assurer une émancipation, il est essentiel de procéder à l'éradication de cet espace qui inhibe l'enchaînement des événements, pour ce faire, l'auteur procède à son effacement, il induit dans le récit un incendie qui réduit tout en cendre, une « nuit...(le) gourbi était éclairé comme en plein jour ». Le père, qui était plein d'espoir, « finit par se rendre à l'évidence » et « il pleura... toutes les larmes de son corps », il « n'en finissait pas d'arpenter ses champs détruits. De l'aube au couchant, il errait parmi les ombres et décombres. On aurait dit un fantôme captif de ses ruines ».

Aucune perspective en vue hormis l'espoir en un lointain ailleurs que dans ces lieux « où l'enfer avait jeté son dévolu sur nos (leurs) champs ». Le départ est nécessaire dans l'intention de mettre fin à ce lieu clos, son rejet est donc essentiel pour la suite de la fiction, se débarrasser d'un endroit tel que celui dans lequel les personnages sont paralysés est une opportunité pour l'histoire et pour les personnages de muter en toute liberté en investissant d'autres lieux en mesure de leur garantir une mouvance et un épanouissement.

Ce possible lointain est la ville, « on va toujours en ville quand on a tout perdu »¹, de cette décision, le père s'envole vers Oran, il « tenait les rênes, le cou rentré dans les épaules, les yeux rivés sur le plancher, laissant la mule »² là où il le fallait.

2. Jenane Jato / Oran³ : le paradoxe spatial, couple antithétique

Suite à la perte des terres ancestrales, le père, *Issa*, décide de quitter le bled et de tenter sa chance ailleurs, à la ville, et pour cela, il doit passer par une banlieue pour remonter la pente, le passage qui suit décrit l'endroit en question :

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 21.

² Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 19.

³ *Wahrān* [wahren], ville côtière d'Algérie, capitale de l'Oranie. Elle est surnommée la « Bahia » (la joyeuse) car elle insuffle la joie de vivre. C'est la deuxième grande et importante ville après la capitale « Alger ».

Jenane Jato : un foutoir de broussailles et de taudis grouillant de charrettes geignardes, de mendiants, de crieurs, d'âniers aux prises avec leurs bêtes, de porteurs d'eau, de charlatans et de mioches déguenillés ; un maquis ocre et torride, saturé de poussière et d'empuantisement, greffé aux remparts de la ville telle une tumeur maligne.¹

Il s'agit d'un gourbi dans la ville d'Oran, « un taudis, un foutoir » comme le décrit *Younes/Jonas*. Un endroit qui regroupe tous les damnés que Le Bon Dieu a laissés livrés à eux-mêmes. Ils sont tout ce qu'il n'a pas envie d'être, il se rappelle tous les détails tant il est marqué par la laideur et la misère qui y sévissent, toutes ses conceptions venaient d'être balayées « [...] je ne peux m'empêcher d'avoir un frisson chaque fois que j'évoque cette foudroyante expérience »² Il qualifie le lieu de « tumeur maligne » qui ne lâche son hôte, car sans Oran, le ghetto n'a plus d'existence.

Tous les personnages qui constitueront par la suite son voisinage, ne représenteront que le modèle auquel il ne s'identifiera jamais. Ils sont ce qu'il ne voudra être guère et ne sera jamais. Jenane Jato lui permettra de prendre son envol vers un autre espace, qui lui permettra à son tour de s'émanciper et de muter en toute liberté. Car, coincé dans ce ghetto, il serait perdu comme tout le monde. Devant un nombre restreint de choix, voire aucun, le père décide de s'accrocher à cet endroit. Contraint de se relever après sa chute, *Issa* ne sait pas que le choix pour lequel il vient d'opter ne fera qu'éclater la famille et la dissocier jusqu'à causer sa perte.

Jenane Jato est un bague en liberté, où « des damnés évincés de l'enfer, sans jugement et sans préavis, et largués dans cette galère par défaut : ils incarnaient à eux seuls, les peines perdues de la terre entière. »³ Tels sont décrits les personnages en présence dans cette maison collective, de ce *hawch*. *Younes/Jonas* s'était imaginé vivre à la ville, dans de belles maisons numérotées, avec de jolis balcons fleuris, et des rues goudronnées, mais le sort leur a réservé une surprise qui les a fait « passer du jour à la nuit »⁴. Il est nécessaire de se débarrasser de ce lieu qui freine l'ascension de *Younes/Jonas*, et pour permettre une émancipation de ce lieu, l'auteur procède à

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. Pp. 29-30.

² Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 29.

³ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 30.

⁴ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 30.

l'éradication de cet espace à travers un incendie qui ravage les lieux, ainsi et par ce procédé-là, tous les anti-modèles sont effacés, tout le monde disparaît sans motifs.

Houari CHAILA¹, natif d'Oran et auteur de *Oran, Histoire d'une ville* raconte l'Histoire de cette ville millénaire et décrit, en illustrant par des photos, chaque recoin qui compose la métropole de l'ouest. Comme Jenane Jato fait partie d'Oran, elle a droit elle aussi à quelques pages de son livre. Il dit à son propos qu'il est :

une vaste zone occupée par d'anciens vergers, servait de 'no man's land' entre les quartiers de M'dina J'dida et El Hamri-Médiouni. Elle était libre de toute construction au début des années trente, hormis un mausolée abritant la tombe de Sidi Bakhrouti. La première édification fut la prison civile d'Oran de 1935 à 1939. [...] Puis, successivement, on construit le « Souk El Kettan ».²

En reportant de sa ville, Houari CHAILA retrace le vécu de la ville d'Oran. Dans le passage ci-dessus, nous découvrons « Djenane Djato », ce grand verger d'antan situé entre les quartiers populaires. Trouver des traces de lieux fictifs atteste de la véracité de l'œuvre. Même si le roman est considéré comme une fiction, cette touche qui rappelle le monde réel confère à la production littéraire une touche de vraisemblance qui la démarquera des œuvres romanesques. Nous remarquons les similitudes entre le roman et la description faite par CHAILA. L'endroit est décrit comme une terre n'appartenant à personne. Un véritable 'no man land' situé entre deux quartiers populaires. La première édification fut un bain. L'écrivain le décrit comme « faubourg », un « foutoir », 1 « envers du décor ». Dans les deux descriptions, il est question d'endroit dénué de valeur.

« Voici Jenane Jato, dit mon oncle. On est jour de souk. D'habitude, c'est plus calme, ajouta-t-il pour nous rassurer »³. Pour atténuer légèrement la misère dans laquelle ils débarquent, l'oncle *Mahi* rassure les membres de sa famille et leur dit que le chahut auquel ils sont spectateurs n'est que temporaire, et qu'il s'agit du jour de marché

¹ « Est né le 20 février 1938 en Ville Nouvelle à Oran. Dès l'indépendance du pays, il occupera différentes fonctions politiques, économiques et sociales. A partir de sa retraite en 1988, il consacra son temps libre à la rédaction de l'histoire de sa ville natale. » in « Oran, Histoire d'une ville », quatrième de couverture. Oran : EDIK, février 2002.

² Houari, CHAILA. *Oran, Histoire d'une ville*. Oran : EDIK, 2002. P. 127.

³ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 29.

du quartier. L'accalmie est maîtresse des lieux habituellement. Jenane Jato est leur point de chute.

Même si la banlieue où la famille échoue fait partie de la belle Oran, elle demeure toutefois un lieu renfermant tous les maux de la ville, un :

« faubourg » où nous atterrîmes rompît d'un coup les charmes qui m'avaient émerveillé quelques heures plutôt. Nous étions toujours à Oran, sauf que nous étions dans l'envers du décor. Les belles demeures et les avenues fleuries cédèrent la place à un chaos infini hérissé de bicoques sordides, de tripots nauséabonds, et de kheïmas de nomades ouvertes aux quatre vents et d'enclos à bestiaux.¹

Jenane Jato n'est certainement pas le lieu rêvé, mais il reste une option qui permet à la famille de trouver une solution. Il n'est pas la belle facette d'Oran, mais il représente la partie indésirable de la ville. Là où les malchanceux atterrissent. Un point de départ pour les paysans qui viennent d'ailleurs pour tenter leur chance en ville. Malgré l'état des lieux, le père, dans sa fervente envie de réussir ailleurs où il a tout perdu, à savoir ses terres ancestrales, accepte de transiter par là pour un ailleurs meilleur « Il me faut un toit à moi, et aujourd'hui »². Décidé à remonter la pente rapidement, il prend immédiatement la chambre qu'on lui propose. L'auteur investit dans un lexique dévalorisant : faubourg, envers du décor, chaos, bicoques, sordides, tripots nauséabonds, enclos bestiaux. Le lexique choisi pour citer Oran est valorisant et mélioratif contrairement à celui de la banlieue : belles demeures fleuries, émerveiller.

Jean WEISGERBER³ décrit ce qu'il appelle un « "alphabet binaire de l'espace romanesque", c'est-à-dire un ensemble de couples antithétiques de termes spatiaux ou "polarités" : proche/lointain, haut/bas, petit/ grand, fini/infini, cercle/droite, "Polarités" au sein desquelles il dégage de façon intéressante une ambiguïté entre la relation d'opposition originale et sa transformation éventuelle dans le texte en complémentarité, identité, symétrie, synthèse ou inclusion. »⁴. Dans ce cas, nous pourrions évoquer Oran

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 29.

² Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 29.

³ Jean WEISGERBER est né le 14-05-1924 à Bruxelles, et mort le 08-12-2013, est historien et professeur bruxellois de la Littérature à l'université libre de Bruxelles.

⁴ Charles, BONN. *Le Roman algérien contemporain de langue française : espaces de l'énonciation et productivité des récits*. Thèse de doctorat d'État, Université de Bordeaux 3, 5 volumes. 1982.

et Jenane Jato, deux lieux appartenant au même espace mais que tout oppose, l'un est la belle facette de la ville, l'autre représente la facette pourrie regroupant la misère et les maux d'un peuple accablé.

Oran est la ville salvatrice qui aidera *Younes/Jonas* à prendre son envol avant de rejoindre l'espace de Río Salado dans lequel il évoluera par la suite. Oran est ce rêve qui se concrétise, cette bouffée d'oxygène. En évoquant Oran, c'est la facette européenne qui surgit. Dorénavant, ce sera son nouvel espace résidentiel, il y vivra avec son oncle et *Germaine*. A savoir dans une véritable maison, avec de la lumière, une chambre, une salle à manger, une salle de bain...etc., une maison digne de ce nom, pas le taudis qui regroupait toute la misère de l'humanité. Le personnage ne découvre Oran qu'à travers son adoption par son oncle lorsqu'il le prend sous son aile. Il est amené à vivre dans une maison comme il en avait rêvé :

Mon oncle habitait dans **la ville européenne**, à l'extrémité d'une rue asphaltée, bordée de maisons en dur, coquettes et paisibles, avec des grilles en fer forgé et des volets aux fenêtres. C'était une belle rue aux trottoirs propres parés de ficus taillés avec soin. Il y avait des bancs par endroits sur lesquels des vieillards s'asseyaient pour voir passer le temps. Des enfants gambadaient dans les squares. Ils ne portaient pas les guenilles des gosses de Jenane Jato, ni de signes fatidiques sur leurs minois, et semblaient pomper la vie à pleins poumons avec une franche délectation. Il régnait, dans le quartier, une quiétude inimaginable ; on n'entendait que le glapisement des bambins et le gazouillis des oiseaux.¹

« La ville européenne », ainsi est qualifiée Oran, ou plutôt, la belle facette d'Oran, là où vivent les Français. L'endroit des chanceux et des privilégiés. Leurs maisons semblent sortir d'un rêve tant elles sont belles et simples. La simplicité du lieu fait de cette rue un lieu d'accalmie et de plaisance. Il s'agit d'une rue goudronnée, parée de ficus taillés et de bancs où les vieillards peuvent profiter de l'air frais le soir. Les enfants jouent dans une sérénité tout en gambadant, pas comme à Jenane Jato où les « rejets » s'adonnaient à des jeux où on aurait cru de la torture. Les enfants de Jenane Jato portaient des guenilles contrairement à ceux de la ville qui portaient des vêtements sans basques. Oran est le lieu par lequel transite notre *Younes/Jonas* afin de se donner l'opportunité de réussir et d'aller vers l'avant. Il se s'agit pas ici d'un espace choisi par hasard, bien au contraire, l'auteur a choisi cette ville car il sait qu'elle est une aubaine

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 76.

qui permettra à notre personnage une émancipation, cette dernière lui garantira une mutation. En effet, c'est ce qui arrive par la suite dans le récit, *Younes/Jonas* prend son envol et se détache, ainsi, de toute affiliation.

Rejoindre Jenane et y revenir sain et sauf relève du miracle. En voulant visiter son ancien quartier, *Younes/Jonas* décrit sa visite tel un périple jonché d'obstacles et insécure. Ce dernier est accompagné du neveu de *Germaine* comme garde rapprochée. Rôder dans un espace tel que Jenane Jato pouvait représenter un danger, la garde rapprochée (neveu de *Germaine*) confère au lieu un sentiment d'insécurité et lui attribue par conséquent une image d'un quartier où tous les crimes seraient possibles. Le lieu qui anime l'imagination du lecteur. L'auteur investit dans l'excès afin d'exprimer le degré d'insécurité du ghetto. Il fait appel aux personnages pour marquer la crainte et le danger, il verse à présent dans la mise en scène « Après les obsèques, *Germaine* me confia un peu d'argent et m'autorisa à me rendre à Jenane Jato, m'adjoignant Bertrand, un de ses neveux, afin qu'il me ramenât sain et sauf de l'« expédition ». »¹ Il qualifie sa visite d'expédition, une sorte de départ pour la guerre, ou en croisade, ou peut-être un jihad. Toutefois, l'endroit lui semble changé, il avait pris un coup de vieux, un coup de misère aussi vorace que les premiers temps :

[...] Pourtant, **la misère** était toujours là, inébranlable ; elle tenait tête à tout [...] Elles² nous regardaient passer comme si nous étions le temps en personne, comme si nous surgissions d'un monde parallèle. [...] Il y avait trop, beaucoup trop de souffrance... Jenane Jato croulait sous le poids des rêves crevés.³

Il est surprenant de voir deux espaces radicalement opposés appartenir à la même localité ; une regroupant tous les anti-modèles du personnage, représentant ; la perte, l'enfer des maudits, le danger, la laideur, allégorie de tous les maux de l'univers, en somme, l'antithèse de la ville d'Oran, alors que cette dernière n'est que la réalisation du rêve qui devient vrai, l'univers utopique qui inspire la quiétude, l'accalmie et la sérénité. Nous pourrions penser que la dichotomie que forme ce couple antithétique ne soit pas fortuite ; en retournant la tête vers le passé commun avec la France, Jenane semble regrouper toute la misère de l'Algérie de l'époque. Oran quant à

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 142.

² Les habitants de Jenane Jato.

³ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 143.

elle, semble ouvrir grand les bras aux Français qui l'habitent, elle est surnommée « ville européenne », contrairement à Jenane Jato qui « croulait sous le poids des rêves crevés ».

L'étude lexico-sémantique démontre des descriptions divergentes. Jenane Jato est décrit dans un vocabulaire 'péjoratif', l'endroit est qualifié de : « tumeur maligne, un foutoir de broussailles et de taudis, un maquis ocre, torride et saturé d'empuantisement... », contrairement à la ville, où l'auteur verse dans un vocabulaire valorisant : « ville européenne, rue asphaltée, maisons en dur, coquettes et paisibles, volets aux fenêtres, belle rue, trottoirs propres, bancs par endroit... ». Même s'il s'agit du même endroit, l'auteur a su mettre en place deux espaces totalement opposés, pour ce faire, il a misé sur le lexique, et son vocabulaire n'était pas choisi au hasard.

En effet, pour frapper l'esprit du lectorat et transmettre sa conception des lieux, KHADRA a privilégié la description en misant sur un vocabulaire 'péjoratif' pour Jenane Jato et 'mélioratif' pour la ville d'Oran, voulant, par ce procédé, dépeindre une réalité d'une pseudo cohabitation de deux communautés opposées sur tous les plans. A travers ces deux espaces, l'écrivain met en avant la situation de l'Algérie à l'époque, à savoir une Algérie à double facette. Oran est cette belle facette de l'Algérie pimpante qui frappe par sa beauté et son élégance, Jenane Jato est l'autre facette d'Algérie, celle des Algériens qui vivent à la merci des Colons dans un étouffement jamais connu, une spoliation des terres et de l'Identité.

Dans cette optique, nous évoquons WEISGERBER et sa notion de « alphabet binaire de l'espace romanesque », il s'agit là d'un « couple antithétique », la binarité qui lie les eux espaces est évidente, ils sont :

- proches (même ville) / lointains (représentation dichotomique)
- haut (Oran transcende Jenane Jato) / bas (Jenane Jato enseveli sous les rêves brisés)
- exhibition (Oran tape à l'œil) / réclusion (Jenane Jato agonise dans le silence)
- spatialité champêtre (foutoir de broussailles) /spatialité citadine (la ville européenne).

3. Espace familial : entre l'ancien et le nouveau, le choc des extrêmes

Dans l'espoir de se reconstruire, le père quitte les terres ancestrales qu'il a perdues, et pour ce faire, la ville est cet 'ailleurs plein d'espoir'. Pour asseoir la situation, à nouveau, il faudrait passer par le bas de l'échelle afin d'arriver au sommet, et cette première démarche qui semble être le point de départ se matérialise dans :

[...] un patio aux allures d'écurie, tapi au fond d'un semblant de pertuis pestilentiel. Le courtier nous pria de l'attendre dans la rue, se racla fortement la gorge sur le seuil du patio pour sommer les femmes de s'éclipser – comme il était d'usage dès qu'un homme entrait dans une habitation. Une fois la voie libre, il nous fit signe de le suivre.

Le patio était constitué d'une cour intérieure avec, de part et d'autre, des chambres séparées où s'entassaient des familles déboussolées fuyant la famine et le typhus qui sévissaient dans la campagne.

-C'est ici, dit le courtier en écartant une tenture donnant sur une salle vacante.

Nue et sans fenêtre, la pièce était à peine plus large qu'une tombe et tout aussi frustrante. Elle sentait le pipi de chat, la volaille crevée et le vomir. Les murs tenaient debout par miracle, noirâtres et suintants d'humidité ; d'épaisses couches de fientes et de crottes de rat tapissaient le parterre.¹

Il s'agit effectivement d'une minuscule salle, ou plutôt, d'une « tombe » puisque sa superficie « était à peine plus large » que cette dernière. L'étroitesse de la chambre et la puanteur de l'urine de chat contribue à la rendre frustrante, sans oublier l'odeur des volailles et du vomir qui ne font qu'accentuer le dégoût du lecteur. Sans aucune voie d'aération et aux murs crasseux, l'endroit semble renfermer tous les supplices de la Terre à lui seul, avec une cour collective partagée avec des personnes qui « viennent tous de l'arrière-pays pour trimer », le néfaste du *hawch* ne fait que transcender l'entendement.

Dans cet espace clos, toute la famille échoue dans ce trou sans issue, véritable lieu de stagnation, refuge d'exilés de la fin du monde. Il est un lieu de parole où l'auteur dénonce la situation d'hommes rabaissés au rang de bêtes. Dans une optique pareille, nous serions amené à penser au camp de concentration et d'extermination –l'endroit

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. Pp. 30-31.

connaîtra, par la suite, un effacement- des nazis. En effet, le camp d'Auschwitz nous vient à l'esprit quant à la fatalité qui vient d'achopper la famille à une « solution finale » tout comme le voyait les Allemands à l'époque hitlérienne pour mettre fin à groupe d'hommes, nous évoquons le camp d'extermination dans la mesure où les individus qui constituent le voisinage, périssent à un dans leurs coins.

Dans le passage qui suit, il est question de la nouvelle maison de *Younes*, où il bénéficie d'une chambre rien qu'à lui :

Après le dîner, nous montâmes à l'étage.

- C'est ta chambre, Jonas, m'annonça Germaine.

Ma chambre... Elle se trouvait au fond du couloir, deux fois plus grande que celle que se partageait ma famille à Jenane Jato. Un grand lit occupait le centre, sous la garde rapprochée de deux tables de chevet. Des tableaux recouvraient les murs, certains représentant des paysages de rêve, d'autres des personnages en prière, les mains jointes sous le menton et la tête auréolée d'or. La statuette en bronze d'un enfant ailé trônait sur un socle, au-dessus de la cheminée, surplombée à son tour par un crucifix. Un peu à l'écart, un petit bureau tenait compagnie à une chaise rembourrée. Une étrange odeur flottait dans la pièce, douceâtre et fugitive. Par la fenêtre, on pouvait voir les arbres de la rue et les toits des maisons d'en face.¹

Gâté par le destin et né sous la bonne étoile, '*Younes*' « Je m'appelle *Younes*, lui rappelai-je »², rebaptisé '*Jonas*' par *Germaine* « Jonas, dit-elle en essayant d'étouffer un sanglot »³, sa mère adoptive et épouse de son oncle, se voit profiter de son propre espace, à savoir une chambre à lui seul, plus grande que celle qu'il partageait avec ses parents, il peut désormais dormir sur un vrai lit, il a droit à des tables de chevet, en face de lui une cheminée qui lui assure la chaleur nécessaire en temps de froid, décoré de cadres et de statue, un petit bureau se trouve à l'écart, le nouvel espace personnel est apprivoisé avec méfiance et crainte « le faste brutal, qui me cernait, m'effarouchait »⁴. Pour *Younes/Jonas*, ce 'déménagement', ou il serait juste de dire, cet 'arrachement' de son ancienne vie, représente un nouveau départ, il s'agit d'une nouvelle vie parée à se mettre sur les rails pour conquérir d'autres horizons. Pour sa part, enfant issu de famille pauvre ayant tout perdu, vivre chez son oncle est « LA » solution pour prétendre à un avenir meilleur.

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 81.

² Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 78.

³ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 79.

⁴ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 81.

La structure spatiale que vient de pénétrer *Younes/Jonas* impose qu'on le dépossède de ce qu'il était et de ce qu'il avait. D'abord, *Germaine* lui parle en français sachant qu'il n'a pas fait d'école, ensuite, il devient « *Jonas* » au lieu de « *Younes* », équivalent biblique du patronyme coranique, puis elle lui change de « *hardes* » pour lui ôter toute marque vestimentaire de sa précédente vie, il dit à ce propos « j'étais devenu quelqu'un d'autre »¹. Pour ce qui est de sa nouvelle structure spatiale, *Younes/Jonas* est exposé à un choc culturel brutal qui l'effarouche, celui d'une atmosphère purement européenne, à la magnificence qui se déploie et s'étale ; celle d'une cheminée, d'un bureau et de fenêtres avec volets. Pour un individu issu d'une famille nécessiteuse, dormir seul dans une chambre est un luxe, l'aspect chrétien avec son crucifix, sa statue et les icones le dérangent au point de cauchemarder toute la nuit :

Le noir ne me dérangeait pas ; j'étais un garçon solitaire, sans trop d'imagination, et j'avais le sommeil facile. Mais dans cette chambre oppressante, un malaise insondable me saisit aux tripes [...] Il y avait quelque chose d'étrange dans la pièce que je n'arrivais pas à localiser et que je sentais dans l'air, invisible et pesant à la fois. [...] L'air commençait à se raréfier ; mon cœur était sur le point d'implorer. Je rouvris les yeux et surpris la statue en train de pivoter lentement sur la cheminée. Elle me fixait de ses yeux aveugles, la bouche figée dans un sourire triste... Terrifié, je sautai hors du lit et me barricadaï derrière le sommier. La statue de l'enfant ailé tordit le cou pour me faire face ; son ombre monstrueuse couvrit entièrement le mur. Je plongeai sous le lit, me ramassai dans un bout de drap et, le cœur battant la chamade, je me fis tout petit et refermai les yeux, certain que si je venais à les rouvrir, je surprendrai la statue à quatre pattes en train de me dévisager.²

Son malaise est si grand et son dépaysement est si fort qu'ils prennent possession de son esprit et le poussent à imaginer la statue de l'enfant ailé prendre vie. Notons qu'il s'agit toutefois d'un enfant d'un certain âge, il est compréhensible qu'il s'imagine vivre des choses imaginaires, ce qui est frappant dans ce passage, c'est la mise en scène des objets et l'espace exploité au service de la narration. Cette description n'est pas seulement une description traditionnelle, il s'agit d'un affranchissement où le dire spatial dépasse le simple fait de « décrire » un lieu, il est question de « sémiotique spatiale », cette dernière transcende désormais le simple fait de vouloir dépeindre une chambre.

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 79.

² Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. Pp. 82-83.

Nous pouvons supposer l'intention de l'auteur, à travers le passage analysé, qui est, à nos humbles avis et interprétation, de **localiser la culture** de *Younes* et de montrer son **effarouchement quant à la culture de l'Autre**. Ainsi, la distanciation remarquable est explicitée. Passer d'un monde à un autre peut susciter la curiosité, pour d'autres – comme il est le cas pour notre personnage principal-, la découverte engendre l'effarouchement, la crainte. L'inconnu ne marque pas seulement l'« interrogation ».

Encore une fois, l'intégration psychologique de la chambre de *Younes/Jonas* est mise à nu, ceci, à travers son espace personnel. L'auteur met en scène ce qui se trame dans le for de *Younes/Jonas*, il est possible de le voir dans l'extrait qui suit :

Je retournai chez moi soulé de chagrin, en m'appuyant contre **les murs** pour ne pas tomber. **Ma chambre** eut du mal à me digérer. Effondré contre **la porte**, les yeux clos, le menton fiché au plafond, j'écoutai s'entrechoquer les fibres de ma chair, puis je titubai jusqu'à la fenêtre ; ce n'était plus **ma chambre** que je traversais, mais **le désert**.

Un éclair illumina les ténèbres. La pluie tombait doucement. **Les carreaux** étaient en larmes. Je n'avais pas l'habitude de voir **pleurer les vitres**. C'était un mauvais signe, le pire de tous. Je m'étais alors dit : Younes, tu es en train de t'attendrir sur ton sort. Et puis après ? N'était-ce pas exactement ce que je voyais : les vitres pleurer ? Je voulais voir les larmes sur les carreaux, m'attendrir sur mon sort, me faire violence, me confondre corps et âme avec ma peine.¹

Il semblerait que *Younes* ait meublé sa chambre de « mélancolie ». A travers une mise scène cinématographique, le personnage-narrateur agence ses ressentis en fonction des éléments qui forment son espace ; **les murs** le soutiennent et l'empêchent de tomber, **la porte** faisant figure de support pour éviter qu'il s'effondre, cette dernière représentant le seuil, la limite spatiale lui permettant de pénétrer cet espace de chagrin allégorisé, **le plafond** délimitant la limite verticale comme pour dire qu'aucune prière ne serait transmise aux forces célestes, les fenêtres, seule issue, orifice permettant de jeter un œil sur le monde extérieur, fait appel aux forces de la nature (la pluie) pour chanter la tristesse, **les carreaux** en attestent puisqu'ils « étaient en larmes »,

Dans cette description allégorique et filmique, KHADRA projette l'image psychologique de *Younes*, pour ce faire, il use de l'espace personnel, qui autre fois lui était étranger au point de l'effaroucher, cet espace, est désormais, l'expression du

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 299.

« Moi » profond de *Younes*. Ce n'est plus *Younes/Jonas* qui vit dans cette chambre mais c'est **Sa** chambre qui s'exprime pour lui dans un mutisme abyssal.

Sur le plan discursif, un monologue s'en suit où le narrateur fait face à sa situation qu'il a créée de ses propres mains, tout ce chagrin qu'il aurait pu éviter était sa production, ayant renoncé à *Emilie* suite à la promesse qu'il a faite à *madame CAZENAVE*, *Younes/Jonas* fait le serment de ne jamais nouer de relation personnelle avec la fille de cette dernière, *Emilie* s'engage avec *Simon*, et le jour de son mariage, *Younes/Jonas* sombre dans une tristesse sans précédent. Son discours est constitué essentiellement d'interrogations sans réponses.

4. Río Salado¹ : la réussite en son firmament

Contrairement à *Jenane Jato*, nous avons Río Salado « El Maleh de nos jours. »² qui représente le lieu idyllique. A l'antipode du ghetto, Río Salado est le lieu des nantis, l'espace jaloué par tous, il renferme tous les modèles qu'il voudrait-peut-être- être. La mise en place d'un lieu tel que Río Salado représente un lieu qui aurait dû unir les deux communautés, à savoir algérienne et française, mais fatalité du sort, et comme tout les opposait, cela n'a fait que les éloigner.

C'est un espace clos auquel sont conviés les privilégiés, à savoir les Français d'Algérie et quelques Algériens appartenant à un certain rang social. En opposition à *Jenane Jato*- expression de la vision de la condition des Algériens, l'Algérie citadine profonde destinée à la misère et à la débauche-, Río Salado est la présentation de l'Algérie en plein essor, la réussite des Pieds-Noirs.

Village colonial et dont le narrateur s'est donné un plaisir de décrire dans un vocabulaire sans restriction, un langage glorificateur et fier des lieux et de ce qu'il renfermait. Le narrateur rappelle toutefois l'origine latine du lieu : « J'ai beaucoup aimé

¹ Río Salado actuellement « *El Malah* » fait partie du nord-ouest algérien. Elle appartient à la ville de Temouchent. Elle tire son nom de la « Rivière salée » qui prend source des montagnes de la Tessala qui déversent dans la Méditerranée.

² Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 129.

Río Salado – *Flumen Salsum*¹ - pour les Romains »² et justifie, en même temps, la présence coloniale.

C'est son lieu préféré, loin de lui, il ne pouvait que ressentir son besoin « J'avais hâte de retourner à Río »³. C'est le parfait décor pour faire germer une histoire d'amour, une histoire tragique sur un fond sauvage. Río est l'endroit par excellence pour planter notre récit. Il représente la réussite des Pieds-Noirs, l'Algérie francisée et réussie sous toutes ses formes. L'implantation parfaite des Gaulois. Le succès de la spoliation et de l'accaparement ; des terres, de la patrie, des rêves, et surtout de l'Identité. L'endroit était dominé par les Espagnols qui, pour certains, c'étaient des vignobles, ils en ont fait une région viticole.

L'auteur, pour exprimer la richesse de Río, verse dans un vocabulaire d'hypertrophie. A l'opposé de Jenane Jato, où il a versé dans un lexique fort et violent, celui de Río Salado est un lexique très mélioratif, voire exagérateur :

C'était un superbe village colonial aux rues verdoyantes et aux maisons cossues. La place où s'organisaient les bals et défilaient les troupes musicales les plus prestigieuses, déroulait son tapis dallé à deux doigts du parvis de la mairie, encadrée de palmiers arrogants que reliaient les uns aux autres des guirlandes serties de lampions. Se produiront sur cette place Aimé Barelli, Xavier Cugat avec son fameux chihuahua caché dans la poche, Jacques Hélian, Pérez Prado, des noms et des orchestres de légende qu'Oran, avec son chiqué et son statut de capitale de l'Ouest, ne pouvait s'offrir. Río Salado adorait taper dans l'œil, prendre sa revanche sur les pronostics qui l'avaient donné perdant sur toute la ligne. [...] Jadis, c'était un territoire un territoire sinistré, livré aux lézards et aux cailloux, où de rares bergers s'aventuraient [...] bref, une terre reniée par les hommes et les anges [...] Puis, des laissés-pour-compte et des trimardeurs en fin de parcours, en majorité des Espagnols, avaient jeté leur dévolu sur cette contrée teigneuse qui ressemblait à leur misère. Il s'retroussèrent leurs manches et entreprirent de dompter les plaines fauves, n'arrachant un lentisque que pour y tracer les contours d'une ferme. Et Río Salado naquit de ces gageures faramineuses comme éclosent les pousses sur les charniers.⁴

N'est qu'une stratégie discursive, l'excès dans lequel KHADRA verse. Son but est de dépeindre Río Salado comme étant une région d'une extrême richesse naturelle et

¹ Rivière salée, ainsi nommée par les Romains.

² Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 129.

³ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 142.

⁴ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. Pp. 129-130.

culturelle. Il est un lieu attrayant, volant la vedette à Oran –capitale de l'Ouest algérien- avec toute son élégance, elle qui n'a pas pu voir les légendes artistiques que Río Salado a eu le privilège de les voir passer. L'endroit adorait s'exhiber devant tous, « taper dans l'œil » comme l'avait déjà souligné *Younes/Jonas*. L'auteur avoue la création des Espagnols, toute cette élégance, tout le mérite leur revient, ils en ont fait ce qu'elle est dans le récit, à savoir un lieu qui permet l'éclosion, le coin de paradis façonné de leurs mains. Chaque pierre est devenue une statue, chaque herbe sauvage est devenue une plante et un arbre, chaque plante une vigne pour en extraire le plus délicieux des vins de l'Algérie, ils avaient dompté une terre sauvage, et ainsi est né **Río Salado**, *Fulmen Salsum*, **rivière salée** pour les Romains.

Chaque espace convoqué définit l'identité de *Younes/Jonas*, en la forgeant et en la peaufinant. Les lieux par lesquels transite notre héros ne le laissent pas inchangé. L'auteur, à travers ces différentes villes, villages et douars, définit ce qui fait l'unicité de *Younes*. La revendication identitaire n'a pas fait appel seulement à l'espace, elle est allé puiser dans la linguistique ; jonché de mots bizarres, le texte est une coccinelle ornée de taches, tel est le corpus d'étude.

L'écrivain a aussi joué avec les noms. En effet, pour attribuer plus de crédibilité et de réel à ses personnages, Yasmina KHADRA est allé caver, de « *Younes* » à qui on attribue une touche prophétique à « *Larbi* », personnage arabe aux services des personnages d'origine française, sans oublier « *Hadda* », la belle voisine qui semble faire son deuil tout au long du récit, et sa sœur « *Zohra* », cette petite fille à l'âge des fleurs qui ne connaîtra jamais l'éclosion, d'emblée muette et sourde, cela ne fait qu'accentuer sa réclusion. Ne faisant pas les choses à moitié, l'auteur mise aussi sur l'oralité. Le style d'écriture qu'adopte l'auteur dans son roman affiche sa volonté à vouloir recourir à cette tradition orale. Il tente, par ce procédé scriptural, de redonner vie à la voix des Anciens, démontrer l'héritage culturel en rappelant la richesse algérienne, faire connaître, à ceux qui ne la connaissent pas, l'Algérie d'antan sous ses différentes facettes originelles, ainsi, il donnera libre cours à la parole ancestrale. Cette stratégie d'écriture n'est qu'une dynamique relationnelle de ce bilinguisme, arabe et français, une implication de deux langues totalement différentes.

Pour conclure ce chapitre, nous avancerions l'idée que les choix qu'a faits Yamina KHADRA n'étaient pas des plus anodins. Chaque protagoniste choisi par les soins de l'auteur représente un groupe de la société à laquelle il appartient. De cette sorte, il définit l'Identité algérienne à travers un nombre important de personnages. Quant à l'espace, il représente un angle d'approche littéraire. Le vacillement des limites spatiales engendre l'écartèlement du personnage et peut le mettre en situation de confrontations de modèles culturels opposés à ceux qu'il a connus au sein de son groupe d'appartenance, mais ce n'est qu'une pierre de plus ajoutée à l'édifice qui forgera sa personnalité. La distanciation du semblable et le rapprochement avec l'Autre ne fera que l'éveiller à ses sens inexplorés, il s'agit d'un exil vers l'exotique, ou, nous pourrions dire la découverte de terres nouvelles inexplorées. Chaque espace choisi par les soins de l'auteur dégage une sémantique qui contribue à constituer l'identité de *Younes*.

Il est question de briser les limites spatiales pour s'affranchir d'un passé nébuleux, morose, afin de se départir d'un spleen présent depuis trop longtemps et porté tel un châtiment. Les espaces appréhendés sont l'atteinte de la plénitude à travers son intégration, une intégration qui s'est faite graduellement au fil des temps et des espaces convoqués. Qu'il s'agisse d'espace géographique ou d'espace culturel, l'espace scriptural est destiné à une interprétation et à une lecture du public. Cet entrelacs de lectures et d'interprétations permettent de transmettre un dire spatial définissant doublement l'identité.

Nous trouvons intéressant d'approcher le texte par une étude spatiale. La spatialité du roman et la spatialité mise au service du récit sont deux choses distinctes ; à travers les espaces convoqués inspirés du monde réel, les écrivains « produisent leur propre espace textuel ». La spatialité scripturale atteste d'une culturalité et d'une identité revendiquée. Toujours dans la même lancée d'étude, nous focaliserons notre attention dans l'analyse qui suit sur événements de l'Histoire afin de mieux comprendre la composition romanesque de MOULESSEHOUL.

Troisième chapitre

L'historicité de la fiction au service de la narration

Des événements historiques nourrissent la trame narrative, cet aspect confère au récit une touche de vraisemblance. L'Histoire d'Algérie relatée tout au long du roman, fait figure de décor d'implantation. Ce dernier permet aux personnages et aux péripéties d'avoir une sorte d'authenticité. Yasmina KHADRA à travers la convocation du passé, dépeint une Algérie coloniale vivant ses derniers feux. Au début du récit, le narrateur relate la misère vécue par les familles algériennes. Ensuite, à travers les expériences avec son cercle d'amis français, *Younes* et *Turambo*, jeunes narrateurs narrent leur jeunesse et le déchaînement historique et social qu'a connus la communauté à l'époque.

KHADRA s'est inspiré du passé douloureux de son pays pour écrire. Il prend l'Histoire comme socle d'écriture. Les thèmes, historiques pour la plupart, qu'a choisis

l'écrivain pour faire couler son encre, font de son œuvre un réceptacle de mémoire de toute une civilisation.

Que tente Yasmina KHADRA de faire à travers la convocation du passé ? Voudrait-il, par le biais de l'Histoire coloniale d'Algérie, dénoncer un mal longuement vécu, ou simplement décrire la société de l'époque tout en se rapprochant de la réalité ? A travers ce procédé, l'auteur, essaierait-il de dénoncer une oppression, une occupation qu'on tenterait de légitimer au nom de la « civilisation » ? Nous verrons dans cette étude l'aspect historique qui prédomine la thématique de l'œuvre.

La redondance des dates et événements historiques chemine notre recherche vers une analyse socio-historique du corpus. Nous essaierons de trouver un sens et d'établir une logique entre la fiction et la réalité. Pour ce faire, nous nous replongerons dans le passé pour cerner l'idéologie d'antan véhiculée dans le récit.

I. Ce que l'Algérie d'aujourd'hui doit à l'Algérie d'hier : l'Algérie coloniale de 1930 à 1962

'1930', une année cruciale et significative pour les Algériens, notamment pour les Français. Elle commémore le centenaire du débarquement français en Algérie. Le centenaire témoigne de la bonne implantation coloniale et de la viabilité de la présence française. Françoise RENAUDOT¹ dit à ce propos :

L'année 1930 consacre l'apogée de la colonisation. Les fêtes du Centenaire de la conquête française -auxquelles participa le président de la République, Gaston Doumergue- attirèrent en Algérie des milliers de visiteurs conviés à admirer les réalisations des « pionniers de la civilisation ». Peu nombreux furent ceux qui se soucièrent de ce qu'une telle commémoration pouvait avoir d'humiliant pour les Musulmans. Qu'importaient les susceptibilités et les protestations généralement timides de quelques élus indigènes ! la célébration du Centenaire était « un manifeste français qui exalte l'œuvre colonisatrice de la France ».²

Cette année symbolise le succès français et la mission civilisatrice qu'il se sont fixée. Tous les moyens sont déployés pour permettre au monde de voir la réussite en son

¹ Historienne, journaliste et romancière française.

² Françoise, RENAUDOT. *L'histoire des Français en Algérie 1830-1962*. Loiret : Editions Robert Laffont, 1979. P. 150.

firmament. La présence du président de la république Gaston DOUMERGUE¹ à la commémoration y est aussi. L'impact sur les Indigènes de l'époque n'intéressait guère les Français, leur seule préoccupation était de montrer à la population mondiale leurs prouesses. Tout ce qui importait la France à l'époque était de montrer ostensiblement une Algérie meilleure entre les mains des Français. Une œuvre qu'il fallait exhiber.

En 1930, le colonialisme atteint son paroxysme. Il représente la gloire des Français. La réussite des Côtés qui convie le monde à venir admirer ce qu'ils ont réussi de beau, une réussite française sur les terres algériennes. « La France se présentait au monde et à elle-même comme une grande puissance coloniale, impériale et mondiale, dont la vitrine était l'Algérie »². L'année 1930 n'est pas seulement l'année qui souligne le Centenaire français, elle représente aussi ; l'aboutissement d'une initiative au nom de la civilisation et de l'humanité, le succès de la conquête maghrébine, et de l'assujettissement. Une puissance coloniale qui a réussi à perdurer durant un siècle et qui vient exhiber son triomphe au monde. L'intention n'a jamais été de civiliser ou de dompter un peuple barbare –selon les colonisateurs-. Il a, depuis toujours, été question de réduire un peuple libre au rang de bêtes de somme. Faire d'hommes libres des êtres serviles, et tout cela, au nom de la civilisation.

En ces années 1930, la misère et les épidémies décimaient les familles et le cheptel avec une incroyable perversité, contraignant les rescapés à l'exode, sinon à la clochardisation. Nos rares parents ne donnaient plus signe de vie. Quant aux loques qui se silhouettaient au loin, nous étions certains qu'elles ne faisaient que passer en coup de vent, le sentier qui traînait ses ornières jusqu'à notre gourbi était en passe de s'effacer.³

Les années 1930 dans les régions rurales et dans les zones urbaines ne sont pas les mêmes. Il semblerait que KHADRA ait voulu montrer l'Algérie de l'époque, à savoir une Algérie à double facette. Celle qui vit dans l'opulence et le confort est réservée aux Français et aux Indigènes d'un certain rang, et une autre Algérie qui renferme tous les maux de la planète occupée par les damnés. Deux réalités complètement antithétiques subsistent. En cette période, la pauvreté et la misère avaient

¹ Gaston, DOUMERGUE (1863-1937). Homme d'état français. Il est président de la République française du 13 juin 1924 au 13 juin 1931.

²Jean-Pierre, PEYROULOU. « L'apothéose en trompe œil de l'Algérie française au début des années 1930, III : 1919-1944 : à l'heure des initiatives algériennes » in *Histoire de l'Algérie à la période coloniale* (sous la direction de : Abderrahmane BOUCHENE, Jean-Pierre PEYROULOU, Ouanassa SIARI TENGOUR, et Sylvie THENAULT). Paris : La Découverte, 2014.

³ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 12.

rongé les habitants. Quelques-uns fuyaient vers les grandes villes pour trouver leur salut, d'autres restaient condamnés dans cette pétaudière, destinés à l'errance et le nomadisme. Françoise RENAUDOT dit à ce propos dans son ouvrage *L'histoire des Français en Algérie* que :

L'accroissement démographique s'accompagna, dans les années 1930 à 1939, de difficultés économiques croissantes. [...] L'exode en direction des régions de colonisation et des villes, ou vers la métropole, conduisait à la sous-prolétarianisation d'une grande partie de la population indigène.¹

L'accroissement démographique eut une conséquence néfaste sur la population de l'époque. Cette dernière fut amenée à la clochardisation et l'errance. Les temps furent difficiles et pénibles. La baisse de la mortalité y a été pour beaucoup dans cette explosion démographique qui a mené à une crise sociale. Cette dernière a poussé les habitants des régions rurales à désertir et à trouver refuge ailleurs qu'à la campagne, à savoir la « ville ». Les conséquences d'un tel accroissement démographique furent lourdes, à tel point que :

L'administration algérienne ne sut ni prévoir ni maîtriser cette situation. Ainsi les deux communautés évoluèrent-elles, de 1930 à 1954, l'une –la société indigène- vers la « clochardisation », l'autre- la société européenne- vers une prospérité fondée sur le développement d'une agriculture moderne et du secteur industriel et commercial.²

Ce fractionnement social fut visible. Comme les Indigènes occupaient les régions rurales, et que ces régions connaissaient un taux de chômage élevé, ils furent condamnés à la « clochardisation ». Les zones urbaines occupées par les Colons connaissaient une véritable prospérité. L'accroissement démographique a décidé du cheminement de chaque catégorie ; une vers la « clochardisation », et l'autre vers la « prospérité ».

L'auteur, à travers cette dualité, révèle le morcellement d'un pays tantôt sur le plan géographique, tantôt sur le plan sociétal. Cette division illégitime et inéquitable atteste de l'intention colonisatrice qui n'est guère celle de civiliser urgemment un peuple arriéré et barbare- aux yeux des Français-. La véritable intention colonisatrice est de spolier un pays et un peuple naturellement riche. Piler les richesses qu'offre la

¹ Françoise, RENAUDOT. *L'histoire des Français en Algérie 1830-1962*. Loiret : Editions Robert Laffont, 1979. P.154.

² Françoise, RENAUDOT. *L'histoire des Français en Algérie 1830-1962*. Op. Cit. P.154.

Nature et exploiter l'homme libre qui a toujours labouré ces terres pleines d'histoires convoitées par le Colonisateur.

Deux espaces diamétralement opposés. Les Français qui occupent l'espace rural et qui représentent la réussite, l'épanouissement et la civilisation, symbole entre autres de la « ville ». Et d'autre part, les Algériens de l'époque qui représentent l'état sauvage, le reflux, la rétrogression et l'échec, symbole de la « campagne ». La première catégorie sociale incarne la « citadinité » et la seconde catégorie incarne la « ruralité », une à l'antipode de l'autre. Deux Algéries distinctes qui subsistent, deux communautés que tout oppose, dans deux espaces totalement différents, où l'une prime sur l'autre au nom de la « civilisation ». Les Français incarnant l'« apothéose », et les Algériens la « vileté » toute simple.

A l'époque coloniale, le statut des Algériens se trouvait au-dessous de celui des Français. L'Algérien, le barbare comme il était considéré, venait derrière le Français, ce dernier représentait l'incarnation de la civilisation. L'aborigène était destiné aux travaux forcés et d'endurance. Il était rare de voir un Araberbère¹ accéder à un rang égal à celui du Colonisateur, mais cela n'était pas impossible : « [...] Je sais les petits Arabes ne sont pas faits pour les études. Ils sont plutôt destinés aux champs et aux troupeaux. »². Le mépris et le dédain dont est victime l'Algérien de l'époque ne représentant rien comparés à leurs droits confisqués. L'indigène n'avait pas droit à l'étude et accès au travail digne tels que les métiers nobles : « Il n'y avait que deux Arabes dans ma classe, *Abdelkader* et *Brahim*, fils de dignitaires que des domestiques venaient récupérer à la sortie de l'école. »³. L'école n'était pas accessible à tous. L'Arabe n'y était pas le bienvenu, sauf s'il est issu d'une famille aisée influente, ou intellectuelle. Comme c'est le cas pour *Younes/Jonas*, son oncle est instruit et marié à une Française, les deux autres Arabes sont fils de dignitaires. Son affiliation familiale à travers le statut de son oncle et l'union de ce dernier à une Française l'autorisent à accéder à l'école.

¹ Néologisme créé par Yasmina KHADRA pour unir les deux peuples ; Arabes et Berbères. Ainsi, et par le biais de ce néologisme, l'auteur résume l'appartenance raciale algérienne.

² Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 44.

³ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 97.

Le mal du pays, ou plutôt, le mal algérien est très profondément ressenti par les Pieds-Noirs. Effectivement, la séparation de leur terre natale a fait qu'un sentiment de nostalgie naisse de cette déchirure. Ils ne parlent plus de « nostalgie » mais de « nostalgérie », ils ont créé ce mot, afin d'exprimer le mal qui les rongent depuis leur départ vers la France. L'Algérie n'est pas seulement un pays nord-africain, elle est leur peau, l'air qu'ils respirent, l'eau qu'ils boivent, la terre où ils sont nés et sur laquelle leurs pieds ont foulé pour la première fois :

[...] La preuve, ici, nous ne disons pas nostalgie... nous disons nostalgérie¹.
Il respire profondément ; ses yeux luisent dans la lumière du lampadaire.
-L'Algérie me colle à la peau, Des fois, elle me ronge comme une tunique de Nessus, des fois elle m'embaume comme un parfum délicat. J'essaye de la semer et n'y arrive pas. Comment oublier ? J'ai voulu mettre une croix sur mes souvenirs de jeunesse, passer à autre chose, repartir de zéro. Peine perdue. Je ne suis pas un chat et je n'ai qu'une vie, et ma vie est restée là-bas, au bled... J'ai beau essayer de rassembler toutes les horreurs pour le vomir, rien à faire. Le soleil, les plages, nos rues, notre cuisine, nos bonnes vieilles cuites et nos jours heureux supplantent mes colères et je me surprends à sourire là où je me prépare à mordre. Je n'ai jamais oublié Río, Jonas. Pas une nuit, pas un instant. Je me rappelle chaque touffé d'herbe sur notre colline, chaque boutade dans nos cafés, et les pitreries de Simon occultent jusqu'à sa mort, comme si Simon refusait que l'on associe sa fin tragique à celle de nos rêves algériens. Je t'assure que là aussi j'ai essayée d'oublier. J'ai voulu, plus que tout au monde, extraire un à un tous mes souvenirs avec un arrache-clou, comme on se défaisait jadis d'une molaire cariée. Je suis allé partout, en Amérique latine, en Asie. J'ai voulu me prouver qu'il y avait d'autres pays, qu'une patrie se reconstruit comme une nouvelle famille ; c'est faux. Il me suffisait de m'arrêter une seconde pour que le bled me rentre dedans. Je n'avais qu'à me retourner pour m'apercevoir qu'il était là, se substituait à mon ombre. [...] Tout le monde n'était pas colon, tout le monde n'avait pas une cravache à ses bottes.²

Dans l'extrait ci-dessus, *André* ne sait s'il doit détester l'Algérie, parce que son peuple indigène les a chassés ou, se la rappeler tel un parfum qui répand sa bonne odeur. Le souvenir de l'Algérie les poursuit partout où ils vont. L'oubli est difficile quand il s'agit de sentiments revigorants et de souvenirs d'enfance indélébiles. Il a beau essayé de semer le fantôme qui le hante en allant aux quatre coins de la Terre, mais rien à faire, ce dernier finit toujours par le rattraper. Il a laissé sa vie en Algérie, au bled comme il le dit. Il a essayé toutefois de la détester en se rappelant toutes les horreurs auxquelles il a eu droit pour pouvoir haïr l'Algérie, en vain. Le soleil, la mer, la plage, les rues, la

¹ Nostalgérie= nostalgie+Algérie, mot composé pour exprimer la Nostalgie de l'Algérie.

² Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. Pp. 426-427.

cuisine, les souvenirs affluent son esprit. Il se rappelle chaque recoin de Río, chaque jardin, chaque pierre, chaque herbe, chaque colline, chaque bourde entre amis. Il voyage partout pour se débarrasser de ses souvenirs et les substituer par d'autres, sans aucun succès ; on ne remplace pas une patrie qu'on a tant chérie, une patrie enracinée en soi.

Une famille se reconstruit, se recompose, quant à la patrie, elle reste immuable et irremplaçable. Il suffisait à *André* de baisser sa garde de résistance un instant pour que le bled revienne habiter son esprit et le secouer. Tout le monde, en parlant des Français d'Algérie, n'était pas colon, n'était pas venu ou y était en conquérant. Il y avait les Colons, et il y avait les Pieds-Noirs, les Algériens de cœur, si nous pouvons nous permettre de les qualifier ainsi, ceux qui vivaient le divorce franco-algérien tels des enfants orphelins de leur mère, à qui on leur a confisqué une parcelle de leur âme qui souffre infiniment. Des enfants algériens, ou des Algériens enfants chassés, expulsés, bannis de leur berceau qui les a vu grandir et s'épanouir, des enfants contraints de renoncer à tout ce qu'ils ont connu et aimé, obligés de vivre comme des expatriés dans la métropole française qui ne leur signifiait rien. Dépossédés de tout, forcés à quitter sans préavis, ils sont pris au dépourvu. Ils étaient étrangers à la terre qui a vu naître leurs pères et grands-pères.

L'extrait suivant illustre l'occupation française et la spoliation des terres :

-Ces terres ne sont pas les leurs. Si elles le pouvaient, elles les maudiraient comme je les maudis chaque fois que je vois des flammes criminelles réduire en cendres une ferme au loin. S'ils pensent nous impressionner de cette façon, ils perdent leur temps et le nôtre. Nous ne céderons pas. **L'Algérie est notre invention.** Elle est **ce que nous avons réussi le mieux** et nous ne laisserons aucune main impure souiller nos graines et nos récoltes.¹

Il s'agit de *Jaime Jiménez SOSA*, il parle des terres que sa famille possède depuis plusieurs générations « Lorsque mon arrière-grand-père a jeté son dévolu sur ce trou du cul, il était certain de mourir avant d'en tirer profit [...] de génération en génération, il s'est transformé en champs et en vergers »². Il incarne le colon dominant, justifiant sa présence et légitimant ses biens qui n'ont été que confisqués à un peuple ne revendiquant que sa propre liberté après tant de joug. L'Algérie est perçue tel un trophée, un butin de guerre, il serait juste de dire, « de dépossession ». Elle est la

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 326.

² Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. Pp. 324-325.

sculpture qu'ils ont façonnée, la terre qu'ils ont arrosée et labourée, l'arbre qu'ils ont planté, « les outils qu'ils¹ ont mis à sarcler, à défricher, à débroussailler la terre »². Il déclare clairement la spoliation en disant que l'Algérie est une invention, la leur, un exploit qu'ils ont réussi, la plus belle prouesse accomplie. Etant considérée comme leur possession, l'Algérie est jalousement gardée au point de ne laisser aucun de ses Indigènes l'approcher par risque de la souiller. Ces derniers préfèrent la brûler que de la voir aux bras d'un autre. Il est évident que l'Algérien, le natif, l'Indigène, l'Aborigène, a beaucoup de *Nif*³, et ne saurait garder son sang-froid quand il s'agit de lui confisquer ou d'approcher de ce qui lui appartient, que dire de sa patrie confisquée depuis plus de cent ans. Il préfère la brûler que de la voir possédée par un autre, et c'est effectivement ce que les *fellagas* font. *SOSA* dit à propos de la patrie « Tous les arbres que tu vois autour de nous racontent un chapitre de l'histoire de mes parents. [...] Ce pays nous doit tout [...] Nous avons fait d'**une désolation millénaire**⁴ un pays magnifique, prospère et ambitieux, et d'**un misérable caillou** un fabuleux jardin d'Eden... »⁵. Ils recherchent des droits là où ils n'en ont pas. En l'absence de raisons valables et dans la difficulté de convaincre les Autres, les Français d'Algérie trouvent tous les prétextes bons afin de justifier leur occupation, qui selon eux, avaient pour mission de civiliser un peuple barbare ignorant toute civilisation ou modernité. Ce peuple dont il est question n'a jamais demandé à ce qu'on vienne et lui apprenne à vivre autrement, son mode de vie lui convenait, la frugalité de sa vie quotidienne lui suffisait, voilà ce que *Younes/Jonas* dit à ce propos :

-Il y a très longtemps, monsieur Sosa, bien avant vous et votre arrière-arrière-grand-père, **un homme** se tenait à l'endroit où vous êtes. Lorsqu'il levait les yeux sur cette plaine, il ne pouvait s'empêcher de s'identifier à elle. Il n'y avait pas de routes ni de rails, et lentilles et les ronces ne le dérangaient pas. Chaque rivière, morte ou vivante, chaque bout d'ombre, chaque caillou lui renvoyaient l'image de son humilité. **Cet homme** était confiant. Parce qu'il était **libre**. Il n'avait, sur lui, qu'une flûte pour rassurer ses chèvres et un gourdin pour dissuader les chacals. Quand il s'allongeait au pied de l'arbre que voici, il lui suffisait de fermer les yeux pour s'entendre vivre. Le bout de galette et la tranche d'oignon qu'il dégustait valaient mille festins. Il avait la chance de trouver l'aisance jusque dans la frugalité. Il vivait au rythme des saisons, convaincu que c'est dans la simplicité des choses que résidait l'essence des quiétudes. C'est

¹ Les arrière-grands-pères de Jaime Jiménez SOSA.

² Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 324.

³ La fierté.

⁴ Algérie.

⁵ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 325.

parce qu'il ne voulait de mal à personne qu'il se croyait à l'abri des agressions jusqu'au jour où, à l'horizon qu'il meublait de ses songes, il vit arriver le tourment.¹

L'Indigène d'autres fois occupait l'espace où se trouvent monsieur *SOSA* et *Younes/Jonas* au moment où ce discours est prononcé. *Younes/Jonas* laisse libre cours à ses pensées, il parle sans filtres et avec cœur, il dévoile enfin le fond de sa pensée, il ne prend absolument aucun gant et il n'y va pas avec le dos de la cuillère en parlant de l'Algérien libre d'autrefois.

En effet, avant que les ancêtres de monsieur *SOSA* ne mettent le pied sur le sol algérien, il y avait cet Indigène, cet Araberbère² libre qui menait une vie simple et où toutes les quiétudes du monde semblaient y avoir trouvé refuge, dans « ce trou du cul »³ auquel le berger s'identifiait à elle à chaque fois qu'il l'admirait, pourtant il n'y avait ni routes asphaltées ni ponts suspendus, c'était la nature à l'état brut, à l'état sauvage qui faisait le bonheur de cet homme.

Chaque élément qui compose son espace, mort ou vivant, beau ou laid, lumineux ou ténébreux lui rappelaient son humilité. Vivant en confiance car il était pacifiste et ne pensait qu'en pouvait lui vouloir du mal un jour. Vivant à sa guise dans un bonheur fait de simplicité et de satisfaction, un rien lui suffisait ; une flûte pour se distraire, un morceau de pain pour se nourrir et un gourdin pour repousser les animaux sauvages. Les lieux lui appartenaient, il lui suffisait de s'allonger et de se laisser aller sous ces arbres – auprès desquels *Younes/Jonas* et monsieur *Sosa* se trouvent- afin de savourer la vie dans sa forme la plus sincère.

Sa tête vide de toutes contraintes, son esprit vagabonde au rythme du vent qui le caresse, sa peau se chatouille par les fleurs et lentisques qui l'entourent. Certain que « dans la simplicité des choses que résidait l'essence des quiétudes ». Se croyant en sécurité et à l'abri de tout mal, qu'il ne prend aucune disposition pour se protéger d'une éventuelle attaque ou agression. Mais un jour, son accalmie est troublée, et les songes

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 325.

² Araberbère est un terme pour désigner l'Algérien ; Arabe+ Berbère= Araberbère. Néologisme créé par Yasmina KHADRA afin d'unir les deux communautés (arabe et berbère).

³ Termes utilisés par le personnage *Sosa* pour qualifier l'Algérie d'antan.

qu'il se permettait d'avoir s'envolent au claquement de doigts « ... vous avez réduit des hommes libres au rang de bêtes de somme »¹.

L'horizon bleu plein d'espoir et de quiétude s'estompe et les nuages gris arrivent avec les ouragans et les pluies torrentielles, qui feront par la suite de sa vie, un monde parallèle tout proche de l'enfer, troublent son breuvage, « il vit arriver le tourment » au nom de la civilisation, un tourment qui s'appelle « France » :

[...] On lui confisqua sa flûte et son gourdin, ses terres et ses troupeaux, et tout ce qui lui mettait du baume à l'âme. Et aujourd'hui, on veut lui faire croire qu'il était dans les parages par hasard, et l'on s'étonne et s'insurge lorsqu'il réclame un soupçon d'égards... Je ne suis pas d'accord avec vous, monsieur. Cette terre ne vous appartient pas. Elle est le bien de ce berger d'autrefois dont le fantôme se tient juste à côté de vous et que vous refusez de voir. Puisque vous ne savez pas partager, prenez vos vergers et vos ponts, vos asphaltes et vos rails, vos villes et vos jardins, et restituez le reste à qui de droit.²

De maître des lieux à occupant indésirable, l'Aborigène est éjecté de chez-lui, à savoir ses terres et ses troupeaux. On lui confisque tout ce qui lui appartient. Plus droit à la liberté dont il jouissait, plus de chant de flûte, plus de sieste sous l'ombre des arbres dans la quiétude, plus de brise pour lui caresser le visage, plus d'admiration de la simplicité de ses terres, car dorénavant, elles ne lui appartenaient plus, ce n'était plus ses biens mais celui d'un Autre, cet Autre qui se voit supérieur et civilisé, venu en occupant et colonisateur s'autoproclame maître des lieux. Cet Autre qui se donne tous les droits arrivant à assujettir cet homme araberbère, libre autre fois. Cet Autre, se voyant au-dessus de tous les Indigènes, les domine et les marginalise sans leur laisser l'occasion de s'exprimer. Il ne voit pas de partage mais une spoliation de tout ce qu'il trouve sur son chemin, il tente même d'effacer l'identité de ce paysan, et lui fait croire « qu'il était dans les parages par hasard ». Cet Autre piétine tout ce qu'a connu ce simple berger, il est frustré et étonné quand l'opprimé en a ras-le-bol, il s'étonne qu'il s'insurge, qu'il parle, qu'il prenne les armes pour réclamer ce qui lui revient de droit, à savoir ses terres et ses troupeaux, sa flûte et son gourdin.

Il n'a jamais demandé à ce qu'on le civilise, à ce qu'on le modernise, à ce qu'on l'occidentalise, il est Algérien, il est cet Araberbère, homme libre des montagnes et des

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 328.

² Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. Pp. 327-328.

champs, ce berger à la vie simple, cet Indigène enraciné dans ses terres et l'aimant plus que tout, au point de donner sa vie, il a le *Nif* et réclame qu'on lui rende ce qu'on lui a confisqué ; sa patrie, son Algérie violée et exploitée durant plus de cent ans.

Younes/Jonas parle aux noms de ses ancêtres, aux noms des morts et demande à *monsieur SOSA* de plier bagages et de partir. Les Français ne savent pas partager, autant qu'ils déguerpissent et vident les lieux, qu'ils emportent avec eux leurs routes et leurs rails. La terre ne leur appartient pas, ce n'est pas parce qu'ils l'ont travaillée et labourée depuis des générations que ça leur donne le droit de la proclamer comme sienne. Qu'ils assument le rejet de l'Indigène qu'ils ont hypertrophié au fil des années, ce dernier qu'ils refusent de voir, qu'ils effacent sciemment de leur mémoire comme pour se mentir sur une vérité aussi limpide que l'eau de la roche. Le fantôme demeurera à jamais en ces lieux, car à cette terre il appartient et à elle il y retourne.

II. Naissance de l'Algérie actuelle

« Le retour aux origines est une vertu », il semblerait que les Algériens aient pris ce dicton au pied de la lettre puisque « L'Algérie algérienne naissait au forceps dans une crue de larmes et de sang ; l'Algérie française rendait l'âme dans de torrentielles saignées »¹. Parler d'une Algérie algérienne laisse comprendre qu'elle ne l'était pas, et qu'elle le redevenait dans des conditions pénibles. Le prix de la liberté est cher, il lui a valu 1 million et demi d'enfants ; jeunes garçons, jeunes filles, personnes âgées, femmes, hommes, épouses, maris, parents, famille entière, adolescents, papas, mamans... Plus d'Algérie française puisque le pays avait repris ce qu'on lui avait pris il y a 132 ans de cela. Deux Algéries s'affrontent, celle qui résiste au joug colonial et l'Autre, illégitime, qui tente de se convaincre qu'elle a tous les droits d'exister, une guerre sans pitié est menée, des hostilités qui perdurent presque 8 ans, qui ont commencé la veille d'un Premier novembre 1954. Une nuit pas comme les autres, une nuit significative et révolutionnaire, celle de la rébellion et de l'insurrection à travers l'initiative des combattants du Front de Libération Nationale (FLN). Ce combat s'est achevé le 5 juillet 1962 avec la re-naissance de l'Algérie algérienne et, surtout,

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 384.

indépendante, tel un sphinx qui renaît de ses cendres, il s'agit de la Guerre de Libération Nationale, Benjamin STORA¹ en a fait son objet d'étude, il dit à ce propos :

La guerre d'Algérie livrée entre 1954 et 1962, a longtemps attendu d'être reconnue et nommée sur la scène de la mémoire française. La séparation de l'Algérie et de la France, au terme d'un conflit cruel de sept ans, avait produit trop de douleurs, si bien qu'après l'indépendance algérienne de 1962, l'histoire même de l'Algérie semblait s'être perdue avec une infinie possibilité de sens : nostalgies coloniales langoureuses, Atlantide engloutie, hontes inavouables, fascination de sa terre et de sa jeunesse perdues.²

Cette guerre s'est livrée sans merci. La résistance des cotés était très forte, aucune partie n'a voulu céder. La France s'est attachée à l'Algérie et à son potentiel, et les *fellagas* n'ont pas renoncé à leur partie qui est leur deuxième mère, celle qui les gardera au fond d'elle une fois qu'on les inhume. Les conséquences de ce combat sont ancrées à nos jours. Elle a engendré pas mal de traumatismes et causé une misère et une pauvreté sans précédents. Elle a brisé des familles, fait pleurer des mères, emporté des pères de famille, pris des jeunes garçons que la puberté venait à peine de marquer, stigmatisé des femmes. La guerre comme la colonisation a marqué à jamais le peuple algérien, il est question d'un peuple tourmenté sur tous les plans : physique, moral, culturel, identitaire, politique...

Le divorce des deux communautés était terrible, mal vécu par les Indigènes francisés et encore plus pénible pour les Pieds-Noirs :

Germaine était assise sur le seuil de la pharmacie, la tête dans les mains. Nos voisins n'étaient plus là ; leurs chiens tournaient en rond derrière les grilles.
-Que dois-je faire ? me demanda-t-elle.
-Tu restes, lui dis-je. Personne ne portera la main sur toi.
Je la pris dans mes bras. J'aurai pu la contenir dans le creux de ma main tant elle m'avait paru minuscule, ce jour-là. Elle n'était que chagrin et désarroi, hébétude et abattement, défaite et incertitude. Ses yeux étaient rouges de pleurs et de peur. Ses jambes s'entrechoquaient sous le poids de mille interrogations. Je l'embrassai sur ses joues ruisselantes de larmes, sur son front strié de rides, sur sa tête fracturée de tristes pensées. Je tenais entre mes mains toute la consternation du monde.³

¹ Historien français et professeur à l'université de Paris. Ses recherches portent sur l'Histoire d'Algérie et aussi sur la Guerre de Libération nationale algérienne.

² Benjamin, STORA. « L'Histoire de l'Algérie, sources, problèmes, écritures » in *Insaniyat*. Juillet-décembre 2004, n° 25-26, *l'Algérie avant et après 1954, Approches historiographiques et représentations*, Oran : CRASC. Pp. 215-224.

³ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. Pp. 388-389.

Dans l'extrait ci-dessus, il est question de *Germaine*, la mère adoptive de *Younes/Jonas*. L'Algérie française agonise et vit ses derniers instants « toute une histoire était en train d'évacuer les lieux »¹, les Pieds-Noirs évacuent les lieux de peur pour leur vie, car les *fellagas* avaient commencé à terrasser toute personne ayant le sang gaulois. *Younes/Jonas* tente de rassurer *Germaine*, cette femme qui lui a tout donné à lui et à son oncle -amour et affection indéfectibles- se trouve face à une situation embarrassante, elle est contrainte de prendre une décision ; quitter les lieux et les déserters comme ont fait les autres les personnes de sa communauté, ou rester avec son fils et prendre le risque de se faire tuer ? Face à dilemme pareil, *Germaine* est désemparée, confuse, ne sachant quoi faire, elle demande à *Younes/Jonas* si elle doit rester ou partir rejoindre la France. KHADRA tente de dépeindre au mieux la situation des Français d'Algérie, il choisit comme lieu- très significatif d'ailleurs- le seuil de la pharmacie, *Germaine* n'est ni à l'extérieur, ni à l'intérieur, doit-elle rentrer, ou doit-elle sortir et laisser tout derrière elle ? Tel est le choix auquel *Germaine* est confrontée. Doit-elle partir et laisser toute sa vie et ses quatre générations qui ont vu le jour en Algérie, ou a-t-elle le droit de rester et de se considérer comme une entité du monde algérien ? La pharmacie est le lieu où elle a toujours été avec son mari et avec *Younes/Jonas*, il représente son espace, l'extérieur est l'espace inconnu.

Elle représente l'Algérie française qui prenait fin, la facette occidentale qui s'estompait, la cohabitation avait touché à sa fin, il n'était plus question de payer le loyer, il était question de déposer le bilan, il était temps qu'on rende aux Algériens ce qui appartenait aux Algériens. L'histoire des Pieds-Noirs prenait fin, leur utopie agonisait au rythme des pas des *fellagas*. L'heure de leur glas venait de sonner, la fin était propice, place à la Révolution et à l'Indépendance puisqu'*ils*² ne savaient partager.

Il a fallu 132 années à l'Algérie pour se révolter et se désarçonner. Plus d'un siècle de patience, plus d'un siècle de mépris, de joug, d'oppression, d'asservissement, de spoliation sur tous les plans, de servitude... Le temps de l'Insurrection est venu, et la Révolution était en marche. Le soulèvement est imminent :

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 388.

² Les Français colonisateurs.

Mon oncle ne verra pas son pays prendre les armes. Le sort l'en a jugé indigne. Autrement, comment expliquer qu'il se soit éteint cinq mois **avant le brasier tant attendu et tant reporté de la Libération ? Le jour de la Toussaint 1954** nous prit de court. Le cafetier pestait, son journal étalé sur le comptoir. La guerre de l'indépendance avait commencé [...] Ce qu'on ignorait, c'était que, cette fois-ci, c'était parti pour de bon et aucune marche arrière n'était envisageable. Une poignée de révolutionnaires avait décidé de passer à l'action, de secouer un peuple groggy par plus d'un siècle de colonisation, sévèrement éprouvé par les insurrections déclenchées par des tribus esseulées à travers les générations et que l'armée coloniale, omnipotente et mythique, réduisait invariablement au silence au bout de quelques batailles rangées, de quelques expéditions punitives, de quelques années d'usure. [...] Ce qui se déclara **cette nuit-là**, un peu partout dans le Nord algérien, **à minuit pile, à la première minute du 1^{er} novembre**, ne serait-il qu'un feu de paille, une flammèche fugace dans le souffle laminé des sempiternels ras-le-bol des populations des populations autochtones disloquées, incapables de se mobiliser autour d'un projet commun ?... Pas cette fois-ci.¹

Le jour tant attendu était enfin arrivé, traduit sous forme de nuit révolutionnaire, d'une balle déchirante, d'un brasier ardent, d'un cri sans précédent ; c'est la nuit du 1^{er} novembre où l'Histoire s'écrivait, celle d'une nuit qui allait changer le court de tous les évènements, la nuit de la Toussaint 1954, la nuit qui allait aboutir à une indépendance sanglante, où tous les coups étaient permis, la Guerre de l'Indépendance algérienne venait de commencer et il n'était guère question de faire marche arrière ou de revenir sur ses pas. La machine était en marche, les révolutionnaires avaient décidé, et « c'était parti pour de bon »².

Il faut rendre aux opprimés leur dignité. Pour l'honneur et la patrie, l'Algérien est en mesure de donner ce qu'il a de plus cher en ce monde, « sa vie ». Il est temps de « secouer ce peuple groggy³ par plus d'un siècle de colonisation »⁴. *Younes/Jonas* relate l'événement dans les moindres détails « Le jour de la Toussaint, cette nuit-là, à minuit pile, à la première minute du 1^{er} novembre », nous décelons, à travers cette batterie de précisions, l'intérêt porté à cet événement. C'est ce qui a permis de bouleverser l'ordre colonial établi et d'instaurer le régime algérien libre et indépendante, il a permis d'ôter à l'opresseur « son casque colonial et sa cravache »⁵.

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. Pp. 312-313.

² Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 312.

³ Etourdi, assommé.

⁴ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 312.

⁵ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 321.

L'Histoire est en train de s'écrire au sang des martyrs partout en Algérie. En effet, aux quatre coins de l'Algérie, « Les journaux parlaient de « terroristes », de « rebelles », de « hors-la-loi »¹. « A Alger, un commissariat fut anéanti en un tournemain [...] En Kabylie, on signalait des mouvements suspects [...] Dans les Aurès, il était question de colonels et d'escadrons entiers [...] Aïn Temouchent enregistrait des attentats en plein cœur de la ville. »² Toute l'Algérie est en mouvement, le combat se traduit par une témérité sans précédent, des attentats dans les cafés et restaurants, attaques à travers tout le pays, des rebelles qui mettent à néant des commissariats à Alger – capitale du pays-, des embuscades font fureur en Kabylie, les Aurès sont le chef-lieu du mouvement de la Révolution. Il s'agit : d'organisation, de hiérarchie militaire à respecter, d'ordres à suivre, de missions à accomplir, de grades à considérer. Les attentats en plein ville se multiplient. La révolte est en marche, la Révolution est bien planifiée, l'Indépendance n'a qu'à patienter pour son grand jour, le jour où elle fera son apparition telle une star de cinéma.

J'avais marché dans les rues en liesse, au milieu des chants et des youyous, sous les drapeaux vert et blanc et dans le chahut des trolleys en, fête. Demain, le 5 juillet, l'Algérie aurait une carte d'identité, un emblème et un hymne nationaux, et des milliers de repères à réinventer. Sur les balcons, les laissaient éclater et leur joie et leurs sanglots. Les mioches dansaient dans les squares, prenaient d'assaut stèles, jets d'eau, réverbères, toits de voitures, dévalaient les boulevards comme autant de cascades. Leurs cris supplantaient les fanfares et clameurs, les sirènes et les discours ; ils étaient déjà demain.³

Dès lors, débarrassés du joug colonial, les Algériens manifestent leur joie, en cris ou en sanglots, ce n'est là que la preuve d'une longue étreinte et asservissement qui les ont usés jusqu'à l'os. A présent, débarrassés de cette occupation coloniale, les Indigènes se sentent libres, soulagés d'une poignée de fer qui les écrasait durant plus de cent ans.

Enfants, adultes, vieux, chacun vit la Révolution selon qu'il la conçoit. Les femmes, comme d'habitude, en pleurant de joie sur les balcons, les enfants jouent dansent comme ils le savent, montent sur les statues, jouent avec l'eau des fontaines,

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 313.

² Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 313.

³ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 395.

montent sur les voitures, affluent les boulevards, leur euphorie était incommensurable, leurs cris dépassaient ceux des fanfares et des sirènes. C'est la veille du jour de l'Indépendance, mais ils vivent la Journée de demain, le Jour tant attendu est vécu à l'avance, le temps n'avait plus le contrôle sur lui-même, les Algériens, hommes et femmes libres, vivent déjà demain.

L'Algérie de demain est là, elle ne saurait attendre un instant pour se manifester, pour dire qu'elle est à présent plus algérienne qu'elle ne l'a, peut-être, jamais été. Elle aura, dorénavant, sa carte d'identité, son drapeau tricolore, et son hymne qui rend hommage au sang déversé durant 132 ans de joug. L'Algérie se désarçonne de l'oppression française. Elle rend sa liberté et sa fierté avec. Elle est ce qu'elle a toujours été ; une terre libre d'un homme libre vivant dans les montagnes et satisfait de son morceau de pain, de sa gourde et de son gourdin, cet homme araberbère qui n'a jamais fait de mal à personne et qui « vivait au rythme des saisons » reconquiert ce qui lui revient de droit. Il est temps de tout réinventer, de tout revoir, de se créer de nouveaux repères. L'Algérie ne saurait tourner le dos à son algérianité¹ et s'adonner à la francisation. Elle a été longtemps maltraitée, exploitée et violée, mais guère française, elle est née algérienne, et le restera jusqu'à la fin des temps. Elle a donné naissance à des hommes, et on ne peut asservir un homme libre, libre de ses choix, libre de ses agissements, libre de ses décisions, à la liberté il appartient, et à la liberté il revient. Le colonialisme a tenté de la rendre française vainement. Un nouveau peuple vient de voir le jour, un peuple plein d'espoir, très solidaire, naissant d'une même mère ; la Révolution.

Encore une fois, un autre événement vient agrémenter le récit. Ce qui confère plus de véracité à la scène relatée, c'est la présence d'un personnage historique *Ferhat Abbas*², un militant intellectuel de l'époque. A la base, ce personnage historique est pharmacien avant de se faire reporter et militant. Dans le récit, il se déplace pour aller rencontrer la star de la boxe, *Turambo/Amayas*. Selon *Ferhat Abbas*, le sport serait un

¹ Tous les traits de l'Identité algérienne.

² Ferhat Mekki Abbas, est militant algérien, fondateur de l'Union populaire algérienne (UPA), de l'Union démocratique du manifeste algérien (UDMA), il est aussi associé au Front de libération nationale (FLN), et il est aussi président du premier gouvernement de la République algérienne de 1958 à 1961, il est aussi le premier chef d'état après l'Indépendance Il est l'une des figures emblématiques de la résistance algérienne.

bon argument politique pour se faire entendre et marquer sa présence. Amener une telle personnalité à chercher de l'aide auprès de *Turambo/Amayas* est une manière de conférer plus de crédit au personnage.

Quelques minutes avant le dîner, la réception de l'hôtel m'informa qu'une personne désirait me parler. [...]

-Je m'appelle Ferhat Abbas.

Il marqua un silence puis, constatant que son nom ne me disait rien, il poursuivit :

-Je suis militant de la Cause de notre peuple... Tu sais, au moins, ce qu'est l'Amicale des étudiants musulmans ?

L'homme déglutit, étonné par mon ignorance. [...]

Je suis pharmacien de profession, mais j'écris des articles dans la presse et j'organise des débats politiques et des congrès clandestins. Je viens à peine d'arriver de Sétif, expressément pour te rencontrer, et je suis contraint de rentrer cette nuit même, c'est-à-dire après notre entretien, dans les Aurès. [...]¹

Cette scène met en exergue la notoriété de *Ferhat Abbas*, l'ignorance de *Turambo/Amayas* et l'intérêt qu'attribue l'auteur à son protagoniste. *Turambo/Amayas* semble ne pas avoir pris connaissance de l'évolution politique du pays. Pour le sensibiliser et le rallier à sa Cause.

Il déplia un journal sur la table, tapota du doigt la photo d'un athlète en train de courir sur la piste d'un stade surpeuplé.

-Il s'appelle Ahmed Bouguerra el-Ouafi. Tu as entendu parler de lui ?

-Non.

-C'est notre champion olympique, notre première et unique médaille d'or, décrochée haut la main aux Jeux d'Amsterdam en 1928. Beaucoup de nos compatriotes ne le connaissent pas. Parce qu'on ne parle pas de lui dans les journaux ni à la radio. Mais nous allons remédier à cette injustice et veiller à vanter ses mérites partout dans nos villes et jusque dans nos douars reculés. Le sport est un argument politique extraordinaire. Aucune nation ne peut céder pleinement à son statut sans idoles. Nous avons besoin de nos champions. Ils sont aussi indispensables que l'air et l'eau. C'est la raison pour laquelle je suis venu te voir, mon cher frère. Demain tu *dois* gagner. Demain, nous voulons avoir notre champion d'Afrique du Nord pour prouver au monde que nous existons...²

Il déplie un journal où il est question d'un autre champion algérien, *Ahmed Bouguerra el-Ouafi*³. Cet athlète de marathon est un champion olympique, il a décroché la première médaille d'or pour la France en 1928 lors des Jeux olympiques d'Amsterdam. Le reporter croit pouvoir faire impression et pression en utilisant les

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. Pp. 342-343.

² Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 343.

³ Ahmed BOUGUERRA EL OUAFI, fut le seul médaillé d'or aux Jeux Olympiques de Amsterdam de 1928. Son parcours commence quand il émigre en France. Ses qualités athlétiques se font remarquer lors de son service militaire.

champions comme carte afin de se montrer au grand public, car une nation ne peut s'affirmer si elle n'a pas de référents. Avec des personnalités tels que *Turambo/Amayas*, champion de boxe et *Bouguerra* champion olympique de marathon, l'Algérie pourrait prétendre à un statut aux yeux de tous. Ce serait un véritable atout politique.

Nous remarquons toutefois une ressemblance entre le parcours des deux champions. Tous les deux sont algériens de familles pauvres, talentueux. L'un est athlète de marathon l'autre est champion de boxe, si l'un préfère courir, l'autre préfère cogner pour s'affirmer. Tous les deux sont repérés par la communauté française, *Bouguerra* se fait remarquer par un officier lors de son service militaire en France, *Turambo/Amayas* quant à lui, se fait remarquer par des Européens aussi mais dans la rue. Les deux champions tentent leurs chances dans la communauté française et réussissent à percer et à décrocher la gloire, malheureusement ceci ne sera que de courte durée. L'un devient clochard avant d'être tué dans une fusillade et l'autre met fin à sa carrière en tuant un homme, qui de plus est se trouve être innocent. Une fin tragique que se partagent les champions. De L'ascension à la chute, aucun ne s'en sort.

A travers cette évocation, l'auteur octroie plus de crédibilité à son texte. Le statut du militant traduit la participation active des intellectuels au sein des instances de résistance contre l'occupation française.

L'Algérie est ce beau mélange de tout, de toutes les origines, de différentes langues, de plusieurs races qu'elle a vu passer à travers le temps :

C'est le plus beau spectacle du monde¹. [...] J'essaie d'imaginer ce territoire à travers les âges et me mets à la place de ce nomade berbère, de cet aventurier phénicien, de ce prédicateur chrétien, de ce centurion romain, de ce précurseur vandale, de ce conquérant musulman –enfin de tous ces hommes que le destin a conduits par ici et qui se sont arrêtés au sommet de cette colline, exactement à l'endroit où je me tiens aujourd'hui...²

Le pays a connu de nombreux passages, de nombreuses colonisations, du Berbère au Phénicien, du chrétien au musulman, du Romain au Vandale, des Vikings

¹ L'Algérie.

² Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. Pp. 323-324.

aux Turques... Son éclectisme constitue, son trait de caractère, sa caractéristique, tout simplement ; son algérienité, mais le déploiement de la colonisation française vers 1880 a fait qu'une bipolarité franco-algérienne naisse par la suite.

Alger La blanche ne passe pas inaperçue dans *Les Anges meurent de nos blessures*, En effet, en parlant de l'Histoire d'Alger :

-C'est une ville mythique, me dit Frédéric. Aucun étranger de passage ne la quitte sans en emporter quelque chose dans sa valise. Quand on passe par Alger, on traverse le miroir. On arrive avec une âme et l'on s'en va avec une autre, toute neuve, sublime. Alger vous change une personne d'un claquement de doigts. C'est à Alger que les frères Goncourt, qui pensaient être nés exclusivement pour la toile, ont définitivement tourné le dos à la peinture pour se consacrer corps et âme à la littérature. C'est à Alger, chez un petit barbier de la Casbah, le 28 avril 1882 que Karl Marx, ce légendaire barbu, s'est rasé la barbe pour se reconnaître dans la glace...¹

Quelques noms de personnalités historiques attirent notre attention ; Karl MARX et les frères GONCOURT. Le lien qui les unit est la mythique ville d'Alger. Selon les croyances de l'auteur, il s'agit d'une ville qui dépossède l'individu de ce qu'il est pour en faire une nouvelle personne. Karl MARX a écrit à son ami Engels FRIEDRICH² ces quelques lignes :

C'est à Alger qu'il se fait photographier pour la dernière fois, le 27 avril 1882, par le photographe E. Dutertre à l'Agha Supérieur avec la barbe touffue qu'on lui connaît. Le lendemain, il écrit à Friedrich Engels le 28 avril 1882 : « A cause du soleil, je me suis débarrassé de ma barbe de prophète et de ma toison, mais (comme mes filles me préfèrent avec), je me suis fait photographier avant de sacrifier ma chevelure sur l'autel d'un barbier algérois. J'aurai les clichés dimanche prochain (30 avril). Je vous en enverrai des spécimens de Marseille... » Puis il passe chez un barbier de la Casbah.³

Karl MARX débarque à Alger le 20 avril de la même année sur avis de son médecin pour guérir de sa maladie. Son médecin espère qu'il guérisse de ce qui le ronge par les vertus du soleil méditerranéen. Pour ce qui est des frères GONCOURT, ils visitent Alger en tant que touristes après la mort de leur mère, dans le but d'oublier leur

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 340.

² Né le 28 novembre 1820 à Barmen, est philosophe et théoricien. C'est un grand ami de Karl MARX.

³ Lien URL : < <https://www.lesvraisvoyageurs.com/2019/06/10/karl-marx-a-alger/> > [Site consulté le 19 septembre 2019 à 00H37].

récent deuil. D'autres personnalités françaises ont visité la Capitale, Théophile GAUTIER part à Alger pour se débarrasser de sa maladie qu'il appelle « la maladie du bleu »¹, un de ses traits de personnalité. Les personnalités qui viennent souligner le récit attribue au texte une touche de vraisemblance plaçant ainsi l'histoire dans une dimension réelle. Le passage de personnalités telles que nous les avons citées prouvent que des intellectuels se sont penchés sur Alger. Une ville qui attire des philosophes, des écrivains et des peintures est une ville qui a un potentiel et qui a beaucoup à dire. Une ville mythique qui dépasse les valeurs de la réalité. Elle regorge d'Histoire. Elle incarne un idéal où vont ces personnalités faire leur pèlerinage.

Pour conclure, il est possible de dire que Yasmina KHADRA a fait appel à l'Histoire et au passé pour faire couler son encre. Il est question de réécriture de l'Histoire, mais pas de n'importe laquelle. Il s'agit de l'Histoire d'Algérie, du pays de l'écrivain. Le choix des événements historiques n'est pas fortuit. Il choisit comme date de départ l'année du centenaire de la conquête française. Et comme point de chute chronologique ; l'année d'indépendance '1962' pour revenir à la fin du récit vers le présent. Via cette évocation du passé lointain, Yasmina KHADRA raconte à sa manière, et sur la base de recherches historiques, une époque cruciale. Il puise dans les personnages emblématiques ayant véritablement existé comme BOUGUERRA. Comme pour dire que le passé est aboli au profit du présent.

¹ La tristesse et la mélancolie qui prennent possession de lui.

Conclusion

Pour conclure cette première partie consacrée à l'étude de l'espace en corrélation avec les personnages, il est utile de rappeler la double référentialité évoquée par REUTER, à savoir l'espace « réel » et l'espace « à l'intérieur du texte ». Les espaces convoqués dans la trame narrative sont des espaces qui existent dans le monde réel. L'auteur semble s'être inspiré de la ville d'Oran et ses environs pour mettre en place son décor romanesque.

L'espace quant à lui a un « dire », une sémantique qui dépasse le simple fait de dépeindre. Les interstices entre les différents espaces côtoyés ont créé une cohérence dans l'enchaînement des péripéties et une logique dans la mise en place de ces lieux. En effet, commencer par évoquer un espace qui freine avant de convoquer un espace qui libère est logique quand on souhaite offrir une chance au personnage-narrateur pour muter en toute liberté. Il est à souligner aussi que la plasticité identitaire du personnage dépend pour la grande partie des endroits qu'il a fréquentés, les lieux nouvellement occupés ont permis sa réussite.

La sémantique spatiale a livré tous ses secrets. Elle a fait corps avec le personnage, elle dégage une sémantique qui contribue à édifier l'identité discursive. Il n'existe plus de limites spatiales, le protagoniste vacille entre les différents endroits qui constituent son terrain.

A travers les lignes de *Les Anges meurent de nos blessures* et de *Ce que le jour doit à la nuit*, l'écrivain transpose son lectorat dans une dimension d'une époque révolue. Il rappelle combien le présent doit au passé, combien les aïeux ont sacrifié et ont donné pour que l'Algérien d'aujourd'hui soit ce qu'il a toujours été ; un Araberbère libre et affranchi de toute attache coloniale. Il est allé créer un néologisme pour définir l'Algérien d'aujourd'hui. Une entité forte charge identitaire, qui a permis de préserver l'Identité nationale malgré la forte implantation française. A présent nous passerons à l'étude dédiée au discours et à la sémiotique du texte et de l'image.

Deuxième partie

Analyse discursive et sémiotique du texte et de l'image

Introduction

Après les conclusions tirées de la première partie, nous trouvons intéressant de porter notre attention sur des éléments qui viennent s'ajouter à l'« espace ». Ce dernier nous a permis de voir le dire spatial de chaque lieu mis en place et son impact sur nos protagonistes. A présent, il est temps d'orienter notre regard sur les différentes appellations attribuées aux personnages.

Dans un premier temps, notre réflexion portera sur le rapport étroit qu'entretiennent les personnages des romans *Les Anges meurent de nos blessures* et *Ce que le jour doit à la nuit* de Yasmina KHADRA avec les noms qu'ils portent. Nous ferons appel à la branche de l'onomastique ; cette branche de la lexicologie qui étudie le nom propre pour tenter de dévoiler la logique fictionnelle afin de comprendre un tel choix dénomiatif dans le roman. Il ne sera pas seulement question de décortiquer le patronyme ou de chercher son étymologie, il sera aussi question de démontrer le lien interstitiel entre le personnage et le nom qu'il porte, et de dévoiler le positionnement subjectif de chaque actant au sein de la fiction, et cela, en portant notre regard uniquement sur le nom attribué à chaque personnage.

Nous focaliserons notre étude sur le nom propre ; qu'il s'agisse de prénom ou de pseudonyme. Toujours dans le premier chapitre, nous tenterons de dévoiler la tradition orale dans toutes ses formes. Dans notre corpus, nous avons remarqué la marque de la culture orale transmise de bouche à oreille. Cette culture qui se veut la voix des Anciens se fait une stratégie d'écriture dans notre présent corpus.

Dans un deuxième temps, nous analyserons notre texte en fonction de ses corrélations avec d'autres textes. Il sera donc question de démontrer le lien existant entre ces derniers. Nous aborderons de la notion d'« intertextualité ». Quant à la culture, elle sera envisagée elle aussi comme une stratégie discursive à travers laquelle, l'auteur se fait porte-parole par le biais de ses personnages. Nous verrons tout au long de cette étude les différentes manifestations de la culture sous divers aspects.

Le troisième et dernier chapitre de cette partie sera consacré à l'étude du paratexte. Nous avons jugé utile de disséquer les éléments constituant le paratexte. Qu'il s'agisse de marques sémiologiques explicitées ou implicites, tous les signes seront mis à

nu. Pour apporter des réponses pertinentes, tous les marqueurs extratextuels seront analysés de près : titre, première de couverture, images, code chromatique et tout ce qui constitue le paratexte.

Premier chapitre

Ce que les patronymes révèlent sur les personnages

Étudier les noms des personnages de l'œuvre de Yasmina KHADRA, nous permet de les situer quant à la stratégie discursive que l'auteur a utilisée. Nous tenterons de comprendre un tel choix de dénomination et quel lien unie les différents personnages. L'auteur mise sur l'onomastique pour donner une image primaire à son lectorat. En lisant les romans - nos corpus de travail - nous nous apercevons de l'attribution des noms aux personnages, une distribution certainement pas gratuite. L'éloquence des exemples sur lesquels nous nous appuierons par la suite est évidente.

KHADRA, à travers ce procédé discursif, tente de conférer à chaque personnage une identité onomastique avant même de le découvrir à travers sa plume. Nommer un personnage c'est l'inscrire dans un espace, lui forger une place dans le récit, lui administrer un rôle.

L'oralité quant à elle semble être un outil narratif sollicité dans notre corpus. Effectivement, l'auteur fait appel à la tradition orale pour marquer ses récits. Il est à rappeler qu'il existe des sociétés dont la culture n'a pas de traces écrites, une culture transmise de bouche à oreille. Elle pourrait être définie comme « l'ensemble des

pratiques culturelles d'un peuple véhiculées et transmises de mère en fille et de père en fils »¹. Dans cette visée, nous nous proposons dans le cadre de ce travail d'interroger le texte, de connaître les raisons qui ont poussé l'écrivain à opter pour un tel lexique, un tel choix de patrimoine culturel. Nous nous demandons aussi pourquoi l'auteur a-t-il opté pour cette tradition orale, serait-il gratuit ou y aurait-il une raison derrière cette forte utilisation à caractère purement culturel de tradition algérienne ? KHADRA pense-t-il définir une quelconque notion à travers ce style d'écriture en ayant recours à la l'oralité ? S'agit-il de l'Algérianité ? Tente-t-il de la définir ou de l'instaurer ? De l'installer ou de la restaurer ? Revendique-t-il l'Identité algérienne en faisant appel à son passé, à sa langue maternelle, à sa culture, à sa langue originelle ? Comment MOULESSEHOUL arrivera-t-il à concilier l'écriture moderne et la tradition orale, cela, entre le passé et le présent, entre deux communautés que tout oppose ?

I. Le nom propre entre dénotation et connotation

Effectivement, afin de transmettre cette image à travers les mots du premier bord, l'auteur investit dans les appellations et verse dans, ce qu'on appelle « l'onomastique ». Cette branche qui est celle de la lexicologie, s'intéresse au nom propre (NP), à savoir : son étymologie, sa morphologie, sa sémantique, son usage, sa symbolique, sa dénotation, sa représentation, et sa fonction dans le discours. Et c'est dans cet enchevêtrement que nous tenterons de trouver une logique aux choix des noms propres faits par l'auteur. Notre matière d'étude est constituée en grande partie de noms maghrébins et minoritairement de noms européens. Nous essaierons de mettre la lumière sur l'originalité de chaque NP² et sur sa relation avec son personnage, et pour cela, nous essaierons d'étudier la composante formelle et sémantique des NP des corpus.

Cécile LEGUY³ définit l'acte nominatif en linguistique ainsi :

¹ BELKHOUS, Meriem. *Les stratégies d'écriture chez Maïssa Bey dans Bleu Blanc Vert, Puisque mon cœur est mort et Pierre sang papier ou cendre*. Thèse de doctorat soutenue publiquement en 2016. Université d'Oran 2 Mohamed Ben Ahmed. P.211.

² Nom propre.

³ Professeur d'Anthropologie linguistique, université Sorbonne Nouvelle-Paris 3.

Désigner une personne par un nom est d'abord un phénomène de langage. Nommer, c'est en effet attribuer certains sons à une entité. Nommer une personne, c'est désigner vocalement cette personne. Le choix de ces sons peut être plus ou moins libre ; ces sons peuvent jouer différents rôles dans la vie sociale. Il n'en demeure pas moins qu'énoncés au sein d'un contexte linguistique, ils appartiennent à une langue et devraient être un objet d'étude pour les sciences du langage.¹

Nommer une personne c'est lui attribuer une sonorité, cette dernière peut être gratuite comme elle peut ne pas l'être. Ces appellations influencent d'une manière la vie sociale de l'individu qui porte ce nom propre. Le NP appartient à une langue, et par conséquent, il pourrait faire l'objet d'étude des sciences du langage. Il est à souligner que l'importance au NP n'a été donnée que récemment.

Selon Jean-Pierre BAUER², dans *Histoires de prénoms* « Le prénom est considéré comme élément fondamental de l'identité, articulant l'histoire collective, familiale, individuelle à l'histoire singulière d'un sujet, voire à sa destinée »³. Le prénom n'est pas seulement une appellation qui permet de distinguer une personne d'une autre, c'est une histoire que l'individu porte avec lui durant toute sa vie, c'est l'histoire aussi de son peuple, de son ethnie, de son appartenance religieuse, raciale, reflet de sa culture, le socle sur lequel repose son identité. Beaucoup de personnalités sont interprétées sur la base des prénoms des sujets qui les portent.

Le NP est défini, selon Marc WILMET⁴, ainsi « Le nom propre est celui qui ne peut s'appliquer qu'à un seul être ou objet ou à une catégorie d'êtres ou d'objets pris en particulier ; il individualise l'être, l'objet ou la catégorie qu'il désigne : Paris, Molière,

¹ Cécile, LEGUY. *Noms propres, nomination et linguistique*. in Sophie CHAVE-DARTOEN, Cécile LEGUY et Denis MONNERIE (dir.), *Nomination et organisation sociale*, Paris, Armand Colin 2012 (Recherches). Pp. 51-81.

² Psychanalyste, né le 22 novembre 1935 à Limoges et mort le 7 juillet 1985 à Strasbourg. Il est psychiatre, psychanalyste, et enseignant à la faculté de Psychologie de Strasbourg. Il perd la vie dans un accident de voiture en 1985 à Strasbourg.

³ Jean-Pierre, BAUER. *Histoires de prénoms*. In : *Enfance*, tome 40, n°1-2, 1987. Identités, Processus d'identification. Nominations. Pp. 79-88.

⁴ Marc, WILMET (1938 à Charleroi), il s'inscrit en philologie romane à Bruxelles, puis fait des études de littérature de langue française et obtient son doctorat en 1968 portant sur l'étude du *Système de l'indicatif en moyen français*. Lien URL : [<http://www.arllfb.be/composition/membres/wilmet.html>] pour plus de détails.

Provence, Anglais. »¹ Le NP confère à son porteur un caractère propre à lui, il l'individualise, le démarque des autres.

Dans Le Coran, il est cité que Dieu a appris à Adam tous les noms puisqu'Il le chargea d'être Son représentant (khalîfa²) sur Terre. Voici quelques versets illustratifs :

Et Il apprit à Adam tous les noms (de toutes choses), puis Il les présenta aux Anges (9) et dit : « Informez-Moi des noms de ceux-là, si vous êtes véridiques ! » (dans votre prétention que vous êtes plus méritants qu'Adam).

32. - Ils dirent: «Gloire à Toi! Nous n'avons de savoir que ce que Tu nous a appris. Certes c'est Toi l'Omniscient, le Sage».

33. Il dit : « Ô Adam, informe-les de ces noms (10) » Puis quand celui-ci les eut informés de ces noms, Allah dit : « Ne vous ai-Je pas dit que Je connais les mystères des cieux et de la terre, et que Je sais ce que vous divulguez et ce que vous cachez ? »³

A l'origine, et selon la croyance musulmane, Adam –premier homme créé par Dieu- est le premier à détenir le Savoir, et celui des noms des objets qui constituent le monde. Le Savoir le lui a été insufflé par Son Créateur.

Selon Riadh BEN REJEB⁴, la composante formelle du prénom dépend fortement de quelques aspects que nous citons : le religieux, le social, le spatial et le psychologique.

Il est appelé « emprunt », toute unité lexicale prise d'un système A vers un système B. Cet emprunt peut être intégré sans aucun changement (cas rares). Il s'agit de deux systèmes appartenant à la même famille, exemple ; l'espagnol et le français appartiennent aux langues latines. La périphrase est obligatoire –quelques fois- pour permettre le passage d'un code A à un code B, cela, quand il est question de deux systèmes totalement différents, comme le français et l'arabe, ou l'un est un système

¹ Marc, WILMET. *Le nom propre en linguistique et en littérature* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1995.

² Successeur.

³ Lien URL : < <http://www.islam-fr.com/coran/francais/sourate-2-al-baqara-la-vache.html> > [Site consulté le 14 novembre 2018 à 21h43].

⁴ Professeur de l'enseignement supérieur au Département de Psychologie, Faculté des Sciences Humaines et sociales, Université de Tunis. Lien URL : < <http://www.leaders.com.tn/article/0705-riadh-ben-rejeb> > [Site consulté le 17 novembre 2018 à 18h22].

appartenant à la famille des langues latines¹, et ou l'autre appartient à la famille des langues sémitiques².

II. Dualité, paradoxe et incarnation du nom propre

Entre dualité, paradoxe et incarnation, les noms propres fusent. Quelques personnages semblent incarner des matronymes qui correspondent à leur personnalité, d'autres incarnent le contraire de ce que leurs prénoms véhiculent comme message.

• Younes/Jonas

Concernant le personnage principal de *Ce que le jour doit à la nuit*, Yasmina KHADRA a choisi de lui attribuer une double dénomination, à savoir « *Younes* » – au début du récit-, puis « *Jonas* » –rebaptisé ainsi par *Germaine* l'épouse de son oncle et aussi sa mère adoptive-. Nous nous questionnons sur cette double appellation, pourquoi la lui avoir conférée ? Cette attribution de deux substantifs pourrait être traduite par 'la double identité' que semble avoir le personnage. Ayant vu le jour dans une famille bédouine d'origine kabyle, *Younes/Jonas* se retrouve du jour au lendemain livré à une famille occidentale où tout semble être à l'opposé de ce qu'il a pu voir, ou croire tout au long de sa vie. Il est à signaler, qu'un lecteur n'appartenant pas à la même communauté que le personnage-narrateur *Younes/Jonas*, à savoir araberbère³, est tenu de faire quelques recherches afin de comprendre ce choix. Nous avons l'impression qu'il s'agit de deux prénoms qui se disputent une identité ; un appartenant à une communauté d'origine- araberbère- et l'autre tente de forger une place au péril du prénom initial.

BAUER évoque la transformation anthroponymique qu'il appelle « Les métamorphoses du prénom » dans *Histoires de prénoms*. Cette transformation peut être effectuée par le sujet lui-même ou par une autre personne, elle se traduit par : des diminutifs, les jeux de noms et les effets de changements de langue. La troisième transformation s'applique au personnage. En effet, afin de l'accueillir dans la

¹ Le français, langue romane, c'est-à-dire issue du Latin.

² Les langues sémitiques sont des langues parlées au Proche-Orient et en Afrique de l'Est et du Nord. Elles sont parlées depuis l'Antiquité au Moyen Orient. L'arabe est une langue sémitique parlée en Algérie, en Egypte, en Lybie, au Golf... De nos jours, les langues sémitiques sont représentées par l'arabe et l'hébreu.

³ Néologisme crée par Yasmina KHADRA afin d'unifier les nations arabe et berbère dans son roman.

communauté Pied-Noir, *Germaine* le rebaptise et pour cela, elle lui choisit un anthroponyme équivalent « *Jonas* ».

Afin de comprendre un tel choix de dénomination, nous commencerons par dévoiler l'étymologie, la morphologie, et la sémantique de chaque dénomination conférée.

Younes

En arabe « *يونس* », prénom masculin, « Younes Le prénom masculin d'origine arabe « Younes » vient du patronyme hébraïque « *Yôna(h)* » (ou *Jonas*). « Younes » est la variante arabe du prénom biblique « *Jonas* » (*Yônah* en hébreu). Venant de « *Yûnus* », « Younes » signifie « colombe » ou « proche de dieu ». Ce prénom se traduit également par « baleine » en araméen, en référence à l'aventure de *Jonas* relatée dans l'Ancien Testament. »¹

Jonas

Prénom masculin tirant son étymologie aussi de l'hébreu de « *yôna* » et qui signifie « colombe ». Ce prénom renvoie à un personnage biblique qui est le prophète *Jonas*, ce messager qui a séjourné dans le ventre d'une baleine et qui s'était délivré après sain et sauf.

A travers ce choix onomastique, KHADRA confère à son personnage un caractère tantôt coranique, tantôt biblique, ce qui est évident, c'est que le personnage a un caractère religieux et cela transparait dans sa personnalité « [...] Vous êtes musulman, un bon musulman d'après mes informations »², exemple lorsqu'il fait la promesse de ne jamais se rapprocher d'Émilie car il avait touché sa mère, et de peur de tomber dans l'inceste, il tient sa promesse.

Guidé par un tel choix-la double dénomination-, la stratégie qu'adopte l'écrivain impose cette dualité de :

℞ L'identité : au début du récit, il est *Younes*, vivant au sein de sa famille composée de son père, sa mère, et sa sœur. Après, il est confié à son oncle

¹ Lien URL : < <https://www.prenoms.com/prenom/signification-prenom-YOUNES.html> > [Consulté le 13 novembre 2018 à 17h12].

² Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 247.

pharmacien afin de lui garantir un avenir, et là, il devient *Jonas*. Ne sachant plus qui il était réellement, *Younes/Jonas* se pose des questions sur sa propre identité « [...] Comment avais-je pu me passer de cette partie de moi-même ? [...] Qui avais-je été à Río ? *Jonas* ou *Younes* ? »¹. Le narrateur est conscient de la situation dans laquelle il se trouve, il ne sait plus s'il est *Younes*, jeune homme berbère bédouin qu'il était, ou s'il est *Jonas*, jeune homme émancipé et intellectuel. Il se demande comment avait-il pu céder à sa nouvelle vie et à tout ce qu'elle lui offrait en cédant à tout ce qu'il était avant d'être occidentalisé. Río, lieu où les péripéties se sont déroulées, représente un espace de mutation pour notre personnage. C'est l'espace qui l'avait affranchi de toutes affiliations, mais y a-t-il laissé une parcelle de lui-même ? Voilà la question qu'il se pose à présent, est-il ce qu'il a toujours été ; jeune bédouin berbère à la vie simple, ou est-il devenu *Younes*, ce jeune arabe-berbère occidentalisé malgré lui - sachant qu'il n'a manifesté aucune résistance quant à sa reconversion-.

✎ Communauté : *Younes/Jonas* vit entre deux communautés ; à savoir araberberbère et française. Étant né dans un milieu purement algérien, *Younes/Jonas* se voit, du jour au lendemain vivre et contraint de s'adapter à une communauté à l'antipode de la sienne. Au début, l'immersion n'était une chose aisée. *Isabelle* l'avait rejeté car il était arabe, donc impossible pour elle de se voir avec une personne d'une race qui lui était inférieure –selon la vision du colon à cette époque, la plupart des Arabes étaient des domestiques-, puis vient le tour de ses camarades d'école qui l'avaient rejeté aussi. Il est tabassé par *Jean-Christophe*, qui devient par la suite un de ses meilleurs amis. *Younes/Jonas* remettait toujours son statut en question, il ne savait à quelle communauté il appartenait, il se questionnait sans cesse « [...] Partagé entre la fidélité à mes amis et la solidarité avec les miens, je temporisais. [...] je serais contraint d'opter, tôt ou tard, pour un camp »² Il sera obligé de choisir son camp, redevenir *Younes* et exprimer sa solidarité à son peuple, ou rester *Jonas*, l'Araberberbère occidentalisé ? Un dilemme le torturait intérieurement sans le déclarer, et c'est *Jelloul* qui l'éveille à cette réalité qui allait tôt ou tard faire surface et l'obliger à trancher pour se retrancher

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 303.

² Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 201.

sur un seul territoire au lieu « d'avoir le cul entre deux chaises » et c'est ainsi que l'éveil progressif se faisait « C'est ça, Younes. Tourne le dos à la vérité des tiens et cours rejoindre tes amis ... Younes... J'espère que tu te souviens encore de ton nom... Hé ! Younes... »¹. *Jelloul* l'interpelle quand *Younes/Jonas* quitte les lieux, il l'appelle par son prénom arabe, comme pour lui rappeler sa place, sa culture, son appartenance, ses origines. Il lui demande s'il se rappelle toujours de son nom, mais il fait allusion à l'identité et à l'appartenance de ce dernier. Il lui répète son nom trois fois comme pour éveiller le petit araberbère qui sommeille en lui.

Younes/Jonas est ce croisement de deux visions du monde totalement opposées. Il se trouve à l'intersection de deux espaces contradictoires. Dans l'un tout est permis, dans l'autre, tout est tabou et interdits. Trouvera-t-il un terrain d'entente où il pourrait rallier les deux communautés, ou sera-t-il, tôt ou tard contraint de trancher pour un côté ? Tel est son dilemme qui le ronge. Finalement, il n'aura pas à trancher puisque le sort décide à sa place.

- **Issa**

En arabe « *Aïssa*, عيسى », « Issa est un prénom d'origine hébraïque avec une connotation forte avec Le Sauveur, à savoir Le Christ. *Issa* est un prénom arabe, dérivé de « *Aïssa* »². C'est la transcription arabe du nom de Jésus Christ.

Le personnage porte un nom onomastique très significatif et emblématique. Sur le plan religieux, *Issa* renvoie à Jésus - l'équivalent du prénom dans la langue française et dans la culture occidentale, c'est aussi l'équivalent biblique du prénom coranique-, le messie le sauveur, le salvateur. C'est le prénom coranique de Jésus de Nazareth d'origine juive qui a tenté de sauver son peuple. Il est aussi le fils de Meriem ; Marie dans la confession chrétienne, « la vierge immaculée ».

Le père de famille a tenté lui aussi de faire de la sorte avec sa famille, la sauver de l'échec et de la perte qu'ils ont connus, mais ses efforts n'apportent rien. Il finit par dériver et par disparaître à la fin du récit sans laisser de traces. Il est à souligner, l'aspect

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 201.

² Lien URL : < <https://www.prenoms.com/prenom/signification-prenom-ISSA.html> > [Site consulté le 23 novembre 2018 à 13h14].

contradictoire que semble avoir conféré KHADRA à son personnage ; *Issa*, prophète salvateur à qui notre personnage renvoie, n'a pu sauver sa famille de la dérive dans laquelle ils se sont retrouvés et ont échoué.

- **Zahra**

Prénom arabe, qui signifie « fleur », et qui renvoie aussi à la fille du prophète Mahomet « Fatima Ezohra ». Le prénom peut connaître plusieurs graphies : Zohra, Ezahra, Zahra, Zuhra, El Zahra... Généralement, le prénom « Zohra » est précédé de « Fatima », il s'agirait dans ce cas-là d'un prénom composé qui renverrait à la fille du dernier Messenger d'Allah. Chaque composition a une signification ; « Fatima » qui tire son étymologie de « الفطم » [fotm] qui signifie « sevrage », et « Zohra » renvoie à la « fleur », « resplendissante », « lumineuse ».

Le prénom « Zohra » prête aussi son nom à la planète « Vénus », qui en arabe est appelée « الزهرة » [ezahra]. Cette planète est la deuxième dans la constellation quant à son rapprochement du soleil. L'appellation de Vénus reviendrait à la déesse grecque de la Beauté et de l'Amour, par contre, « Ezahra » signifie la blancheur et la lumière. Il s'agit bien d'un prénom qui tire son origine de la langue sémite. Il s'agit d'un terme polysémique.

Le personnage est à l'antipode de ce que le prénom qu'elle porte véhicule de splendeur ou luminosité, elle est telle une fleur qui se fane au fil des jours qui passent, *Zahra* est un personnage taciturne, « [...] elle était silencieuse et effacée »¹ passif, qui meuble le récit. Nous dirions même qu'elle n'a aucun rôle à jouer dans l'histoire, mais en nous intéressant de plus près, nous remarquons que le silence qu'elle porte n'est que celui de son mutisme « Elle n'était pas malade. Elle n'était pas folle. Elle est seulement sourde et muette. Mais elle comprend et apprend vite »².

Drôle d'attribution onomastique quand nous découvrons le personnage, mais sa dénomination n'est pas dénuée de symbolique. Elle pourrait représenter l'Algérie assujettie. Une Algérie qu'on fait passer sous silence depuis plus de cent ans, un pays qu'on souhaite franciser à tout prix, lui trouver une appartenance gauloise de force. Elle

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 92.

² Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 149.

ne fait que regarder ce qui se passe autour d'elle sans donner son avis, sans prêter sa parole, peut-être qu'elle n'avait pas le droit de le faire d'où le choix de KHADRA de prendre pour personnage une muette. Le choix de l'enfant n'est pas fortuit toutefois, il pourrait être traduit comme un pays à peine éclos et vierge de toute modernité tombé entre les mains d'un spoliateur. Elle incarnerait ceux qui n'ont pas le droit de parler.

- **Bliss**

Le personnage porte bien son prénom. MOULESSEHOUL n'aurait pu faire un meilleur choix. En effet, il s'agit d'un personnage « charognard », à l'affût de la moindre famille en détresse, guettant ses proies avec joie. *Bliss* est courtier, il loge généralement les personnes démunies « C'était un courtier surnommé Bliss, une espèce de charognard à l'affût d'une détresse à féconder »¹.

Dans la langue arabe et dans la religion musulmane, « Bliss » signifie « diable », c'est « Satan », en arabe, c'est « ابليس » [iblis], l'ange créé de feu banni par Allah à cause de son insoumission. En effet, selon la sourate « La Caverne » « الكهف » [elkahf], Bliss a refusé de s'agenouiller face à Adam –l'humain fait d'argile-, lui, qui est fait de feu, trouve dans cette demande divine une infériorisation de statut d'ange de feu. Kheira MERINE² cite dans son article *Le nom propre du Maghreb et son rapport avec l'actualisation*, « à l'opposé d'autres théories le considèrent riche de sens. Ainsi, pour BREAL « les noms propres sont les plus significatifs de tous les mots, étant les plus individuels »³ ; cette idée va être reprise par JESPERSEN qui considère que « les noms propres ont énormément de connotations »⁴. Les noms propres sont porteurs de sens, de symbolique et de connotation. En effet, il est question, dans l'exemple sur lequel nous nous appuyons, de démarcation particulière, celle d'une attribution singulière, notre personnage est « Bliss » semble satanique dans son for intérieur, il s'agit d'une personne à l'antipode des valeurs morales. Il profite de la misère des plus démunis qui sont à sa merci. Profitant aussi des femmes dans le besoin, *Bliss* semble ne pas avoir de limites, ni de morale.

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 30.

² Université d'Oran 2, Oran, Algérie.

³ Michel, BREAL. *Essai de sémantique-science des significations*. Paris : Hachette 1897. (1924). P. 182.

⁴ MERINE, Kheira. *Le nom propre du Maghreb et son rapport avec l'actualisation*. CRASC, 2013.

III. Le nom propre : entre sémantique et incarnation

Nous avons remarqué que quelques protagonistes incarnent ce que leurs patronymes connotent. Il nous a semblé utile de les analyser en les décortiquant.

- **Badra**

Ce prénom tire sa racine du mot « البدر » « *badr* », et qui signifie « pleine lune » « القمر ليلة كماله »¹. Comme à chaque quatorzième jour de mois lunaire, la lune devient complète, et par conséquent, elle agit sur le sommeil « Des scientifiques suédois ont étudié l'influence lunaire sur le cycle du sommeil. Pour cela, ils ont observé l'activité cérébrale de 30 volontaires durant une nuit de pleine Lune. Leur taux de mélatonine, l'hormone du sommeil, baisse jusqu'à un niveau très bas ces soirs-là »². De ce fait, l'activité du cerveau diminue de 30 % par exemple, et ce n'est qu'un effet parmi tant d'autres.

Il existe toutefois des idées reçues sur l'effet de la lune sur différents éléments, exemple des personnes qui se coupent les cheveux en pleine lune afin que la pousse de leurs cheveux accroît, ou qu'elle inflige aussi l'irritation et la nervosité. Cependant, nous n'avons pas de preuves scientifiques à présenter afin de confirmer les croyances que nous venons de citer, mais ça nous aide à mieux comprendre un tel choix d'attribution onomastique.

Tout comme la lune et ses effets sur les différents éléments qui nous entourent, *Badra*, personnage singulier, a-t-elle aussi son influence sur ses voisines :

Quand le chagrin menaçait de les emporter, Badra rebondissait sur les délirants cafouillages coïtaux de son premier époux et, comme sous l'effet d'une formule magique, les tristes souvenirs desserraient leur morsure et les femmes se répandaient par terre en tressautant de rire ; la bonne humeur reprenait le dessus sur les évocations assassines et le patio recouvrait un bout de son âme.³

Tel est ce personnage assimilé à « la pleine lune », un personnage influent qui fait passer ses voisines des larmes au rire en quelques secondes. L'expression « sous

¹ Lien URL : < <https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D8%A8%D8%AF%D8%B1/> > [Site consulté le 13 novembre 2018 à 18h28].

² Lien URL : < <https://bien-etre.ooreka.fr/tips/voir/268016/8-effets-de-la-lune-sur-l-homme> > [Site consulté le 13 novembre 2018 à 18h41].

³ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 39.

l'effet d'une formule magique » nous laisse penser aux effets de la lune chaque mois sur la Nature et sur l'Homme. La lune influence la hauteur des marées, la pousse des cheveux, l'humeur de l'individu, et *Badra*, l'« amazone éléphantique qui adorait raconter des grivoiseries »¹ influence son entourage, les membres qui constituent son voisinage, et peut-être même sa seule famille. Elle tente de les distraire, de leur faire oublier leur misère et leur condition d'individus en perdition.

Ce nom fut donné par les Médinois au Prophète lorsqu'il émigra de La Mecque à Médine. Un chant fut même composé en l'honneur de Mohammed al Badr. Attribué au féminin, *Badra* est une sorte de synonyme lumineux de la beauté. Dans la mesure où le prénom *Diane* se réfère également au symbolisme de la lune, on peut fêter *Badra* à la Sainte-Diane.²

Ainsi, à travers ce passage, nous découvrons l'aspect religieux du prénom « *Badra* », nous ne pourrions parler d'incarnation de beauté dans notre cas puisque à aucun moment, notre personnage-narrateur n'y a fait allusion. KHADRA est dans la description du détail, il aurait souligné cet aspect de notre personnage. Elle reste toutefois leur « bouffée d'oxygène »³.

• **Hadda**

Le prénom « *Hadda* » pourrait tirer son étymologie du mot arabe « *حدا* » « *hidad* », ce qui signifie en français « deuil », « *Hadda* » prend un 'a' à la fin car c'est la marque du féminin en langue arabe des noms –qu'ils soient propres ou communs-. Le nom commun est féminisé pour donner naissance à ce prénom.

Accrédité de valeur onomastique, notre personnage porte bien son prénom de « *Hadda* », comme cela est cité préalablement, ce prénom renverrait au « deuil », et c'est -en quelques sortes- le cas de notre personnage, car son mari a disparu du jour au lendemain sans crier gare et en ne donnant aucun signe de vie, effacé totalement du récit « [...] Son mari était sorti un matin chercher du travail et n'était plus revenu. Livrée à elle-même, sans repères ni ressources, elle ne devait sa survivance qu'à la solidarité de ses colocataires »⁴. Elle ne sait si elle doit faire son deuil ou espérer qu'un jour, son

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 38.

² Lien URL : < <http://prenoms.famili.fr/badra,2277,1731854.asp> > [Site consulté le 13 novembre 2018 à 17h47].

³ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 38.

⁴ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 39.

mari lui revienne et pour cela, elle se laisse prêter au jeu de la voyance de sa voisine *Batoul*, essayant de voir en l'avenir une lueur d'espoir, cette dernière ne la rassure guère :

Seule Hadda ne riait pas. [...] Elle semblait triste et n'avait rien dit depuis qu'elle avait pris place au milieu des autres. Soudain, elle tendit le bras par-dessus la table basse et présenta le plat de sa main à Batoul.

-Dis-moi ce que tu vois ?

Il y avait un énorme chagrin dans sa voix.

[...] -Dis-moi ce que tu y lis, ma bonne voisine. J'ai besoin de savoir. Je n'en peux plus.

Batoul scruta longuement la paume. En silence.

-Est-ce que tu vois mon époux ? L'empressa Hadda, à bout. Où est-il ? Que fait-il ? A-t-il pris une autre femme ou est-il mort ? Je t'en supplie, dis-moi ce que tu vois. Je suis prête à affronter la vérité quelle qu'elle soit.¹

Toujours triste et recroquevillée dans son coin, *Hadda* ne pense qu'à son mari ; est-il parti de son plein grè ou l'a-t-on forcé à rester là où il est ? Est-il vivant ou mort ? Les a-t-il abandonnés ou a-t-il été tenté par quelque chose et par conséquent il a été contraint de rester là où il serait ? Appartient-il à ce monde toujours ou a-t-il franchi la lumière pour rejoindre le monde des morts ? Tels sont les questionnements de la jeune et belle houri. Elle ne sait si elle doit faire le deuil et passer outre cette histoire ou attendre en espérant qu'un jour il lui revienne afin de l'extirper de la misère elle et ses enfants. *Hadda* ne peut faire son *hided*², car elle ne sait si son époux fait toujours partie de ce monde ou pas.

Selon un dicton arabe « *z'har echinna fel s'ma, wa z'har ezina fel h'ma* »³ nous traduisons littéralement « la chance de la moche est dans le ciel (toujours en hauteur, en élévation), et la chance de la belle est dans les caniveaux (au plus bas) » ce dicton tente d'informer sur l'infortune de la belle, celle qui n'a -généralement- pas de chance, tout comme c'est le cas de *Hadda*, cette jeune femme à peine éclos « Hadda, belle comme une houri, à peine adolescente que déjà flanquée de deux gosses.[...] Elle était recroquevillée sur elle-même, toute menue mais belle à ravir, avec ses grands yeux de

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. Pp. 49-50.

² *Hided* « *حيد* » : deuil en arabe.

³ Dicton arabe.

sirène et ses jolies fossettes dans les joues[...] -Tu as une main de fée, Hadda »¹ *Hadda*, la belle voisine livrée à son triste sort.

- **Émilie**

Emilie joue un rôle crucial dans la quête du personnage principal *Younes/Jonas*.
Son prénom :

Possède diverses origines : latine, grecque et germanique. Le prénom Émilie tire son origine du terme latin *aemulus* qui se traduit par « rival » ou « émule ». D'autres sources affirment que ce prénom serait issu du grec *haimulos* signifiant « rusé ». Par ailleurs, en langue germanique, le prénom Émilie veut dire « travailleuse »².

Il peut connaître d'autres formes orthographiques comme « Emily » par exemple. Nous pourrions essayer de démonter cette structure orthographique et l'interpréter ainsi :

Emilie= aime (em) } l'amour profond qu'elle nourrit pour *Younes* « [...] Mon cœur appartient à quelqu'un d'autre, précisa-t-elle en serrant doucement ma main contre sa poitrine... »³, **il** } *Younes* « Elle me prit la main et la posa sur son sein : -Voyez comment mon cœur bat, Jonas...Younes... »⁴, **lit (lie)** } du verbe « lire », il lit dans son regard et dans ses gestes tout ce qu'elle éprouve et ce qui la ronge « Les yeux peuvent mentir, pas le regard ; celui d'*Emilie* était en perte de vitesse. [...] Sa beauté n'avait d'égale que la peine qu'elle taisait derrière l'éclat de ses yeux et l'étirement charitable de son sourire »⁵.
Devant lui, elle est mise à nu, ses sentiments la trahissent en livrant au regard de *Younes/Jonas* les secrets qu'elle tait en son for.

Si nous devons trouver un équivalent linguistique à ce prénom dans la langue arabe, ce serait le prénom « *أمال* » de « *أمل* », ce qui signifie « espoir », l'espoir qu'elle garde d'être avec l'être qu'elle aime et qu'elle chérirait jusqu'à la fin de sa vie. De « *أمل* », nous pouvons déboucher sur « *أملي* », qui signifie en arabe « mon espoir », l'espoir qu'elle obtienne un jour une réponse quant au refus auquel elle a eu droit alors que les sentiments de *Younes/Jonas* et d'*Emilie* étaient partagés, l'espoir d'avoir

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. Pp. 38-39-49.

² Lien URL : < <https://www.prenoms.com/prenom/signification-prenom-EMILIE.html> > [Site consulté le 14 novembre 2018 à 21h00].

³ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. Pp. 268-269.

⁴ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 275.

⁵ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 256.

réponses à ses questionnements « [...] ça me travaillait jour et nuit [...] -Qu'est-ce que tu me caches, Younes ? Qu'est-ce que tu ne veux pas me dire ? [...] -Tu vois ? me dit-elle. Tu ne veux toujours pas me dire. »¹

Étant donné l'appartenance raciale de KHADRA, il nous semble judicieux de revenir à la langue maternelle de notre auteur afin de mieux comprendre de tels choix. Même si l'attribution dénomminative est faite en langue française, le retour vers l'arabe pour essayer de comprendre une telle attribution est obligatoire pour justifier l'utilisation et ces choix onomastiques.

En plaçant cette forme linguistique dans la structure de la trame narrative, nous découvrons qu'elle n'est pas fortuite comme ça pourrait sembler. En effet, le choix d'une telle attribution onomastique est très clair, l'auteur a beaucoup misé sur la sémantique et la symbolique des NP qu'il a choisis.

- **Germaine**

Epouse de son oncle, son prénom « vient du latin "germen" Signifie : "du même sang, de même race" »²

Germain, germaine (latin *germanus*) : adjectif, s'emploie pour désigner de façon générique et sans ambiguïté les frères ou sœurs issus des mêmes père et mère (par opposition à ceux qui sont soit consanguins ou utérins)

-Cousin germain : cousin né du frère ou de la sœur du père ou de la mère.³

Dans le dictionnaire Le Petit Larousse, il est question de lien sanguin, le lien qui unit les frères et sœurs, ou celui qui unie les cousins (germains ou pas). Dans notre exemple, il s'agit d'un lien, certes, mais pas sanguin, c'est au-delà du lien sanguin que *Germaine* se lie à *Younes*, c'est au-delà du sang que *Germaine* s'est enracinée en Algérie. En effet, elle devient la mère adoptive de notre personnage narrateur *Younes/Jonas*, il parle même de cordon qui le rattachait à elle. On pense forcément au cordon ombilical qui relie la mère à son fils, précisément quand la mère biologique disparaît du récit :

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 353.

² Lien URL : < <https://www.prenoms.com/prenom/signification-prenom-GERMAINE.html> > [Site consulté le 20 novembre 2018 à 20h24].

³ Dictionnaire LE PETIT LAROUSSE ILLUSTRÉ 2010.

Mes questions l'avaient blessée. En particulier la manière dont je les avais posées. [...] Ce fut la première fois qu'elle me regardait de cette façon. Je compris que le cordon qui me rattachait à elle venait de s'effiloche, que la dame qui avait été tout pour moi- ma mère, ma bonne fée, ma sœur, ma complice, ma confidente et amie- ne voyait plus en moi qu'un étranger.¹

Le lien qui les unissait vient disparaissant progressivement. *Germaine* était tout pour lui, sa famille, à savoir, sa mère et sa sœur qui avaient disparu, sa complice, sa confidente, son alliée et sa chance, mais il finit par perdre son statut, il venait de rompre le lien qui les unissait, et cela, rien qu'en prononçant des paroles crues. Sa présence pour lui était un soutien. La femme qui ne germe pas (n'enfante pas), avait fini par germer, et par avoir un fils, mais un fils de cœur, celui du frère de son mari, à savoir son beau-frère « -Chère Germaine, dit mon oncle d'une voix frémissante, je te présente Younes, hier mon neveu, aujourd'hui notre fils. »²

Nous pourrions aussi justifier une telle appellation à travers la profonde implantation des Pieds-Noirs en Algérie, il semble que *Germaine* soit bien enracinée, elle n'est pas seulement native d'Oran, mais toute sa famille l'est sur plusieurs générations, l'extrait qui suit dévoile l'implantation familiale sur les terres algériennes :

-Est-ce que vous savez que vous ressemblez à ma cousine Méline, madame ?... Tout à l'heure, en arrivant, j'ai cru avoir des visions. C'est fou comme vous lui ressemblez. Mêmes cheveux, même couleur des yeux, même taille. Vous n'êtes pas d'origine grecque, des fois, madame ?

-Non, monsieur.

-Vous êtes de quel coin, alors ?

-D'Oran. Quatrième génération.

-Waouh ! Si ça se trouve, votre ancêtre a croisé le fer avec le saint patron des Arabes... Moi, j'suis en Algérie que depuis quinze ans seulement. J'étais matelot. On a fait escale par ici. Dans un fondouk, j'ai rencontré Berte. Tout de suite, j'ai dit terminus. J'ai épousé Berte et nous nous sommes installés à la Scalera... C'est une très belle ville, Oran.

-Oui, dit Germaine avec chagrin, c'est une très très belle ville.³

Germaine a bien germé en Algérie. La présence de sa famille date de plusieurs années. Elle est la quatrième génération de sa famille à être en Algérie. Elle semble beaucoup aimer sa ville natale 'Oran', au point d'être chagrinée en la quittant, comme si une parcelle d'elle allait y demeurer :

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 376.

² Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 77.

³ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 125.

[...] La démence, la peur, le chagrin, le naufrage, la tragédie n'avaient plus qu'un seul visage : le leur.

Germaine était assise sur le seuil de la pharmacie, la tête dans les mains. Nos voisins n'étaient plus là ; leurs chiens tournaient en rond derrière les grilles.

-Que dois-je faire ? me demanda-t-elle.

-Tu restes, lui dis-je. Personne ne portera la main sur toi.

Je la pris dans mes bras. J'aurais pu la contenir dans le creux de ma main tant elle m'avait paru minuscule, ce jour-là. Elle n'était que chagrin et désarroi, hébétude et abattement, défaite et incertitude. Ses yeux étaient rouges de pleurs et de peur. Ses jambes s'entrechoquaient sous le poids [...] Je tenais entre mes mains toute la consternation du monde.¹

• Batoul

En arabe « بتول », c'est-à-dire « la vierge ». « المنقطعة عن الرجال، المضربة عن الزواج، ». ² Traduction ; « El Batoul, c'est celle qui fait abstinence des hommes, vœu de chasteté, ce prénom vient du verbe « بتل » « rompre, couper contact et lien ». « بتول » renvoie à « مريم البتول »³ qui, chez les chrétiens, est « La vierge Marie », mère de Jésus-Christ, l'immaculée, appelée aussi Marie de Nazareth, elle a fait vœu de chasteté afin de passer sa vie à la dévotion et l'adoration de Dieu.

La voyante, le personnage qui se démarque de ses voisines par un don particulier qui est celui des prémonitions, tout comme La Vierge Marie fut choisie parmi toutes les femmes du monde, dans Le Saint Coran, Dieu avait choisi *Miryam* afin d'être la mère de Jésus « (42) 4 وَإِذْ قَالَتِ الْمَلَأِئِكَةُ يَا مَرْيَمُ إِنَّ اللَّهَ اصْطَفَاكِ وَطَهَّرَكِ وَاصْطَفَاكِ عَلَى نِسَاءِ الْعَالَمِينَ » (Sourate Al Imrane) « (Rappelle-toi) quand les Anges dirent : "Ô Marie, certes Allah t'a élue au-dessus des femmes des mondes. »⁵

Dans le roman, KHADRA choisit de créer un personnage aux dons surnaturels et de ce fait, il lui attribue l'appellation de « Batoul », ce qui fait de NP une entité dénominative aux particularités originales. Il n'est pas aisé de faire le lien avec Marie La Vierge si nous ne connaissons pas la signification du prénom Batoul, il est donc à signaler qu'un individu étranger à la culture arabo-berbère devra faire une recherche afin de comprendre le choix de cette langue étrangère.

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. Pp. 388-389.

² Lien URL : < <https://www.almaany.com/ar/name/%D8%A8%D8%AA%D9%88%D9%84/> > [Site consulté le 17 novembre à 21h13].

³ La vierge Marie (en français).

⁴ Lien URL : < <http://quran.ksu.edu.sa/tafseer/tabary/sura3-aya42.html> > [Site consulté le 17 novembre 2018 à 22h20].

⁵ Lien URL : < <http://www.coran-en-ligne.com/Sourate-003-Al-Imran-La-famille-d-Imran-francais.html> > [Site consulté le 17 novembre 2018 à 22h22].

Ses prémonitions sont justes, ce qu'elle a prédit à sa voisine *Hadda* est arrivé « [...] Batoul avait vu juste. Il y avait beaucoup trop d'hommes autour de la belle Hadda et si peu de joie. Son nouveau patio, avec ses paillettes de pacotille, ses lumières tamisées, ses décors fantasmagoriques, ses beuveries, ressemblait à un rêve, mais ce n'en était pas un... »¹

IV. Le nom propre et la théorie du sens

Le nom propre a beaucoup à dévoiler sur celui qui le porte. Etudier le NP sur le plan sémantique révélerait bien plus qu'on pourrait imaginer. Nous tenterons à ce stade de notre étude de trouver le sens de chaque patronyme et d'en dévoiler sa connotation.

- **Turambo/Amayas**

Comme l'avait préalablement cité BAUER dans *Histoires de prénoms* publié dans *Enfance*, « Les prénoms ont une histoire : collective, familiale, individuelle. Ils sont aussi source d'histoire, voire de destinée ». Pour ce qui est de *Turambo/Amayas*, il est certainement question, d'apport historique et ethnique puisque son attribution dénominative a une forte charge ethnique. Il s'agit d'un prénom typiquement amazigh, mais avant de nous intéresser au véritable prénom, nous nous intéresserons tout d'abord au pseudonyme donné au début du récit qui est « Je m'appelle Turambo et, à l'aube, on viendra me chercher »², c'est même par cette phrase que commence le récit, c'est la première phrase du roman. « Turambo », n'est que la distorsion linguistique de « Arthur Rimbaud », le village natal du héros « Je dois mon surnom au boutiquier de Graba »³, c'est le boutiquier qui le lui a attribué, on ne connaît la raison.

BAUER évoque « la déformation dialectale qui introduit le sens »⁴ « [...] -Ça veut dire quoi au juste, Turambo ? [...] -C'est le nom de mon village natal, monsieur. [...] -Je crois savoir de quoi il s'agit, Michel. Il veut sûrement parler d'Arthur Rimbaud, une bourgade qui a été engloutie [...] -Arthur Rimbaud, Turambo... quel raccourci ! »⁵. Son attribution onomastique n'est révélée que vers la fin du récit, par le personnage

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 169.

² Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 08.

³ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 21.

⁴ Jean-Pierre, BAUER. *Op.cit.* P. 84.

⁵ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 190.

Irène. « *Amayas* » de son véritable prénom, notre personnage se laisse nommer par le boutiquier de son village natal.

Le choix d'une telle dénomination berbère peut témoigner de l'amazighité du personnage, de l'Algérianité de l'œuvre, de la particularité du récit, de l'éclectisme de l'identité algérienne et ceci à travers une appellation purement berbère -appartenance raciale de l'Algérie-.

KHADRA véhicule un message qui est celui d'une Algérie à l'origine berbère d'où son choix de deux onomastiques à l'origine amazighe. De ce fait, nous pouvons déduire ceci : l'auteur, à travers l'onomastique choisie par ce dernier, tend à souligner l'Algérianité de son œuvre, de sa littérature, la revendication d'une identité à la fois éclectique et étriquée.

« -C'est quoi, ton vrai nom ? -Amayas. -Il signifie quoi ? -Guépard, je crois, ou quelque chose comme ça. -Amayas... C'est beau. On dirait un prénom de fille. En tout cas, il sonne mieux que Turambo. -Peut-être, mais il n'a pas d'histoire. Turambo raconte ma vie »¹. C'est ainsi que la véritable dénomination du personnage est révélée, à travers sa discussion avec *Irène* -dernier amour de sa vie qui trouve une fin tragique à la fin du récit-. Il préfère toutefois le surnom qu'on lui a attribué « *Turambo* », il trouve dans cette désignation onomastique une charge historique qui le résume et qui relate son parcours. Contrairement à son prénom « *Amayas* » - un prénom amazigh qui convoque toute une mémoire berbère-, il le trouve dénué d'histoire, juste une appellation attribuée à la naissance pour appeler telle ou telle personne sans qu'il y ait de véritable signification ou de lien établi entre le sujet et son prénom.

Comme il a été cité préalablement dans notre étude, la transformation anthroponymique que BAUER appelle « Les métamorphoses du prénom » dans *Histoires de prénoms*, s'applique à l'exemple que nous étudions. En effet, dans notre cas, il ne s'agit pas de diminutifs ou de jeux de mots, mais plutôt de changements de langue, ou, de distorsion linguistique d'un mot appartenant à une langue étrangère,

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 311.

« Arthur Rimbaud » qui donne naissance à « *Turambo* ». Son choix est porté sur « *Turambo* » car il voit en cette attribution linguistique « son histoire, sa destinée »¹.

Un tel choix de dénomination purement maghrébine et amazighe, ne peut que revendiquer l'identité plurielle et éclectique des Algériens à travers une sélection onomastique affirmée qui témoigne d'un passé commun et d'une culture riche.

- **Louise**

Il semblerait que le prénom « Louise » ait des origines germaniques.

Origine de Louise. Louise est un prénom féminin dérivé du terme germanique *Hladowig*, lui-même issu des mots « *hlod* » ayant pour signification « glorieux » ou « illustre » et « *wig* », pouvant se traduire par « bataille » ou « combattant ». Les Louise sont fêtées le 15 mars en la mémoire de Sainte Louise de Marillac.²

Le prénom Louise nous fait rappeler « *louisia* », la pièce en or à l'effigie du roi Louis XIII appelée « *louis* ». De « *louis* » à « *louisia* », l'interprétation linguistique est simple. Nous pourrions traduire cela par le passage d'une langue à une langue. La féminisation du mot n'en demeure pas anodine, il est connu qu'en arabe, la marque du féminin est le « a » à la fin du vocable, il n'est pas étonnant de voir le mot « *louisia* » prendre lui aussi cette marque puisque le mot « pièce » en arabe est féminin, notamment en français.

Dans la tradition et culture algérienne lors des cérémonies de mariages, le henné est souvent accompagné de pièce de « *louisia* » qu'on met à l'intérieur de la paume de la mariée avec le henné, emblème de son rang social ou de sa précieuse place au sein de sa famille. Comme *Louise* est enfant unique de *monsieur* et *madame Bollocq*, cette dernière se voit bénéficier d'une protection rapprochée. Nous faisons le rapprochement entre le patronyme « Louise » et la conception de la *louisia* dans la tradition algérienne dans la mesure où toutes les deux sont précieuses et représentent beaucoup pour ceux qui les détiennent -parents dans le cas de *Louise*, et le propriétaire de la pièce d'or, à savoir *louisia*-.

¹ Jean-Pierre, BAUER. *Histoires de prénoms*. In : *Enfance*, tome 40, n°1-2, 1987. Identités, Processus d'identification. Nominations. Pp. 79-88.

² Lien URL : < <https://www.prenoms.com/prenom/signification-prenom-LOUISE.html> > [Site consulté le 20 novembre 2018 à 23h29].

- **Aïda**

Est un prénom arabe, qui tire son étymologie du verbe « عاد », qui signifie « est revenu », du verbe « revenir », et « Aïda » signifie « est revenue », en parlant d'une fille. Le mot trouve aussi sa racine dans le nom « العودة », « le retour », celle qui revient toujours. « و له معنى آخر في اللغة الإيطالية وهو "السعادة" »¹ cela signifie « il a une autre signification en italien, celle de « bonheur » ».

En effet, le personnage est le lieu qui permet à notre boxeur talentueux de se ressourcer, c'est dans ses bras qu'il trouve l'accalmie qui lui manque, c'est dans son lit qu'il oublie toutes les contraintes de la boxe, c'est dans son regard qu'il se noie pour rêvasser en toute liberté, et dans ses magnifiques et parfaites courbes qu'il trouve le plaisir charnel auquel il a goûté pour la première fois de sa vie. Elle lui a ouvert les portes du paradis, les portes d'un monde méconnu jusqu'ici, elle l'a initié au plaisir de la chair, et c'est à elle qu'il revient à chaque fois qu'il souhaite renaître à nouveau « ainsi naquis-je au doux et irrépressible tourment de la chair »², et il la quittait difficilement « je la quittai avec le sentiment de sortir de mon corps »³.

Tu aurais dû faire durer le plaisir, me dit-il dans les vestiaires. Quand on se déplace en masse pour apprécier un spectacle, on veut en avoir pour son argent. Surtout si la place coûte la peau des fesses. Tu as été trop rapide. Les retardataires n'ont pas eu le temps de rejoindre leur siège. »

Je n'en avais cure.

J'avais gagné, le reste, je m'en contrefichais. Je n'avais qu'une urgence : courir me jeter dans les bras d'Aïda.⁴

Son ring ne signifiait pas grand-chose à côté d'Aïda, elle fait, à présent, partie de ses priorités, il en est amoureux. Ayant terminé son match avant de distraire la foule, *Turambo/Amayas* se hâte pour rejoindre sa bien-aimée. Il ne pense qu'à lui revenir « [...] En vérité, j'avais envie de retourner dans la maison close [...] »⁵. Il n'avait refuge que chez elle « Trois jours avant mon combat, ne sachant pas au juste si c'était pour surmonter la pression que me mettait le Sigli avec ses déclarations tonitruantes ou

¹ Lien URL : < <https://baby.webteb.com/baby-names/%D9%85%D8%B9%D9%86%D9%89-%D8%A7%D8%B3%D9%85-%D8%B9%D8%A7%D9%8A%D8%AF%D8%A9> > [Site consulté le 23 novembre 2018 à 21h24].

² Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 228.

³ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 248.

⁴ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 231.

⁵ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 227.

simplement pour retrouver une parcelle du paradis dans les bras d'Aïda, je pris mon courage à deux mains et **retournai** chez madame Camélia »¹. Ce va-et-vient que fait le boxeur, fait d'Aïda un point de retour, un lieu où il revient toujours, pour maintes raisons ; au début pour l'initier au plaisir sexuel, en second lieu pour l'émanciper, et après par nostalgie et par amour, il songe même à l'épouser par la suite tellement il nourrit des sentiments revigorants pour elle.

- **Taos KHAMMAR**

« *Taous* », prénom d'origine arabe signifiant « paon », ce superbe animal majestueux, le LAROUSSE le² définit ainsi « N.m oiseau gallinacé originaire d'Asie, dont le mâle porte une livrée bleutée à reflets métalliques et une longue traîne de plumes ocellées qu'il relève et déploie en éventail.[...] – Etre vaniteux comme un paon : être très vaniteux. –Se parer de plumes du paon : se prévaloir de mérites. »³ « Il y avait ma mère, une robuste berbère au front tatoué. »⁴ A l'instar du paon qui se démarque par son plumage aux mille couleurs, la mère du personnage-narrateur se démarque elle aussi par son front tatoué. Contrairement aux autres personnages, la mère de *Turambo/Amayas* porte un patronyme⁵, nous avons le nom complet. KHADRA pourrait jouer sur les noms en essayant de mettre la lumière sur quelques éléments onomastiques afin de donner plus de crédibilité, ou peut-être pour lui conférer un aspect d'une identité ayant réellement existé.

Dans la culture berbère (kabyle) le prénom « Taos » est très répandu. Il véhicule certainement une valeur culturelle et historique puisqu'il se rapporte à un animal qui est « le paon » ; un animal d'une beauté et d'une allure sans précédent. Cette analogie linguistique entre l'animal et le personnage semble ne pas avoir de sens, le paon est un animal d'une beauté éblouissante et remarquable, contrairement au personnage qui porte son nom. *Turambo/Younes* dit à propos de sa « mère, une robuste Berbère au front tatoué, pas très belle mais vaillante ». Nous concluons que l'analogie, dans cet exemple, n'est qu'au niveau linguistique et non sémantique.

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 227.

² Le paon.

³ Dictionnaire LAROUSSE 2010.

⁴ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 23.

⁵ Nom de famille qui est « KHAMMAR ».

• Gino RAMOUN

Gino porte un prénom et un patronyme, nous pourrions d'emblée reconnaître ses origines éclectiques, à savoir italienne, algérienne et juive. Effectivement, *Gino* est issu de père algérien juif et de mère italienne. « - Débarrasse-toi de ce type, Turambo. C'est pas un gars pour toi, en plus c'est un youpin. - C'est quoi un **youpin** ? - Un juif, voyons. Tu débarques de quelle planète, bon sang ? - Comment tu sais que Gino est **juif** ? - Je l'ai vu pisser... »¹ Les juifs sont mal perçus par les musulmans, nous irions même jusqu'à dire « ennemis ». Voir deux amis que tout oppose, ou l'un est arabo-musulman et l'autre juif liés d'amitié, est mal interprété et surtout mal vu, voire pas du tout accepté. Le choix d'un tel patronyme pour renseigner sur son appartenance raciale ou religieux est judicieux de la part de Yasmina KHADRA.

Le patronyme « Ramoun » est connu en Algérie d'être d'origine juive, et il ne manque pas de le rappeler dans son récit « J'ignorais ce qu'un **juif** représentait et ce que je risquais à le fréquenter »². En effet, côtoyer et se lier d'amitié à un juif est inadmissible et parfois même dangereux. Cette nouvelle dont il vient de prendre possession ne le repousse pas de son ami, se basant sur ses principes, il demeure fidèle à son ami et se comporte en bon musulman – l'Islam tolère toutes les religions, les idées reçues et les poncifs véhiculées dans la société arabo-musulmane ont fait qu'il y ait cette relation tendue entre les deux communautés-. Pour ce qu'il en est de *Gino RAMOUN*, il semblerait que l'auteur ait misé sur son appartenance raciale et religieuse, il met le personnage dans une situation gênante et le contraint à porter-tout au long du récit- ce fardeau d'être juif.

Quand je revis Gino, alors que nous étions assis sur le trottoir à observer deux charretiers en train de s'engueuler, je lui demandai s'il était juif. Gino fronça les sourcils d'une drôle de façon ; je compris que ma question le choquait plus qu'elle ne le surprenait. Il me dévisagea comme s'il ne parvenait pas à me remettre. Ses lèvres tremblaient. Après avoir respiré un bon coup, il lâcha dans un soupir peiné :

- Ça changerait quelque chose entre nous ?

Je lui dis que non.

Il se leva et me rétorqua, avant de me laisser planté là et de rentrer chez lui :

- Alors, pourquoi tu me la poses, ton idiote de question ?

Il était très en colère.³

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 93.

² Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 94.

³ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 94.

Les origines maternelles de *Gino* ne sont pas passées sous silence, contrairement aux origines paternelles –le père algérien de naissance- laissent croire qu'au début du récit, *Gino* soit à moitié algérien. Le mystère est dévoilé tel un secret soigneusement gardé.

- **Larbi**

« العربي », à savoir « l'Arabe » dans la langue arabe. Ce personnage porte un nom relatif à ses origines arabes. Il est à souligner le rôle que tient le personnage au sein du récit est celui d'un marchand de fruits. Sa personne est simple, c'est un homme d'un certain âge, très modeste, aimable « [...] c'était un petit bonhomme émacié, au teint bistre, le tricot en lambeaux et le froc crotté. Il avait un tatouage berbère sur le revers de la main et presque pas de dents sur son sourire gêné »¹. La majorité des personnages arabes dans le récit ont pour fonction celle de subalterne « Il claqua des doigts au passage d'un serveur arabe qui faisait circuler un plateau au milieu des Fêtards. »²

- **Nora**

« النور », qui signifie « lumière » en arabe. Le patronyme peut connaître plusieurs formes orthographiques comme « Norah » avec un « h » à la fin, comme pour laisser pressentir une prolongation phonétique. Il est « dérivé de Eléonore. Vient du grec "el et enor" signifie : "richesse et honneur" »³. « **Nora** qui était presque une jeune fille maintenant – c'est vrai que **Nora** avait poussé vite, que ses traits s'étaient prononcés, qu'elle s'épanouissait au fur et à mesure que **ses grands yeux** noirs s'ouvraient au monde. »⁴ Telle une étincelle grandissante pour devenir une lueur et jaillir pour arriver à être une lumière scintillante. *Nora*, telle une fleur, s'épanouit de jour en jour, plus le temps passe, plus sa beauté s'affirme au fil des jours « Nora me rejoignit dans la chambre d'à côté. Elle avait **encore** embelli, **ses grands yeux** me désarçonnaient. »⁵ Son charme ne fait que s'affirmer, et *Turambo* ne fait que céder à ses sentiments qui s'affirment de son côté aussi « je l'aimais... ».

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 268.

² Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 298.

³ Lien URL : < <https://www.prenoms.com/prenom/signification-prenom-NORA.html> > [Site consulté le 02 janvier 2019 à 15h18].

⁴ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 82.

⁵ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 113.

- **Irène**

Irena « *la paix* », en grec¹. « Ce prénom connut un pic d'attributions en 1930 avec 2 197 naissances enregistrées. Malgré une légère baisse, ce prénom est resté à la mode jusque dans les années 1970. Il est aujourd'hui beaucoup moins attribué. »² Étonnant de constater que la cote de popularité de ce patronyme dans les années 1930 et la chronologie du récit du roman qui débute la même année. La description des critères des personnes qui portent le patronyme 'Irène' faite par le même site est étonnante. Nous constatons que la description faite sur les porteuses du patronyme, comparée à celle du personnage, est identique, dans les moindres détails. Voici l'extrait en question :

Irène est une femme qui préfère l'intimité à l'exhibition. Elle aime se retrouver en cercle restreint avec ses amis afin de partager des moments authentiques et inoubliables. Au quotidien, Irène a aussi une préférence pour tout ce qui est discret ou accessible à un petit nombre. En amour, Irène se sent souvent incomprise, mais elle continuera tout de même à chercher la perle rare tant qu'elle ne sera pas satisfaite. Pour la séduire, il ne faudra surtout pas la brusquer, mais au contraire l'aborder avec douceur, car Irène est timide et pudique. Passionnée de nature, elle choisira de s'installer à la campagne pour profiter pleinement du bon air et surtout de la tranquillité. Souvent, Irène devient mère au foyer.³

Elle est celle qui tient le rênes « - Vous croyez à quoi ? À la **gloire** ? Il n'y en a qu'une seule : **l'harmonie familiale**. »⁴. Elle préfère rester « loin de la civilisation » profiter d'une vie paisible à la campagne.

J'aimerais fonder une famille, m'avoua-t-elle. [...] - Je suis une enfant de la campagne, Amayas. J'aime les choses simples. Avoir un mari simple, une vie simple, sans clameurs ni tapages. - Tu penses que je ne suis pas capable de te l'offrir ? - Je ne crois pas, non. Une épouse ne se partage pas avec la foule.⁵

Son souhait est d'avoir une vie loin des projecteurs, intime et discrète dans sa vie privée, elle préfère la simplicité à la gloire ; à savoir, une maison, un mari et des enfants.

¹ Lien URL : < <https://www.geneanet.org/prenom/Irene> > [Site consulté le 02 janvier 2019 à 22h20].

² Lien URL : < <https://www.journaldesfemmes.fr/prenoms/irene/prenom-4026> > [Site consulté le 02 janvier 2019 à 22h47].

³ Lien URL : < <https://www.journaldesfemmes.fr/prenoms/irene/prenom-4026> > [Site consulté le 02 janvier 2019 à 23h41].

⁴ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 282.

⁵ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 320.

J'adore cette colline. Un jour, je planterai des vignes pour les voir pousser avec bonheur. Le sel de la mer m'offrira du beau raisin que je cueillerai de mes mains. J'aurai quelques vaches aussi. Comme ça, mes matins ne seront pas perturbés par le crachotement écœurant de l'estafette du laitier. Avec un peu de chance, j'élèverai trois ou quatre chevaux. Je passerai mes journées à les regarder paître et se cabrer dans la nature. C'est ça, mon rêve, Amayas. Simple comme bonjour.¹

Tout comme son prénom l'indique, *Irène* opte pour une vie paisible, loin du chahut de la vie citadine. Son bonheur réside dans la simplicité que lui offre la campagne ; planter des vignes, sentir l'air marin, cueillir le raisin, traire des vaches, élever des chevaux.

A travers notre analyse, nous remarquons que le personnage correspond aux critères cités préalablement évoqués. En effet, *Irène* n'est pas une femme qui cherche la gloire et la vie mondaine des Pieds-Noirs. C'est une enfant de la Nature trouvant son bonheur dans la frugalité des choses que lui offre la vie champêtre.

L'examen de notre corpus nous a montré, comme nous l'avions déjà pressenti que c'est l'aspect religieux et l'aspect culturel qui prônent. En effet, chaque dénomination choisie pour les personnages, chaque attribution onomastique est étudiée de près afin de représenter au mieux chaque personnage, et aussi pour le résumer en un mot ou deux. Le nom propre conféré à chacun des personnages n'est pas gratuit, il a une forte charge sémantique. Les prénoms que nous venons d'avoir pour corpus d'étude, attestent de l'éclectisme algérien. Cet amalgame qui fait que l'identité algérienne est plurielle et riche sur plusieurs plans. Ces attributions onomastiques soulignent des infiltrations ; historiques, traditionnelles, culturelles, psychologiques, et sociales. La sémantique à laquelle renvoie chaque prénom est riche et symbolique à la fois, elle représente le pivot de notre travail.

L'étude onomastique a révélé, à notre sens, l'intention de l'auteur derrière ses choix anthroponymiques. Pour *Younes/Jonas* et *Turambo/Amayas*, il nous a été possible de voir que la double dénomination a démontré le conflit identitaire auquel sont sujets les héros. Etant dans une quête identitaire tout le long du récit, les personnages-narrateurs incarnent une dualité. Il s'agit là des métamorphoses qu'a évoquées BAUER. Pour le personnage *Issa*, afin d'incarner son rôle de sauveur, il le lui a été attribué le

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 322.

nom du messie chrétien, hommage à la religion de l'Autre. Quelques appellations produisent un effet de contraste avec la personnalité du protagoniste, exemple ; le personnage *Zahra* qui n'a rien à voir avec ce qu'une fleur puisse véhiculer, *Germaine* ne peut pas enfanter « germer ».

Nous trouvons ce jeu sémantique attrayant dans la mesure où il assure l'attrait du lectorat. D'autres incarnent au pied de la lettre leurs pseudonymes à l'instar de *Bliss* qui tient pour rôle un personnage ayant aucune foi et ne connaissant aucune loi. Nous ajoutons *Hadda* avec son deuil et *Badra* avec ses sauts d'humeur. Nous déduisons de cette riche étude qu'aucun choix n'a été fait d'une manière aléatoire et gratuite. Chaque patronyme choisi par les soins de l'auteur renseigne sur les traits de caractères (physiques ou moraux) du personnage qui le porte.

L'examen de notre corpus nous a montré que c'est l'aspect religieux et l'aspect culturel qui prônent. En effet, chaque dénomination choisie pour nos personnages, chaque attribution onomastique est étudiée de près afin de représenter au mieux chaque personnage, et aussi pour le résumer en un mot ou deux. Le nom propre conféré à chacun des personnages n'est pas gratuit, il a une forte charge sémantique. Les prénoms que nous venons d'avoir pour corpus d'étude, attestent de l'éclectisme algérien. Cet amalgame qui fait que l'identité algérienne est plurielle et riche sur plusieurs plans. Ces attributions onomastiques soulignent des infiltrations ; historiques, traditionnelles, culturelles, psychologiques, et sociales. La sémantique à laquelle renvoie chaque prénom est riche et symbolique à la fois, elle représente le pivot de notre travail.

A travers l'étude menée, nous sommes en mesure de dire que l'auteur a choisi l'ononastique comme stratégie discursive. A travers ce procédé, Yasmina KHADRA lie chacun de ses personnages étroitement au nom qu'ils portent. Les patronymes choisis définissent et résument l'identité de chaque protagoniste. Chaque nom cité amorce son personnage avant même que le lecteur n'ait le temps de lire quelques lignes descriptives.

Un tel choix de dénomination purement maghrébine et amazighe, ne peut que revendiquer l'identité plurielle et éclectique des Algériens à travers une sélection onomastique fondée sur un passé commun et culturellement riche. Toujours dans la

même lignée de recherche, l'analyse qui suit sera axée sur la tradition orale. Nous mettrons la lumière d'abord sur l'intertextualité avant de plonger profondément dans les différentes manifestations de cette tradition purement orale.

A présent, nous passerons à la tradition orale. L'étude qui suit s'intéressera à l'oralité. Il sera question de dégager toutes sortes de manifestation de transmission de patrimoine de vive voix sans laisser de traces écrites, d'une civilisation à une autre, d'une génération à une autre, d'une personne à une autre. Dans le but d'alimenter une mémoire ancestrale, les sociétés utilisent la transmission de bouche à oreille afin de préserver leur culture.

Deuxième chapitre

La tradition orale comme stratégie discursive

Dans ce deuxième chapitre, nous allons tenter de démontrer le procédé auquel a recouru Yasmina KHADRA, la stratégie qu'il a adoptée est celle de l'oralité. Le point qui sera mis en exergue a préalablement été abordé dans le chapitre antérieur. Le texte sera envisagé et considéré en fonction de ses nombreuses corrélations avec d'autres textes. Cette brèche décelée qui est d'intertextualité permet à l'esprit de vagabonder et au lecteur de découvrir d'autres horizons culturels.

La culture soulignée qui est celle de l'Oranie ne fera que donner du cachet au texte, cette originalité culturelle marquera davantage les esprits. A travers les rites, les pratiques, les croyances et le folklore, les corpus sont inscrits dans une tradition singulière. Ceci garantira la viabilité du récit, et donnera du mouvement aux événements. Elle témoignera aussi du riche patrimoine immatériel amassé au fil des années et des colonisations antérieures.

Sur le plan linguistique, MOULESSEHOUL trempe sa plume dans un lexique particulier. Il s'agit de celui des mots appartenant à la langue maternelle (arabe algérien) adoptés ou pas par la langue d'accueil (français), xénismes et emprunts flirtent sans relâche.

Le style d'écriture qu'adopte l'auteur dans ses romans affiche sa volonté à vouloir recourir à cette tradition orale. Il tente, par ce procédé scriptural, de redonner vie à la voix des Anciens, démontrer l'héritage culturel en rappelant la richesse algérienne, faire connaître, à ceux qui ne la connaissent pas, l'Algérie d'antan sous ses différentes facettes originelles, ainsi, il donnera libre cours à la parole ancestrale. Cette stratégie d'écriture n'est qu'une dynamique relationnelle de ce bilinguisme, arabe et français, une implication de deux langues totalement différentes. S'agit-il d'une coalition entre le passé et le présent, le moderne et l'ancien, l'Algérie d'autre fois et l'Algérie Actuelle ?

Comme notre histoire se déroule en Algérie, un pays arabo-musulman, on retrouve souvent des mots appartenant à la langue d'origine qui est l'Arabe. Nous essaierons de voir les différents emprunts utilisés fréquemment par *Amayas/ Turambo* et *Jonas/Younes* et nous tenterons de percer la raison de cette utilisation dans une langue qui leur est inconnue. Pourquoi Yasmina KHADRA a-t-il utilisé ces emprunts alors que nous avons leurs équivalents dans la langue d'expression ? Tente-t-il de d'affirmer une identité quelconque à travers cette panoplie de mots de différents genres ?

A travers notre analyse qui s'articule essentiellement sur la tradition orale, nous tenterons de répondre à nos questionnements. Nous nous efforçons à percer le mystère d'une telle utilisation de termes et d'expressions de tradition orale. Dans le but de faire un petit rappel, nous citons *Ce que le jour doit à la nuit*, publié en 2008 aux Editions Julliard, et *Les Anges meurent de nos blessures*, publié en 2013 aux mêmes éditions. L'inscription de ces deux romans dans la tradition orale algérienne n'est pas fortuite ou gratuite, bien au contraire, nos corpus représentent un réceptacle de tout le Passé algérien à travers ses différents aspects ; culinaire, vestimentaire, culturel, etc.

LE PETIT LAROUSSE 2010¹ définit l'Oralité ainsi : « caractère d'une civilisation dans laquelle la culture est essentiellement ou exclusivement orale », il s'agit donc d'une tradition orale transmise d'une génération à une autre oralement, sans laisser de traces écrites. Elle est le socle de toute société, sa pensée, son empreinte, sa richesse culturelle, son identité, sa signature, son Histoire, ses racines, son origine, et surtout, sa mémoire. C'est tout un vécu commun qui est relégué, un patrimoine collectif partagé et véhiculé de bouches à oreilles, de mères en filles, de pères en fils, de grands-

¹ Le Petit LAROUSSE 2010.

parents à petits enfants. C'est ce qui fait la singularité de chaque société ou, de chaque ethnie.

« Dès le début du discours socio-littéraire on reconnaissait que la littérature est plurielle, et qu'elle se différencie selon une stratification sociale »¹. En effet, chaque communauté essaie de transmettre ses pratiques, ses traditions, ses coutumes, dans le but de protéger ce qui fait d'elle une société à part entière et différente de toute autre communauté, cela, à travers l'« oralité », à savoir, « la parole ». K.ZERBO² voit la tradition orale comme « l'ensemble de tous styles de témoignages transmis verbalement par un peuple sur son passé »³.

PEYTARD⁴ résume la tradition orale comme étant⁵ un énoncé à caractère oral qui se démarque des autres énoncés par : sa tonalité, sa prosodie, ses accents, son intonation, son débit, ses pauses, etc. Il s'agit donc d'une transmission verbale avec toutes ses particularités et ses paramètres « Cette conception de l'oralité prend donc en compte la parole comme langage articulé, inséparable des caractéristiques qui l'entourent »⁶. Il est à citer l'éclectisme de la stratification sociale algérienne. Ce que nous essaierons de démontrer à travers notre recherche portant sur l'oralité algérienne, c'est la pluralité et la richesse dont elle est détentrice. « Nous ajouterons que l'oralité ne peut être totalement séparée du non-dit, car les gestes et les autres comportements non verbaux sont dans la plupart des cas complémentaires des messages oraux » Effectivement, quand on souhaite transmettre un héritage culturel ayant une dimension imaginaire, les contes par exemple, l'émetteur –il pourrait s'agir de grand-mère par

¹ SAYRE, Robert. *La sociologie de la littérature, Histoire, problématique, synthèse critique*. Paris : L'Harmattan. P. 53.

² Joseph KI-ZERBO, homme historien et politicien burkinabè, né le 21 juin 1922 à Toma et décédé le 04 décembre 2006 à Ouagadougou.

³ Joseph KI-ZERBO et Marie-Josée BEAU-GAMBIER. *Anthropologie des grands textes de l'humanité sur les rapports entre l'homme et la nature*. Paris : Editions Charles Léopold Mayer, 1992.

⁴ Jean, PEYTARD né en 1924 et mort en 1999, est professeur de linguistique et de sémiotique des discours. Il est l'initiateur de ce qui deviendra « la sémiotique différentielle » Il est aussi didacticien.

⁵ Jean, PEYTARD. « *Oral et scriptural : deux ordres de situations et de description linguistiques* », in *Langue Française* 6, 1970. Pp.35-39.

⁶ Affin O., Laditan. « *De l'oralité à la littérature : métamorphoses de la parole chez les Yorubas* », *Semen*.

exemple- a recours à la gestuelle afin de transposer le récepteur –le petit fils par exemple- dans cette dimension féerique et fictive dans le but d'attribuer une crédibilité à l'histoire contée et de conférer au récit narré un aspect fantastique. Cette gestuelle par exemple, pourrait aussi être partie intégrante de l'histoire, comme lorsqu'il s'agit de transmettre une émotion sans qu'on ait besoin de parler, ou même à travers le regard pour marquer, par exemple, l'étonnement ou la peur. En effet, l'expressivité corporelle, la mimique, la gestuelle, et la voix font que la situation établie entre l'émetteur et le récepteur devient plus explicite et dénuée d'éléments abscons¹.

CAUVIN évoque les sociétés qui misent sur l'oralité, les échanges relevant de l'oral exclusivement. Sa conception sur ces sociétés est basée essentiellement sur la transmission orale qui se fait de génération en génération. Le lien qui existe entre le passé et le présent joue un rôle très important dans la fondation des sociétés dites « orales », à savoir ; la mémoire, le savoir, le passé, les conduites, etc. Le passage qui suit développe plus clairement cette idée :

Cauvin (1980) qualifie la société orale de groupe humain qui fonde la plus grande partie de ses **échanges sur la parole**. Pour lui, **une société orale** lie son être le plus profond, sa mémoire, son savoir, son passé, ses conduites valorisées et leur transmission aux générations suivantes, à la forme orale de communication. En d'autres termes, ce n'est pas seulement un échange de messages dans l'instant présent, mais bien au-delà il y a **un échange entre le passé et le présent**, avec ce qui fait que telle société dure à travers le temps parmi d'autres sociétés. La conception de Cauvin nous semble acceptable car elle met l'accent sur le lien présent/passé qui est un des principaux rôles de la parole dans les sociétés orales.²

Walter J.ONG³ parle de deux formes d'oralité ; l'oralité primaire et l'oralité secondaire. Il définit la première comme étant une culture vierge, c'est-à-dire n'ayant pas connaissance de l'aspect graphique ou écrit du langage, la seconde est caractérisée par l'ère moderne et son avancée technologique. Il est difficile, selon ONG, de trouver une culture primaire proprement dite, car la plupart des sociétés ont un système graphique établi, qu'il soit alphabétique (comme le français, l'anglais, le latin, etc) ou non alphabétique, comme le Cunéiforme, les Hiéroglyphes, l'écriture des Aztèques (un

¹ Ambigu

² Affin O, Laditan. *Op. Cit.*

³ Walter Jackson, ONG, (30 novembre 1912- 12 août 2003) est éducateur, chercheur, linguiste. Il a enseigné à l'université de Saint-Louis. Il est l'auteur d'une douzaine d'ouvrages, dont *Ramus, Method, and the Decay of dialogue*. Il est connu pour son ouvrage *Orality and literacy: The Technologizing of the Word*.

mélange de pictogrammes, de phonogrammes et d'idéogrammes), l'écriture maya qui sont des écritures qui n'utilisent pas d'alphabet latin ou autre.

[...] j'appelle « **oralité primaire** » l'oralité d'une culture vierge de toute connaissance de l'écriture ou de l'imprimé. Je l'oppose à l'« **oralité secondaire** », qui caractérise l'actuelle culture technologiquement avancée où une nouvelle forme d'oralité repose sur le téléphone, la radio, la télévision et divers autres appareils électroniques dont l'existence et le fonctionnement dépendent de l'écriture et de l'imprimé. Aujourd'hui, rares sont les cultures orales primaires au sens strict, dans la mesure où toutes les cultures connaissent l'écriture et possèdent quelque expérience de ses effets.¹

Il entend donc par « oralité primaire », une culture purement et essentiellement orale sans aucune trace écrite ou moyen de laisser sa traçabilité, aucun papier n'attesterait de son existence, elle relèverait de l'oral pur et simple, elle est toutefois difficile à trouver. « Oralité secondaire » est la culture qui régit notre monde actuel qui s'occupe à la première de par son avancée technologique ; téléphone, télévision...etc. Elle dépend de l'imprimé et de l'écriture, en opposition à l'« oralité primaire ».

BOUVIER² évoque la notion d' « ethnotexte », il dit à ce propos :

L'ethnotexte est donc ce texte oral. Mais il est aussi un discours oral ; il faut bien faire la distinction entre ce qui est texte et discours. Etant donné qu'il a sa cohérence, sa signification propre, le discours oral, recueilli sur tel ou tel aspect de la culture dans ces données contemporaines ou historiques, est celui que la communauté tient sur elle-même. [...] **L'ethnotexte** est le discours que le groupe tient sur sa propre réalité, son histoire, son présent, les permanences de sa culture et les mutations qu'elle connaît. En un mot, c'est toujours **un discours d'identité qui permet à un groupe de se définir, de s'affirmer, de se reconnaître.**³

Il ne parle pas de littérature orale mais il évoque « le texte oral » ou « le discours oral ». Il souligne toutefois leur dissemblance, « le discours oral » a ses paramètres à lui qui font qu'il soit cohérent ou pas. Il ne s'agit donc pas de la même notion véhiculée par

¹ Walter Jackson, ONG. *Oralité et écriture : La technologie de la parole*. Paris : Les Belles Lettres, 2014. (Traduit de l'anglais (États-Unis) par Hélène Hiessler.

² Jean-Claude, BOUVIER (05 novembre 1935), professeur émérite de l'université de Provence. Spécialiste dans les domaines de (onomastique, dialectologie et ethno-linguistique). Il rédige sa thèse sur « Les parlers provençaux de la Drôme » (1973). Il occupe plusieurs postes importants durant son parcours : ancien directeur de l'École doctorale en lettres et sciences humaines, ancien président de l'Université de Provence-Aix-Marseille 1, conseiller pédagogique pour les langues à la Direction de l'Enseignement supérieur. Il est actuellement vice-président de la société française de l'onomastique.

³ Affin O. Laditan. *Op. Cit.*

ces deux termes. Si nous venions à décortiquer le mot « ethnotexte », nous aurions la composition de deux mots, à savoir « ethnie » et « texte », ce serait donc le texte propre à une « ethnie » ; mot grec *ethnos* signifiant *ethnie*, « Société humaine réputée homogène, fondée sur la conviction de partager une même origine et sur une communauté effective de langue et de culture »¹. Pour BOUVIER, l'« ethnotexte » permettrait au groupe de s'affirmer, de se définir, de se reconnaître à travers un discours porté sur l'identité. Le passé, l'histoire, la réalité, le présent, les mutations subies par ce groupe ethnique sont relatés à travers ce discours tenu.

La tradition orale est en forte présence dans *Les Anges meurent de nos blessures* et *Ce que le jour doit à la nuit* de Yasmina KHADRA. En effet, il semble que l'auteur fait appel à un nombre important de mots appartenant à la langue arabe, des mots étrangers qui n'ont leur sens que dans leur langue d'origine. L'impact n'est pas le même sur la langue cible. Il s'agit de l'Oralité, en d'autres termes, une transmission d'une culture orale n'ayant, généralement, aucune trace écrite. Parmi ces formes d'Oralité, nous citons l'« intertextualité ».

La modernité se caractérise par les déplacements, les ruptures, les emprunts, les reformulations, les réagencements, déplacements de population (immigration) et aussi déplacements linguistiques d'une rive à une autre. Les mots prennent place dans une langue qui leur est étrangère suite à l'usage ou pour mettre dans le bain le lecteur, surtout s'il appartient à la langue dont en question. Charles BONN s'interroge quant à ce déplacement qui se fait d'une langue à une autre, en disant : « Que devient une forme littéraire lorsque les avatars de l'histoire l'imposent dans un espace culturel qui ne l'a pas vu naître, et dont souvent elle n'est pas le mode d'expression naturel ? »² KHADRA verse dans l'Oralité, les exemples sur lesquels nous nous appuyerons dans notre analyse sont éloquentes.

¹ Dictionnaire LE PETIT LAROUSSE ILLUSTRÉ 2010.

² Charles, BONN. *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives*, 2003. P. 08.

Elle est la relation établie entre le texte (corpus) et d'autres textes par le biais de : citations, références, adages, allusions ou même le plagiat. Julia KRISTEVA¹ la définit comme étant une « interaction textuelle », il s'agit donc de combinaisons de différents textes dans un seul corpus, une mosaïque textuelle.

Nous avons quelques passages qui illustrent clairement ce que KRISTEVA tente de définir. En voici quelques-uns :

Sidi Bel Abbes m'éveilla à des sensations insoupçonnées. J'étais face à un défi. **Etre ou ne pas être**. Se décider ou renoncer. Cette ville ne me narguait pas, elle me déniait, écartait mes œillères sur de nouvelles perspectives ; je savais déjà ce que je ne voulais plus.²

Nous avons ici une citation, une question existentielle écrite par William SHAKESPEARE dans son œuvre *Hamlet*. Il s'agit d'une interaction textuelle entre ces deux œuvres, celle que nous étudions (de Yasmina KHADRA) et celle de SHAKESPEARE. Une phrase philosophique qui marque une interrogation sur l'existence de l'Homme. C'est le cas du personnage *Turambo/Amayas*, qui, en voyant la ville de Sidi Bel Abbes, demande s'il doit vivre ou cesser d'exister. Elle l'éveille à des sensations qu'il n'avait jamais ressenties au préalable. Devant un tel choix, il doit prendre une décision capitale vis-à-vis de sa destinée. Doit-il se décider à la vivre enfin, ou opter pour le renoncement ? Elle lui ouvre les yeux sur de nouveaux horizons. Il prend finalement une décision, il sait déjà ce qu'il ne veut plus ; la misère dans laquelle il vit, le lieu où il habite ne lui plaisent plus. Il faut changer de cap à présent.

« Un adage ancestral stipulait que **celui qui espère vaut mieux que celui qui attend, et celui qui attend est moins à plaindre que celui qui renonce**. Mon ambition était grande comme ma faim et aussi crue que ma nudité »³. Si on devait résumer cette citation, ce serait en un seul mot : « espoir ». On l'utilise pour encourager et pousser la personne à atteindre son but. Cela ne signifie pas qu'elle l'atteindra, il est presque impossible certaines fois de le faire, mais il sert qu'à continuer à vivre et à poursuivre sa quête, à ne pas abandonner. Ce proverbe est issu d'origines orales, difficile de remonter

¹ Julia Kristeva, née en [Bulgarie](#), travaille et vit en France depuis 1966. Elle est écrivain, psychanalyste, professeur émérite à l'Université Paris 7 - Diderot et membre titulaire de la Société Psychanalytique de Paris. Commandeur de l'Ordre du Mérite (2011), première lauréate prix Vaclav Havel en 2008. Lien URL : < <http://www.kristeva.fr/parcours.html> > .

² Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 55.

³ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 65.

à son origine. La leçon qu'on doit tirer de ce proverbe est qu'il ne faut jamais lâcher prise, il faut s'accrocher à nos rêves, à nos buts, à nos ambitions tant qu'il n'y a pas de véritable désespoir.

Ce proverbe met en relief trois personnes ; celui qui espère, celui qui attend, et celui qui renonce. La meilleure posture est bien sûr celle qui garde toujours espoir, puis vient le tour de celle qui attend, peut être un miracle mais au moins elle garde espoir, en dernier nous aurons celle qui renonce, et c'est bien sûr l'exemple à éviter à tout prix. *Turambo/Amayas* correspond au premier modèle proposé par notre proverbe. Son espoir est aussi grand que son ambition, et cette dernière est aussi grande que sa faim.

Il y avait un livre que sa mère adorait par-dessus tous les autres. Il s'intitulait *Le Miraculé*, écrit un paroissien dénommée Edmond Bourg. Au début, je croyais qu'il s'agissait d'un livre de prières. L'auteur y parlait de pardon, de charité, de solidarité [...] Son livre connut un énorme succès à sa sortie, en 1903.¹

Il s'agit dans ce passage de l'évocation d'un livre qui a marqué le narrateur, le talentueux héros. Un ouvrage très émotionnel. Le parcours qu'a connu *Edmond BOURG* est très spectaculaire, il a défrayé la chronique du siècle précédent. Un soir, il surprend sa femme avec son amant dans leur lit conjugal en plein ébats amoureux. Fou de rage, il les tue et les découpe en petits morceaux. Il jette chaque jour un morceau de leurs corps dans les bois, ce qui fait chaque jour une découverte pour la police. *Edmond* est condamné à mort par décapitation. A chaque fois qu'on lui met la tête dans la guillotine, celle-ci coince, le couperet refuse de se détacher, le mécanisme ne fonctionne plus. On voit en cela un signe divin. Il est expédié ensuite au bagne pour passer sa vie. Il est libéré vingt ans après son internement pour bonne conduite et grâce à un journaliste qui le défend publiquement en remettant l'affaire sur le tapis. Il passe sa vie à faire le Bien en se convertissant en paroissien.

Yasmina KHADRA voit en *Turambo* le même destin, celui d'un faux miraculé de l'entre-deux guerres, au sens fixe (avant son exécution, il tombe dans les pommes à moitié mort ce qui annule cette dernière) comme au sens figuré (il passe à côté de sa vie sans atteindre ses buts). Il s'agit du destin d'un faux miraculé. Il considère la survie de

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 96.

son ami *Gino*, qui a survécu au coup de couteau, comme un miracle de la vie. Une autre citation de son livre « Le Miraculé » :

J'ai pensé à Edmond Bourg, l'auteur du *Miraculé*, à la sauvagerie avec laquelle il avait massacré sa femme et son amant [...] Aurais-je droit à un miracle moi aussi ? Je voudrais tant renaître aux lendemains lavé de mes péchés. Je ne serais probablement pas paroissien ni imam, mais plus jamais je ne lèverais la main sur mon prochain.¹

Il profite de son miracle de survie. Il n'est pas guillotiné finalement. Il souhaite tellement revenir en arrière et effacer ses erreurs. Il fait des promesses pour bien se tenir si l'occasion lui est présentée pour se racheter et être absous de ses péchés. Il finit ses jours seul et triste à l'hôpital attendant la mort. Il espérait renaître de ses cendres et revivre sereinement. Il explique sa déchéance en disant : « ...nous n'incarbons plus que nos vieux démons... »²

Un bien triste spectacle auquel nous a conviés notre chère ville Oran, hier, à la salle Criot. On s'attendait à un match de boxe, nous eûmes droit à une exhibition foraine d'un très mauvais goût. Sur le ring transformé en arène où le ridicule outrancier fusionnait avec le sacrilège [...] A-t-on le droit d'opposer au noble art la barbarie la plus primitive ?³

Cette analyse met la lumière sur la dépréciation et le regard occidental porté sur les Arabes. Ils sont perçus comme étant des êtres sauvages sortis tout droit des cages. Des personnes ne connaissant ni civilisation ni art ou règle de vie. Des Barbares qui agissent avec férocité et sauvagerie. Un peuple terrifiant opposé aux Français, qui sont le symbole de la civilisation et de l'éthique.

Un tableau est dépeint dans la presse d'une manière à faire ressortir les yeux du lecteur tellement les mots sont porteurs d'impression négative à l'égard de ce peuple fauve. Il s'agit d'un match de boxe mené par *Turambo/Amayas*, où il met à terre rapidement son adversaire sur le tapis. Le public aurait aimé assister à un spectacle de longue durée. Leur mécontentement et déception sont traduits dans cet article de presse d'une manière brute et agressive, des propos très dévalorisants, voire offensants et calomnieux vis-à-vis du champion ont été utilisés. Il s'attendait à lire un article très gratifiant du fait qu'il ait dégommé son adversaire en quelques rounds.

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 391.

² Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 400.

³ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 236.

Dans le passage qui suit, il semble que la forte amitié qui liait *Turambo/Amayas* à son ami d'enfance *Gino* ne soit plus ce qu'elle était, et qu'une distance les séparait :

Il me désigna un siège et me versa un verre de citronnade.
-Ça avance avec Louise ?
Il fronça les sourcils.
-Qui t'a raconté ce ragot ?
-Je t'ai vu la baratiner.
[...]
-Le Duc est au courant de votre petit manège ?
-Et c'est quoi, ton problème ?
-Tu connais le proverbe chaoui : **la poule pond et le coq a mal au cul**.
-Ne te fais pas de mourons pour moi.
-Je suppose que ce n'est pas nécessaire ?
-Ce n'est pas faux.¹

Dans la tradition algérienne -chaoui selon les dires du personnage-, existe un proverbe des plus particuliers pour dire aux gens qu'ils ne devraient pas se mêler de ce qui ne les regarde pas. En effet, pour pouvoir l'exprimer dans la tradition algérienne, il est possible d'utiliser le proverbe suivant : « la poule pond et le coq a mal au cul » comme pour ainsi dire que c'est la poule qui gère sa ponte et est la seule à ressentir le mal que lui inflige cette opération. Nous pourrions traduire différemment ce proverbe « c'est la poule qui pond l'œuf, mais c'est le coq qui prétend avoir mal au cul ». Le coq, quant à lui, ignore tout puisqu'il n'a jamais été mis dans une situation pareille afin de savoir ce que la poule ressent. Il s'agit donc, de choses qui ne regardent pas le coq. Ce sont les affaires de la poule à elle, et à elle seule, pas besoin qu'il se mêle. Ainsi, dans le récit, la poule est incarnée par *Gino* et le coq par *Turambo/Amayas*, mais le plus étonnant est que le proverbe soit dit par *Turambo/Amayas* alors que c'est *Gino* qui souhaite garder son intérêt secret à l'égard de *Louise*. En quelques sortes, *Turambo/Amayas* lance la torpille avant qu'elle ne lui soit lancée, il devance les événements et mise sur l'anticipation pour ne pas recevoir d'offenses.

Dans l'exemple que nous venons d'étudier, il existe des équivalents en français tel que : Il ne faut pas se mêler des choses ou l'on n'entend rien², mais l'auteur a opté pour la langue française en traduisant littéralement le proverbe et en gardant sa charge

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 305.

² Citation de Henri-Frédéric AMIEL ; Journal intime, le 3 février 1875. Lien URL : < <https://www.mon-poeme.fr/citations-meler/> > [Site consulté le 18 décembre 2018 à 00h00].

sémantique. Par le biais de ce procédé, KHADRA dévoile la manière dont s'expriment les orateurs d'autrefois.

Dans une ambiance plus féérique et magique, Yasmina KHADRA puise dans le Sud cette fois-ci en évoquant l'histoire de Shéhérazade, à savoir celle des *Mille et Une Nuits*. En effet, afin de célébrer les noces de *Fabrice SCARAMONI* avec *Hélène LEFEVRE*, Río se transforme en conte, et par n'importe lequel, celui aux mille couleurs et saveurs.

Pépé Rucillio offrit une cinquantaine de moutons et fit venir de Sebdou les meilleurs spécialistes du **méchoui**. Jaime Jiménez Sosa, le père d'André, mit à la disposition des Scamaroni une vaste aile de sa ferme quadrillée de palmiers qu'on pavoisa de tentures soyeuses, de guirlandes, de bancs matelassés et de banquetts croulant de victuailles et de bouquets de fleurs. Au beau milieu de la cour, on érigea **une immense guitoune** jonchée de tapis et de coussins. **La valetaille, à base d'Arabes et de jeunes éphèbes noirs, portait des costumes d'eunuques, avec des gilets brodés, des sarouals bouffants qui s'arrêtaient à hauteur des mollets, et des turbans safran étincelants d'apprêt.** On se serait cru au temps des *Mille et Une Nuits*.¹

Pépé RUCILLIO et *Jaime Jiménez SOSA* font en sorte que la fantaisie et l'exotisme soient les mots qui résument la soirée, pour ce faire, ils misent sur la féerie d'Orient en constituant le personnel exclusivement d'Arabes et d'éphèbes, l'aspect vestimentaire quant à lui n'a pas été épargné, bien au contraire, pour faire croire qu'il s'agit de personnages sortis d'un conte oriental, le personnel s'est vu porter des *sarouals* bouffants et des gilets brodés comme ceux d'Aladin, sans oublier d'habiller aussi la tête d'un turban de couleur safran afin de les remarquer à leur passage quand ils font leur service.

Il semble que le décor n'a pas été négligé, en effet, pour jeter des étoiles aux invités et les transposer dans la dimension enchantée de l'Orient, une immense *guitoune* jonchée de coussins et de tapis est installée. Pour rappeler l'univers oriental et apporter l'exotisme des contrées lointaines, des spécialistes de *méchoui* viennent prendre d'assaut les fourneaux afin de faire goûter les saveurs traditionnelles bédouines pleines de générosité. Le spectacle auquel sont conviés les invités est un spectacle

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 286.

magique et enchanteur qui les fait tourner la tête, le fils prodige de Río semble être apprécié de ses semblables.

Cette intertextualité de nature orale nous conduit à nous interroger davantage sur la dimension orale de l'écriture de Yasmina KHADRA, ce qui se traduit par l'Oralité.

I. Rites et culture

Nous répertorions un nombre considérable de pratiques, de rites, de croyances et de faits folkloriques dans les deux textes, d'origine connue ou méconnue. Il nous semble que Yasmina KHADRA a choisi d'inscrire ses romans dans cette tradition. La forte utilisation de ces termes et pratiques n'est pas anodine ou gratuite. L'auteur a brossé un tableau qui se veut fidèle d'une société algérienne aux traditions plurielles et enracinées comme son identité l'est.

Le folklore oranais ne laisse personne indifférent :

Une rivalité bon enfant obligeait les musiciens à se surpasser. De Médine Jdida à la Casbah en transitant par le Derb séfarade, les chanteurs conjuraient le sort rien qu'en se raclant la gorge. À mon tour, je me mis à montrer à Gino ce que les miens savaient faire. Je l'emmenais dans un café maure fréquenté par des initiés, au fond d'une impasse à Sidi Blel. Il y avait un violoniste chevronné, un joueur de luth, une *derbouka*, et un chanteur aux cordes vocales aussi solides que les câbles. Gino tomba amoureux du groupe. Il me promit qu'un jour il écrirait un livre sur le répertoire folklorique des différents quartiers d'Oran.¹

Dans cet extrait, *Turambo/Amayas* fait, à son tour, découvrir l'univers folklorique qui habite Oran. Pour cela, il l'emmène au café maure, là où la musique patrimoniale et folklorique prospère, *Gino* ne peut qu'apprécier cet exotisme auquel il vient d'y goûter. Nous remarquons que le folklore d'antan avait pour berceau les quartiers populaires tels que : *Derb, Médina Jedida* et *Casbah*.

Pour jouer et transmettre la musique ancestrale, les chanteurs et musiciens utilisent des instruments propres à chaque région. Exemple, à l'Oranie, il est question de

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. Pp. 129-130.

derbouka, ghayta, bendir, qraqab. Le style de groupe musical varie lui aussi d'une région à une autre. En effet, à l'ouest on retrouve : *Karkabo, Issawa, Reggada, Aalaoui, Aarfa* ; au centre : troupe *Zorna, Idebale* en Kabylie ; à l'est ; *Fqirettes* ; au sud : *Gnawa, Diwane*.

Fidèle à sa réputation, Oran la joviale fête la délivrance, et elle ne manque pas de moyens pour le faire. L'ambiance étant là, les *bendirs*, et *derboukas* résonnent leurs sons partout dans la ville, accompagnés de chants patriotiques. Le timbre musical est au folklore, rappelant ainsi l'appartenance culturelle algérienne.

Oran était en effervescence. Des milliers d'enfants se pourchassaient sur les terrains vagues, mitraillaient de cailloux les voitures qui passaient, chantaient à tue-tête leur propre délivrance. Les rues grouillaient de monde, de foules joyeuses. Les immeubles vibraient sous les youyous de femmes portant leurs voiles telles des oriflammes et retentissaient de roulements de *bendirs*, de tambours, de **derboukas**, de klaxons tonitruants et de chants patriotiques.¹

Pour célébrer un événement, les troupes folkloriques demeurent l'unique moyen de prestige. Ainsi, pour fêter la victoire de *Turambo/Amayas, Caïda Halima* fait jouer un groupe à l'honneur du boxeur : « Dans la cour enguirlandée de lampions, une centaine de convives me guettait. Dès que le fiacre eut franchi le seuil de la propriété, les tambourins se joignirent aux cymbales et aux *derboukas* dans un charivari endiablé. Des danseurs noirs sautillaient, en transe »².

Les membres qui constituent, généralement, les *Karkabo* sont de peau noire. Nous pourrions expliquer ce choix à la maîtrise de la danse folklorique et tribale des Africains du sud.

II. Emprunts ou xénismes, le retour aux origines est une vertu

Depuis toujours, dans la littérature maghrébine, la langue-source, à savoir l'arabe algérien, marque ses productions littéraires de différentes manières. Le Français et l'Arabe (algérien) maintiennent une relation qui perdure depuis plusieurs années. On

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 392.

² Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 264.

pourrait expliquer cela au passé commun partagé autrefois, aussi conflictuel soit-il (politique, historique...). Un phénomène de métissage et d'éclectisme est né de cette union, on pourrait évoquer l'alternance codique que GUMPEREZ définit comme la « juxtaposition dans un même échange verbal, de passages où le discours appartient à deux systèmes ou sous-systèmes grammaticaux distincts »¹. Il s'agit du passage d'un système grammatical à un autre, d'une langue à une autre. Ce procédé discursif qui consiste à changer de code linguistique et qui atteste d'une « imbrication » culturelle est appelé aussi « colinguisme »². Il s'agit du concept de Renée BALIBAR qui comprend la coexistence de deux langues dans un même texte.

Dans notre terrain d'étude qui est notre corpus, à savoir *Les Anges meurent de nos blessures* et *Ce que le jour doit à la nuit*, nous avons pu relever un bon nombre de vocables « étrangers » au français. Nous tenterons à travers notre analyse de cerner la raison de cette forte utilisation de mots appartenant à une autre langue que celle qu'a choisie Yasmina KHADRA pour s'exprimer (le français).

Sur la base de ce qui a été préalablement cité, il est possible d'évoquer le « colinguisme », ce procédé auquel a eu recours l'auteur pour transposer sa langue source dans la langue de son texte et de son expression, soit le Français. A partir du Parler algérien, qui est fondé sur une base linguistique très variée, nous pourrions parler d'une mosaïque de codes linguistiques agencés sur un seul tableau qui forment la combinaison du dialecte algérien. Ce dernier est érigé essentiellement sur l'Arabe, le Français et aussi l'Amazighe. D'autres langues comme l'Espagnol, l'Italien, le Turc peuvent se faire ressentir quand on pratique cette langue si particulière et unique en sa morphologie et en son origine. Notons toutefois que chaque région, qui constitue le grand territoire algérien, a sa particularité dialectale.

Pour un non-natif du Parler algérien, il est difficile voire impossible de comprendre les vocables « étrangers » qu'a choisis KHADRA de parsemer dans ses

¹ GUMPEREZ cité par BOUMEDINI, Belkacem. « L'alternance codique dans les messages publicitaires en Algérie. Le cas des opérateurs téléphoniques ». Dans *Synergies Algérie*. 2009, n° 6, *La Littérature en contexte plurilingue*. Pp. 99-108.

² BALIBAR, Renée. *Le Colinguisme*. Paris : PUF, 1993. (Collection Que sais-je ?, n° 2796)

écrits. Qu'ils s'agissent d'emprunts¹ ou de xénismes², une recherche sur la signification de chaque unité linguistique étrangère est nécessaire pour comprendre le texte. Nous voudrions ainsi montrer, au terme de notre étude, l'Identité algérienne dans sa pluralité et dans son unicité.

Le passage d'une langue à une autre impose une utilisation de mots « étrangers », il pourrait s'agir d'« emprunts » comme il pourrait s'agir de « xénismes », ces deux notions clés qu'a impliquées l'auteur dans ses écrits ne sont pas gratuites. Pour mieux cerner ces notions clés de notre étude, il serait judicieux de les définir d'abord. Pour discerner l'« emprunt » du « xénisme », nous nous référons au *Dictionnaire étymologique* de Jean DUBOIS, Henri MITTERAND et Albert DAUZAT. L'« emprunt » est défini comme étant un mot « étranger » mais « répertorié » dans le dictionnaire, le « xénisme » tout comme pour l'emprunt, est un mot étranger lui aussi, mais contrairement à l'emprunt, il n'est « pas intégré » dans la langue emprunteuse.

Concernant ces termes traduits phonétiquement, qu'ils soient « emprunts » ou « xénismes », BRUNEL évoque à leur propos trois lois : *la loi d'émergence*, *la loi d'irradiation* et *la loi de flexibilité*. Il s'agit donc de termes émergents, irradiants et flexibles. Il entend par « loi d'émergence » « l'apparition d'un mot étranger, d'une présence littéraire ou artistique, d'un élément mythologique »³

Il dit à propos de « la loi d'irradiation » que « l'élément étranger dans le texte peut être considéré comme un point irradiant [...] Il nous a semblé que cette irradiation pouvait être évidente »⁴, autrement dit, le terme irradiant est un clin d'œil de l'auteur, sa présentation en italique en est une preuve. Le terme captive l'attention du lecteur en arrêtant son regard sur un élément précis, écrit différemment du reste des éléments linguistiques. Il s'agit là d'une démarcation afin de mettre les projecteurs sur un élément distinct, le mettre en perspective, sous le nez du lecteur à travers une graphie et une

¹ Mots étrangers répertoriés dans le dictionnaire.

² Mots étrangers non répertoriés dans le dictionnaire.

³ BRUNEL Pierre, CHEVREL Yves. *Précis de littérature comparée*. Paris: PUF, 1989. P.29.

⁴ BRUNEL Pierre, CHEVREL Yves. *Précis de littérature comparée*. Paris: PUF, 1989. P.48.

mise en forme différentes du reste de l'énoncé. Ils sont facilement repérables et de par leur « places choisies »¹ et de par leur mise en forme différente.

Sur le plan morphologique, quelques mots connaissent des modifications, d'autres ne subissent aucune transformation, il s'agit là de « la loi de flexibilité » que définit Brunel comme suit : « L'élément étranger n'est pas introduit dans le texte sans des modifications, parfois même des altérations, qui peuvent être considérables [...] Il permet de suggérer **la souplesse** et en même temps **la résistance** de l'élément étranger dans le texte. »²

Il est question, de « souplesse » et de « résistance ». BRUNEL entend par là, la « souplesse » du mot à se plier aux règles syntaxiques qui régissent la langue emprunteuse, à savoir le français. Il perd par conséquent sa morphologie originelle, il entend par « résistance », l'insoumission du mot aux règles grammaticales qui régissent la langue d'expression, de ce fait, le vocable étranger garde sa forme d'origine. A l'exemple du vocable français, le vocable étranger suit les métamorphoses que le premier subit en cas d'accord.

Par exemple, « *roumis* » obéit aux règles d'accord, la marque du pluriel, qui est le « s » est présente ; ce qui rend le mot étranger « souple » puisqu'il adopte les règles d'accord de la langue d'accueil. Contrairement au mot « les *chibeni* » qui n'obéit pas aux règles syntaxiques qui prônent la langue d'accueil et par conséquent ne prend pas la marque du pluriel, à savoir le « s », il s'agit là d'un xénisme qui ne répond pas favorablement à la « loi de flexibilité » mais favorablement à la loi d' « irradiation » puisqu'il est écrit en italiques. L'auteur souhaite mettre ce mot en évidence pour attirer l'attention du lecteur. Ici, le degré d'intégration des mots étrangers est très faible, il défie, en partie, les lois évoquées préalablement par BRUNEL.

La structure d'origine est préservée, il est difficile voire impossible pour un non natif du Parler algérien de comprendre cette structure, sauf s'il a déjà des connaissances

¹ BRUNEL Pierre, CHEVREL Yves. *Précis de littérature comparée*. Paris: PUF, 1989. P.29.

² BRUNEL Pierre, CHEVREL Yves. *Précis de littérature comparée*. Paris: PUF, 1989. P.34.

linguistiques du dialecte préalablement acquises, exemple : « *zriba, chorba, cheikha* »¹ et « *kheïma*², *hchouma*³, *raqba*⁴, *El-Jabha* »⁵ étant donné que la marque du féminin dans le Dialecte algérien est le « a », nous remarquons que ces mots, féminins de leur nature, prennent tous un « a » à la fin.

Ces xénismes ont « résisté » à la langue d'accueil –français–, ils n'ont pas obéi aux règles grammaticales du système qui les a adoptés, sauf pour quelques mots comme « *zéribas, chibénis* » qui ont subi la règle d'accord du pluriel et « *Karkabo*⁶, *El-Jabha*⁷ » qui ont pris une majuscule au début pour les catégoriser avec les noms propres, et comme il s'agit de noms propres, ils restent invariables (pas de « s » pour marquer le pluriel) « Les Karcabo ne se manifestaient qu'à l'occasion des fêtes maraboutiques de Sidi Blal »⁸. Une autre soumission aux règles grammaticales se fait ressentir, mais d'un autre ordre, c'est celle des articles, pour le mot « *mektoub* », il semble que ce dernier ait décidé de s'intégrer (provisoirement) à la langue emprunteuse et de prendre l'article « le » et de le contracter aussi ; « **le mektoub, du mektoub** »⁹ signe là, de leur « souplesse » quant aux règles de la langue française. Le mot « *khammès* » résiste lui aussi à sa manière, afin d'accentuer le « m », l'auteur dédouble la lettre « m » pour accentuer à son niveau, c'est l'équivalent de ce qui appelé en arabe « الشدة » [َ] « *el chedda* », la marque d'accentuation dans la langue arabe.

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. Pp. 22-204-264.

² Une tente.

³ L'« indignation » en arabe.

⁴ On dit « *raqba* » d'un homme qui sait se défendre, qui ne se laisse pas faire, qui fait preuve de courage.

⁵ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. Pp. 29-235-303-355.

⁶ « Une troupe de Noirs bardés d'amulettes, qui dansaient comme des dieux en écarquillant des yeux laiteux. » (*CQJDN*, pp. 55-56)

⁷ Le front qui avait déclenché La Guerre de Libération Algérienne.

⁸ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 56.

⁹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. Pp. 70-302.

	Page	Xénismes souples (Vocables non répertoriés dans le dictionnaire français)	Marque morphologique du français	
Les Anges meurent de nos blessures	70	Le mektoub	Présence de l'article « le » alors qu'en arabe il existe l'article « el »	
	203	Du mektoub	Article contracté « du= de + le »	
	203	<i>Chibanis</i>	Le « s » du pluriel	
	22	<i>Zribas</i>	Le « s » du pluriel	
Ce le jour doit à la nuit	37	<i>Khammès</i>	Le dédoublement du « m » afin de marquer l'accentuation sur cette lettre.	
	55	Karkabo	Majuscule	Noms propres
	355	El-Jabha	Majuscule	

Nous remarquons que les « xénismes », contrairement aux « emprunts », sont écrits en italique, nous citons : « *zribas*, les *chibeni*, *moutcho*¹, *haram*, *yaouled*², le *mektoub*, *lalaoui*, *makhzen*, *chibani*, *chorba*, *kamis*, *cheikha* »³ « *Tabqa ala khir*⁴, *fedayin*⁵, *fell*⁶ »⁷

Mais ce ne sont pas tous les « xénismes » qui sont écrits en italique. Concernant les mots : *derbouka*, *chouia*⁸, qui sont des emprunts, néanmoins, KHADRA a choisi de les écrire en italique afin de les mettre en évidence, leur repérage est ainsi facilité. Ceci permet d'attirer l'attention sur le folklore d'antan. Il semblerait que l'auteur ait choisi un autre moyen de mettre sous la lumière ses termes phonétiquement choisis, les guillemets, en effet, par le biais des guillemets, l'écrivain choisit un autre mode opératoire.

Pour irradier quelques mots, il est possible d'utiliser la ponctuation. En effet, les guillemets permettent de mettre en exergue quelques éléments de la phrase dans un but précis, nous concernant, KHADRA choisit les guillemets pour mettre en évidence les « xénismes », les mots relevant de sa langue maternelle, comme : « *khammès*⁹ »¹⁰ afin d'attirer toute l'attention du lecteur sur ce lexème, il choisit de le différencier ainsi du reste du texte, en optant pour les guillemets.

¹ C'est le masseur qui masse ceux qui viennent au hammam, il nettoie aussi les hommes en leur exfoliant la peau. Pour la femme, elle est appelée « Tayabba ».

² Ce sont les jeunes garçons arabes qui se tiennent dans la rue à la recherche d'un travail misérable. Généralement ils sont : cireurs de chaussures, portefaix, ou distributeurs de prospectus.

³ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. Pp. 22-42-51-52-81-145-203-204-219-264.

⁴ Reste en paix.

⁵ Ceux qui se sacrifient pour une cause, et généralement, ils se sacrifient pour leur patrie.

⁶ C'est l'augure, bonne ou mauvaise.

⁷ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. Pp. 440-347-373.

⁸ Ce sont des mots français puisqu'ils sont répertoriés dans Le Petit Larousse Illustré 2010.

⁹ Prononc. : [ɾamɛs] (Lexis 1975). Étymol. et Hist. 1847 khammas (A. Cochut, De la colonisation de l'Algérie ds R. des Deux Mondes, 15 avr., p. 266); ca 1902 khammès (Gde Encyclop., t. 31, p. 474b, s.v. Tunisie). Empr. à l'ar. d'Afrique du Nord hammās « id. », dér. de hamsa « cinq » (Dozy t. 1, p. 405 b; Lanly, p. 78). Lien URL : < <http://www.cnrtl.fr/definition/khamm%C3%A8s> > [Site consulté le 24 décembre 2018 à 23h42].

¹⁰ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 37.

Les stratégies d'écriture chez Yasmina KHADRA

Nous avons choisi de porter tous les mots « étrangers » - emprunts ou xénismes - utilisés par Yasmina KHADRA dans notre corpus dans un tableau, les voici :

<i>Les Anges meurent de nos blessures+ Ce que le jour doit à la nuit</i>	
Emprunts	Xénismes
Roumi, saroual, gourbi, chéchia, derbouka, souk, gandoura, baraka.	<i>Chibani</i> ou <i>chibéni</i> , <i>yaouled</i> , <i>mektoub</i> .

Nous remarquons, à travers ce tableau, qui reprend les emprunts et les xénismes, le recours prémédité et voulu à la langue maternelle. Il est possible de trouver leurs équivalents dans la langue cible -le français- mais KHADRA choisit de recourir à sa langue d'origine -l'arabe dialectal- afin de dépeindre au mieux ses ressentis. Il faut avouer que pour un non natif de la langue, il est difficile de cerner la définition de ces mots, il peut deviner toutefois leur sens comme ils sont placés dans un énoncé mais cela ne garantit en rien l'exactitude de leur signification, une recherche s'avère donc nécessaire afin d'assouvir sa curiosité sémantique.

<i>Les Anges meurent de nos blessures</i>				
Page	Redon- dance	Xénismes (Vocables non intégrés dans la langue française)	Emprunts (Vocables intégrés dans la langue française)	
			Vocables	Etymologie
178	12 fois		Roumi	« Arab. [<i>rumi</i>] vient du mot « romain », nom donné au non musulman, aux Européens par extension. »
37	02 fois	<i>Demi-dourou</i>		
38	01 fois		Saroual	« Arab. [<i>sirwal</i>] pantalon du Nord d'Afrique. »
42	03 fois	<i>Chibani / Chibeni</i>		
60	11 fois		Gourbi	« Arab. [<i>gurbi</i>], de l'arabe classique <i>qurbā</i> , parenté. »
51	03 fois	<i>Moutcho</i>		
80	02 fois		Chéchia	« Arab. [<i>chāchīya</i>] Coiffure des peuples d'Afrique. »
52	05 fois	<i>Haram</i>		
80	02 fois		Burnous	« Arab. [<i>burnūs</i>], du grec [<i>birros</i>], un grand manteau en laine. »

64	06 fois	<i>Yaouled</i>		
87	01 fois		Chleuh	Du berbère [<i>chleuh</i>], ce sont les indigènes du Maroc
70	03 fois	<i>Mektoub</i>		
130	02 fois		Derbouka	« Arab. [<i>darabukka</i>] Tambour de poterie tendu d'une peau. »
72	03 fois	<i>Kholkhal</i>		
147	01 fois		Chouia	Arab. [<i>chouya</i>] petite quantité.
81	01 fois	<i>Lalaoui</i>		
170	10 fois		Souk	Arab. [<i>sūq</i>] Marché dans les pays arabes mais en désordre.
145	01 fois	<i>Makhzen</i>		
197	01 fois		Djellaba	Arab. [<i>djallāba</i>] Robe avec capuchon portée par les hommes et par les femmes aussi au Maghreb.
204	04 fois	<i>Chorba</i>		

197	02 fois		Gandoura	Berbère [qandūr] Tunique portée sous le burnous.
219	01 fois	<i>Kamis</i>		
203	01 fois		Baraka	Arab. [baraka] Influence bénéfique.
264	01 fois	<i>Cheikha</i>		
264	01 fois		Caïda	Arab. [qā'id] Chef militaire.
22	01 fois	<i>Zribas</i>		

Une lecture du tableau montre clairement la présence en force de mots d'origine arabe qui attestent de leur intégration. Ils ne sont, désormais, plus considérés comme « étrangers » puisqu'ils sont répertoriés dans le dictionnaire français, par conséquent, ce sont des mots français. « Il y a deux fois plus de mots français d'origine arabe que de mots français d'origine gauloise ! Peut-être même trois fois plus... »¹ ainsi s'est prononcé Salah GUERMICHE² sur la forte présence de l'arabe au sein des dictionnaires français. L'omniprésence des emprunts est une réalité indéniable.

III. Religion et croyances

La tradition orale est fortement imbriquée dans les écrits de KHADRA. Il semble qu'il veuille partager avec ses lecteurs les traditions et les pratiques qu'il a connues étant jeunes, ou du moins, ce que le peuple algérien a connues. L'auteur mise sur son héritage culturel pour partager le vécu de l'Algérien. En effet, il décrit le for

¹ Salah, GUERMICHE. *Dictionnaire des mots français d'origine arabe*, 2007.

² Salah GUERMICHE est originaire de Guelma, wilaya d'Algérie. Il a d'abord été enseignant de français avant d'aller s'installer en France où il finit ses études pour devenir chercheur, il est aussi écrivain et chroniqueur.

intérieur du personnage, ses pensées les plus profondes, ses moindres ressentis, il n'oublie aucune émotion.

L'auteur souhaite transposer son lecteur dans la dimension romanesque qu'il a créée, comme pour la scène, par laquelle débute notre récit de *Les Anges meurent de nos blessures*. Il décrit le moment propice qui arrive, « l'heure » qui avance à grand pas. Le détenu avance dans le couloir de la mort. Il décrit ses sentiments, ce qu'il ressent à l'égard de cette épreuve douloureuse qui met fin à sa vie, les derniers instants de son existence. Nous remarquons l'intervention d'une autre langue dans le corpus, celle de l'Arabe.

Une phrase de soutien lancée par un détenu au héros pour lui manifester sa sympathie. Dans un moment semblable, les personnes se rapprochant de la mort pensent à Dieu, témoignent d'un retour religieux. Elles deviennent spirituelles, une reconnexion avec Le Tout Puissant s'effectue, un retour aux origines en quelques sortes, pas dans la prière quotidienne qui doit s'effectuer comme c'est exigé dans la religion musulmane, mais une certaine spiritualité est omniprésente. Ce présent passage illustre ce que notre détenu a vécu durant, ce qu'il croit être les derniers moments de sa vie :

-Rabi m'âak, crie un détenu.

Mes tripes s'entremêlent, rappelant une colonie de serpents coincée au fond d'une jarre. Quelque chose d'insondable prend possession de mon être. C'est l'heure. Nul n'échappe à son destin. Destin ? Seuls les êtres d'exception en ont un. Pour les gens ordinaires, la fatalité suffit... L'appel du muezzin s'engouffre en moi en coup de vent, pulvérise mes sens dans un tourbillon de panique. L'espace d'un effroi poussé à son paroxysme, je songe à traverser le mur et à courir à l'air libre sans me retourner. Pour échapper à quoi ? Pour aller où ? Je suis fait comme un rat.¹

Il semble être profondément affecté par ce cérémonial qui s'impose quant à l'exécution d'un condamné. Un moment très fort vécu par *Turambo/Amayas*. Des émotions qui surgissent ; de peur, de compassion. Il commence à se poser des questions existentielles, il devient philosophe par moment. Parlant de « destin » et de « fatalité », que le premier est réservé aux « êtres d'exception » et que la deuxième est pour les personnes « ordinaires ». La présence de l'imam instaure une ambiance solennelle et grave. La parole est dure à prendre, mais il fait un effort pour répondre à l'imam. Son

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 12.

esprit est obscurci, il ne sait plus quoi choisir comme sourate. L'imam choisit une sourate réconfortante, celle de *Ar-Rahman* (Le Miséricordieux), comme pour invoquer la miséricorde du Tout Puissant, par altruisme, afin que Dieu absolve les transgressions volontaires de la loi divine et religieuse, autrement dit, pardonner les péchés commis.

Les camarades de cellule n'en sont pas moins affectés par cette exécution, ils montrent leur compassion et soutien lors du passage de *Turambo* dans le couloir de la mort, de la fatalité, en lançant quelques phrases en Arabe et en Amazighe pour lui redonner du courage avant qu'il affronte ce son de glas en toute fierté. L'expression « *Mout waguef* » nous fait rappeler la réplique du film « *L'Opium et le Batôn* » de Merzek ALLOUACHE. L'auteur aurait pu traduire en français cette expression, mais il choisit de la transcrire en lettres latines afin de garder toute sa charge, sémantique et culturelle. A travers cette expression, il fait un clin d'œil au Cinéma algérien. A travers l'expression « *Illik dh'arguez* », KHADRA nous rappelle l'Amazighité de l'Algérie. Ainsi, avec les expressions du Parler algérien, l'auteur confère à son texte une dimension dramatique qui plonge le lecteur dans le récit. Le passage qui suit éclaire assez bien ce qui vient d'être dit :

L'imam pose une main auguste sur mon épaule. La chute d'un mur ne m'aurait pas écrasé de la sorte. Il me demande s'il y a une *sourate* que j'aimerais entendre. La gorge nouée, je lui dis que je n'ai pas de préférence. Il choisit pour moi *Sourate Ar-Rahman*...Je ne crains plus de marcher dans le noir, le Seigneur est près de moi. *Mout waguef* ! me lance un détenu dans un accent kabyle. *Illik dh'arguez*¹ ! « Au revoir, Turambo, s'écrie Gégé la Guigne à peine sorti du mitard.²

Dans le passage qui suit, il est question de mort, de réincarnation plus précisément, une croyance arabe, selon laquelle, l'individu reprend vie sur terre sous différentes formes. Une forme de justice divine, donnant la chance à chacun pour être jugé convenablement. L'individu est confronté à toutes formes de situations pour voir sa réaction face à ces dernières. Cette question n'est pas une tradition islamique, c'est une

¹ « *Illik dh'arguez* », expression en langue tamazight qui signifie : « Sois un homme »

² Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 16.

innovation parmi beaucoup d'innovations créées par les gens après la mort du prophète qui dit : « sera rejeté tout élément étranger introduit dans notre affaire »¹.

Je t'ai expliqué, El Gonsho. Après *le quarantième jour de la mort*, les gens accèdent à *la réincarnation*. Le Seigneur ne peut pas nous juger sur une seule vie. Alors, il nous ressuscite en riches, puis en pauvres, puis en souverains, puis en clodos, en dévots, en brigands, etc... Pour voir comment on se conduit. Il n'a pas le droit de créer un homme dans la merde et de le condamner sans lui donner une chance de se racheter.²

Ce qui est interdit en Islam est désigné comme étant *haram*, il peut avoir plusieurs sens ; il peut renvoyer à tout ce qui est « illicite, interdit, illégal » comme à tout ce qui est « sacré », comme par exemple l'épouse ou le lieu où se trouvent les femmes. Comme l'épouse est sacrée dans l'Islam, elle est appelée *harim*, tout comme la mosquée qui est appelée « mosquée harem » ; c'est-à-dire interdite aux non-musulmans. Il est à souligner que le mot « *haram* » a un deuxième sens, celui de « sacré », exemple, « La Mecque est appelée « La ville sacrée [*al-balad al-ḥarām*] », la mosquée de La Mecque est appelée « La Mosquée sacrée [*masjid al-ḥarām*] », la Kaaba est appelée « Maison sacrée [*bayt al-ḥarām*] ».

Dans notre présent passage, il s'agit de l'illicite, ça renvoie aux pratiques non autorisées par la religion musulmane. Il semble que notre jeune boxeur ne souhaite pas se laisser aller dans des affaires douteuses :

Il avait besoin d'un acolyte pour brasser large. Je déclinai l'offre. Catégoriquement.
-Je ne tiens pas à finir en prison, lui dis-je.
-J'en connais qui en reviennent sains et saufs.
-Possible, mais c'est *haram*.³

La famille est très pieuse et conservatrice de ses traditions. S'il y a le moindre soupçon sur l'origine du gagne-pain, celui-ci est vite refusé. Comme l'origine n'est pas connue, cela pose problème à la famille car il pourrait s'agir d'argent sale par exemple, et la famille serait en train de consommer de l'argent *haram*, c'est-à-dire illégal, chose inconcevable pour les musulmans. Dans cet extrait, il s'agit d'un dialogue entre l'oncle

¹ Lien URL : < <https://islamqa.info/fr/answers/118225/commentaire-de-deux-hadith-interdisant-les-innovations-et-choses-inventees-dans-la-religion> > [Site consulté le 25 septembre 2020 à 23h 21]

² Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 29.

³ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 52.

Mekki (le chef de famille) et *Turambo/Amayas* qui essaie de justifier la source de ses revenus :

-Est-ce que je te demande, moi, comment tu gagnes ton argent ?

-Tu as le droit de le savoir. Le mozabite tient nos comptes, et tu peux vérifier. Pas un sou *haram* n'entre dans cette maison. Et toi, tu me sors d'on ne sait où du fric en papier et tu veux me faire croire que tu as un salaire de nanti. Je refuse ton argent. Il ne sent pas bon.

A contre cœur, déçu et dépit, je remis mes billets dans la poche et m'apprêtai à regagner ma natte pour me coucher.

-Pas si vite, me dit Mekki. Tu ne dormiras pas ici tant que ne m'expliqueras pas dans quelles embrouilles tu t'es embringué.

-Je suis plongeur dans une gargote.¹

« Le mauvais œil » est présent dans la religion musulmane et la culture arabe. Il s'agit d'un pouvoir supposé, que possède une personne, un regard envieux et jaloux qui provoque des malheurs et des dégâts chez les personnes convoitées. Si une personne a en sa possession beaucoup de biens ou qu'elle vit le bonheur, autant qu'elle le cache, car un regard d'un envieux pourrait faire chavirer l'ensemble de tous ces événements dans le mauvais sens et provoquer ainsi le malheur et ôter par conséquent le bonheur. Face au « mauvais œil », les personnes dans le collimateur de la personne qui les vise, sont très vulnérables et fortement touchées. Pour éviter cela, il est conseillé de ne pas attirer le regard sur les biens possédés. Dans le passage qui suit, la nuit a pour rôle de protectrice, elle permet de dissiper les regards susceptibles de nuire :

C'était l'autre côté du miroir, là où les âmes éthérées se dissipaient d'elles-mêmes pour ne pas défigurer le décor ; le monde huppé des nantis, de ceux qui avaient le droit de croire et de posséder, de régner et de durer, pour qui le jour ne se levait que pour se mettre en garde-à-vue et la nuit ne se voilait la face que pour les préserver du *mauvais œil* :

Zane, l'épicier qui sait mener son commerce et se protéger grâce aux amulettes qu'il porte est très croyant et très pratiquant. Sa nature superstitieuse le pousse à porter des amulettes : « *Zane* s'en fichait, persuadé qu'il traverserait un champ de mines les yeux fermés. Il portait sur lui des amulettes plus fortes que les sortilèges et les anathèmes réunis » (*LAMNB*, p. 42). Il était sûr de détourner les mauvaises influences grâce à ses amulettes.

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 102.

² Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 79.

Cacher ses biens est un moyen de les préserver du « mauvais œil », passer ses projets sous silence pour qu'ils se réalisent, est un autre procédé de garantie pour mener à bien ses desseins :

Émilie !

Rien que d'y penser, je dépérissais...

Le garçon apporta un petit panier de pain blanc, une salade agrémentée d'olives noires et de cornichons. Simon le remercia, insista pour qu'on lui serve les brochettes le plus tôt possible car il avait rendez-vous puis, après deux ou trois bouchées clapotantes, il se pencha sur son assiette et me dit à voix basse, comme s'il craignait qu'on l'entende :

— Tu te demandes sûrement pourquoi je suis surexcité ? ... Est-ce que tu peux garder pour toi ce que je vais te dire ? Tu connais nos gens, et leur *mauvais œil*...¹

Mme CAZENAVE vient de céder sa fille à *Simon*. Ce dernier se confie à *Younes/Jonas* en lui annonçant la bonne nouvelle, ayant peur que son union n'aboutisse, *Simon* demande à son ami de garder cette nouvelle secrète afin d'éloigner le « mauvais œil ».

Mon père avait arrêté la charrette devant une échoppe hideuse autour de laquelle se morfondaient des gamins. [...]

-J'aurais besoin d'hommes et de matériel pour la moisson, lui avait dit mon père.

-C'est tout ? avait fait l'épicier avec lassitude. Je vends aussi du sucre, du sel, de l'huile et de la semoule.

-Ce sera pour plus tard. Est-ce que je peux compter sur toi ?

-Tu les veux quand, tes hommes et leurs paquetages ?

-Le vendredi d'après ?...

-C'est toi, le patron. Tu siffles et on rapplique.

-Alors, disons le vendredi de la semaine prochaine.

-Marché conclu, avait grogné l'épicier en ramenant son turban sur la figure. Content d'apprendre que tu as sauvé ta saison.

-J'ai surtout sauvé mon âme, avait rétorqué mon père en s'éloignant.

-Pour ça, il faudrait d'abord en avoir une, mon vieux.

Mon père avait frémi sur le pas de l'échoppe. Il semblait avoir perçu une insinuation vénéneuse dans les propos de l'épicier. Après s'être gratté derrière la tête, il avait grimpé sur sa charrette et mis le cap sur la maison. Sa susceptibilité en avait pris un sacré coup. Son regard, le matin éclatant, s'était assombri. Il avait dû lire dans la réplique du boutiquier un mauvais présage. C'était ainsi, avec lui ; il suffisait de le contrarier pour le préparer au pire, de vanter son ardeur pour l'exposer au *mauvais œil*. J'étais certain qu'en son for intérieur, il regrettait de s'être autorisé à crier victoire alors que rien n'était acquis.²

Un regard d'émerveillement peut être considéré comme source d'énergie négative, « mauvais œil ». L'oncle *Mahi* est heureux de faire la connaissance de son neveu

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. Pp. 293-294.

² Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. Pp. 14-15.

et de découvrir la beauté dont la nature l'a gâté. Le père, ayant peur qu'un malheur s'abatte sur son fils, prononce quelques versets coraniques afin de conjurer un quelconque mauvaise énergie qui pourrait s'abattre sur son enfant.

Mon oncle s'accroupit pour me serrer contre lui.

-Tu as là un sacré jeune homme, Issa.

Mon père préféra ne rien ajouter. À ses lèvres remuantes, je compris qu'il était en train de réciter, en son for intérieur, des versets coraniques pour détourner le *mauvais œil*.¹

Taire ses projets pour qu'ils se réalisent est une pratique courante chez les communautés arabo-musulmanes. En effet, parler à un individu des desseins qu'on a tracés, dans la société algérienne, c'est mettre son projet en péril.

Mon père reprenait les choses en main. Il cherchait surtout à me prouver que mon oncle se trompait grossièrement sur son compte. Il trimait sans trêve, et ne nous le cachait point. Lui qui, d'habitude, taisait ses projets pour les préserver du *mauvais œil*, le voilà qui racontait à ma mère, dans le détail, les démarches qu'il entreprenait pour élargir ses champs de manœuvre et gagner des sous – il haussait exprès la voix pour que je l'entende.²

Un autre passage illustre aussi bien que le précédent les croyances maghrébines :

C'est un gars sérieux, il s'y connaît en affaires. Il va me prendre comme associé.

-Je t'en prie, Issa. Ne parle pas de tes projets si tu veux les réaliser. Tu n'as jamais eu de chance.

-Je ne te dévoile pas tout, voyons. Ça va être une sacrée surprise. Mon futur associé a exigé une somme d'argent précise pour m'embarquer, et cette somme... je l'ai !

-Je t'en supplie, n'en dis pas plus, s'effaroucha ma mère en crachant sous son giron pour éloigner les influences malfaisantes. Laissons les choses se faire dans la discrétion. *Le mauvais œil* ne pardonne pas aux bavards.³

« *El Mektoub* » est cité tout au long de notre récit, comme pour marquer le fatalisme des événements, c'est-à-dire qu'ils ne relèvent pas de notre ressort mais d'une volonté céleste qui régit notre monde. En voilà quelques passages qui l'illustrent :

-Désolé pour tes parents, lui dis-je.

-Tu devrais te désoler pour les survivants, Turambo. Mes parents ont fini leurs numéros. Leur rideau est tombé. C'est moi qui reste sur scène comme un idiot ne sachant quoi faire de ma douleur.

-*Le mektoub*, lui fis-je à court d'arguments.

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 28.

² Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 61.

³ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. Pp. 69-70.

-Le *mektoub*, c'est qui, c'est quoi ? Mon grand-père disait que la fatalité ne concerne que ceux qui ont tout tenté sans succès. Pour les bras cassés, aucune excuse n'adoucit leur infortune.¹

Il s'agit ici de la perte des parents de l'ami de *Turambo/Amayas, Sid Roho*. Il explique cette tragédie avec beaucoup de philosophie. Il accepte son destin, la tragédie qu'a connue sa famille. Il donne une définition très logique de ce qu'on appelle « *El Mektoub* », il est appliqué qu'aux personnes qui ont tout essayé pour amener à bien leurs projets mais qui échouent à la fin, des personnes qui ont tout tenté mais en vain, « le fatalisme ».

On peut définir *el mektoub* ainsi : le destin de l'homme fixé par Dieu, « ce qui est écrit » (nous verrons cette expression par la suite), ce qui a été décidé par La Volonté divine, ce qui est prédestiné, ce qui doit s'accomplir, ce qui doit arriver inéluctablement. Il est question de cela tout au long du corpus. Le personnage-narrateur tente tant bien que mal d'accomplir ce qu'il souhaite, mais n'y arrive, il se voit heurté à cette fatalité qui l'empêche d'avancer et d'atteindre sa quête. D'autres passages éclairent davantage cette notion de « **ce qui est écrit** » :

Ma mère déplaça un tas de ballots dans un coin de la pièce, en extirpa un torchon sévèrement ficelé et le défit sous nos yeux. Un kholkhal en or massif roula à nos pieds [...] Ce bijou appartient à ton arrière-grand-mère. [...]
-Non, je ne peux pas... C'est tout ce qui nous reste de notre histoire.
-Ne fais pas l'idiot. Il n'y a d'histoire que l'instant présent, et nous sommes en train de crever. S'**il est écrit** que ce bijou restera dans notre famille, il nous reviendra.²

La misère ronge la famille. Il n'est pas question de rester affamés, la mère propose au chef de famille, de vendre le bracelet d'or afin de subvenir aux besoins de cette dernière. Cette décision semble ne pas lui plaire car il s'agit d'un patrimoine familial relégué d'une génération à une autre. Un patrimoine d'une grande importance et d'une grande valeur, gardé soigneusement caché dans un torchon et bien enveloppé.

Mekki refuse de le prendre et de le vendre au début, puis la maman insiste encore une fois en sortant la carte du destin et du *mektoub*, c'est-à-dire que s'il est écrit que le bijou doit rester au sein de la famille, il reviendra d'une manière ou d'une autre, et s'il

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 70.

² Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 72.

est écrit que le *kholkhal* doit être vendu, il le sera malgré toutes les tentatives, car seul *La Force divine* décide de ce qui doit être fait ou pas « el mektoub », « la fatalité » dont il est question tout au long du récit.

Je ne connaissais pas ma victime. L'avais-je frappée au mauvais endroit, balancée par accident par-dessus l'escalier ? Avait-elle glissé sur une marche au cours de la mêlée ? Quelle importance ? L'inconnu gisait là, les yeux vitreux, un filament de sang sur le menton.

Lorsqu'un malheur survient, il ne laisse aucune chance au recours.

Il était écrit quelque part que cela devait finir ainsi.¹

Dans l'extrait qui précède, *Turambo/Amayas* commet un meurtre qui marquera sa chute, sa déchéance. Il remet cet incident aux mains de la fatalité, quelque part dans les cieux, c'était déjà écrit. Quand les choses échappent à l'homme et que ça le dépasse, il s'agit forcément de fatalité. Cela a déjà été expliqué au préalable par le grand père de son ami *Sid Roho* à la page 70 où il explique que tout homme se doit de faire de son mieux, et s'il n'arrive pas, c'est que ça ne lui a pas été destiné.

La scène est déjà tracée, déjà écrite, il se pose des questions, il tente d'y répondre sans pouvoir trouver de réponses pour autant. Il essaie de montrer que le contrôle lui échappe, qu'il est lui-même spectateur de ce qui lui arrive, voire spectateur de sa propre vie. Le malheur ne laisse de répit à personne, il ne vient que pour s'abattre sur les êtres ne laissant de chance à personne. Il devait être ainsi car c'était écrit.

A l'instar de *Turambo/Amayas*, nous avons *Younes/Jonas* et *Emilie*, à croire que leur destin est de ne jamais vivre leur idylle. *Emilie*, grand amour de *Younes/Jonas*, adresse, une lettre à celui à qui elle aurait tout abandonné, dans laquelle elle met tout sur le dos de « **il est écrit** » ou de ce que tout le monde appelle « *mektoub* », « ce qui est écrit ». Dans sa lettre, elle lui pardonne ce qu'il n'a jamais entrepris, ou du moins, ce qu'il a essayé d'entreprendre tardivement, il est des retards qui sont irrattrapables, et des amours condamnées à ne pas être vécues. Ainsi est-il de leur histoire. Après l'avoir refusée, elle est revenue l'attendre là où il se sont quittés à tout jamais.

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 389.

« Cher Younes,

Je t'ai attendu le lendemain de notre rencontre à Marseille. Au même endroit. Je t'ai attendu le jour d'après, et les jours qui ont suivi. Tu n'es pas revenu. **Le mektoub**, comme on dit chez nous. Un rien suffit à tout, à ce qui est bon et à ce qui ne l'est pas. Il faut savoir accepter. Avec le temps, on s'assagit. Je regrette tous les reproches que je t'ai faits. C'est peut-être pour ça que je n'ai pas osé ouvrir tes lettres. Il est des silences qu'il ne faut pas déranger. Pareils à l'eau dormante, ils apaisent notre âme.

Pardonne-moi comme je t'ai pardonné.

De là où je suis maintenant, auprès de Simon et de mes chers disparus, j'aurai toujours une pensée pour toi.

Émilie. »¹

Il est vrai que leur histoire, aussi grande soit-elle, est vouée à une fin de 'inhappy end', pas du tout le genre de fin à laquelle on s'attend quand on lit un roman où une histoire d'amour se déroule. KHADRA, à travers l'amour impossible de *Younes* et *Émilie*, transmet la notion de ce qui échappe à l'humain, ce que Le Tout Puissant trace, et casse aussi ce rituel de la fin heureuse. Pas de libre arbitre dans le récit, mais uniquement question de fatalisme, nous pourrions évoquer, à l'instar de KHADRA, « *el Mektoub* » tout simplement.

Parmi les croyances véhiculées par les « Arabes », nous avons celle de l'agonie ressentie par les futurs partants. Ceux, prédestinés à partir dans un futur proche, ressentent cela. Un bref passage nous éclairera davantage sur cela, le voici :

-Il y a des choses qu'un médecin ne perçoit pas, dit la mère. **Des choses que seuls les partants ressentent.** Mes pieds sont glacés, et le froid gagne le reste de mon corps.

- Mais non, maman, tu te fais des idées.²

Selon quelques croyances, la mort commencerait par remonter le long du corps, des pieds jusqu'en haut. Pour vérifier cela, il suffit de toucher les membres inférieurs et de les sentir. S'ils sont froids, c'est que la mort commence à prendre possession du corps de la personne agonisante qui se traduit par sa froideur, et par conséquent, elle est

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 435.

² Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 132.

en phase d'agonie. Ce qui est le cas pour *madame RAMOUN*, la maman du meilleur ami de *Turambo/Amayas, Gino*.

Il existe d'autres moyens de savoir si la personne va quitter bientôt ou pas selon les croyances arabo-musulmanes, si la future morte commence à évoquer les morts, ou qu'elle s'imagine les voir, leur parler, se rappeler leurs souvenirs, cela peut être signe d'une mort imminente. Ces pressentiments de mort prochaine peuvent être expliqués d'une autre manière, il se dit, dans la religion musulmane, qu'il existe un arbre dans les cieux, avec son feuillage, sur chaque feuille un prénom d'un être vivant y est inscrit, si la feuille vient à tomber, les jours de cette personne sont comptés, à son quarantième jour, elle meurt. Ça pourrait expliquer aussi pourquoi les musulmans fêtent le 40^{ème} jour de mort qui se traduit par la réincarnation.

Le *hammam* prend une signification d'abord religieuse, il est annexé à la mosquée car il permet de faire les ablutions avant chaque prière. Il favorise aussi la fécondation et la reproduction des croyants. Ce lieu, qui a pris d'autres dimensions, devient le lieu de repérage des mariées des femmes pour leurs fils, cela leur permet de bien visualiser la marchandise. Il s'agit d'un espace féminin, d'une tradition ancestrale ancienne. Le *hammam* n'est pas seulement un lieu de vapeur chaude et humide, c'est aussi l'espace clos des femmes, un réceptacle de secrets, un espace de repérage de potentielles filles à marier. C'est un lieu de vie sociale où chaque sexe –femmes ou hommes- se retrouve dans son territoire.

Dans l'extrait qui suit, il est question de marier *Nora*, la cousine de *Turambo/Amayas* et l'amour de sa vie, il voit en cet acte une confiscation d'un bien personnel. Il ne peut rien faire, pas même s'y opposer, le destin, encore une fois, a décidé de répondre défavorablement :

[...] Qui étaient ces femmes étincelantes de bijoux et de soie et à qui portaient-elles ces plateaux chargés de présents et gâteaux enrubannés ? [...]

Ma cousine Nora, mon amour que je croyais acquis, ma raison d'être venait d'être cédée à un riche féodal de Frenda.

Comment avait-il fait pour la repérer [...]

« Les entremetteuses ! m'éclaira le Mozabite. Ce sont des professionnelles abonnées au **hammam**. Et il n'y a pas endroit plus propice pour évaluer la marchandise que le hammam. Les entremetteuses connaissent parfaitement leur affaire ».¹

L'amour de la vie du héros venait d'être cédée. Des femmes venaient demander sa main dans une ambiance festive, comme pour l'annoncer au monde. Des dames bien vêtues, d'une certaine appartenance sociale, toutes portaient des bijoux et de la soie. Ce qui semble troubler *Turambo/Amayas*, est le repérage de sa cousine qui ne sort presque jamais de la maison. Un ami, s'appelant le Mozabite l'éclaire en lui disant qu'il s'agit sûrement des entremetteuses qui l'avait repérée au *hammam*, ce lieu où il n'est pas seulement question d'aller se purifier et de se détendre, il est aussi question d'affût et de repérage de filles bonnes pour le mariage et l'enfantement.

Entre Colon et colonisé, la distinction se fait ressentir, sur le plan vestimentaire, langagier, mode de vie et aussi sur le plan des désignations onomastiques. Les Européens sont appelés « *roumis* » par les Araberbères. L'étymologie du mot est justifiée. Le mot « *roumi* » vient du mot « romain », le passage à l'arabe a fait qu'il y ait cette distorsion linguistique qui a donné naissance au mot « *roumi* ». Ce mot fait son apparition dans le corpus à chaque fois que nous semblons l'oublier. Il semblerait que KHADRA veuille rappeler l'origine des Français ou plutôt, les distinguer des Araberbères. Dans le mot « *roumi* », il n'est pas seulement question d'aspect linguistique, mais il est aussi question de rapport idéologique. A travers cette utilisation, il est clairement perceptible que le regard porté au Français n'est pas seulement celui d'un étranger mais c'est aussi celui d'une personne à l'antipode des Indigènes. Quand il est question d'Araberbère et de *roumi*, le gouffre qui les sépare est évident et indiscutable. Le *roumi* incarne la « civilisation et la modernité », alors que l'Indigène n'est que sauvagerie et barbarie.

« Le soleil commençait à décliner quand nous atteignîmes la « voie des **roumis** », c'est-à-dire la route goudronnée »². Il entend ici, par « voie des roumis », la route asphaltée, la modernité touchait les routes aussi. A l'époque, il n'existait pas de routes goudronnées, il était question de chemin parsemé de pierres et de cailloux. La

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 137.

² Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 23.

plupart des villes algériennes actuelles ont été construites par les Français colonisateurs. Les Arabes n'avaient pas le sens du détail contrairement aux Français. Rouler sur route goudronnée ou non ne posait pas problème, mais voilà là une marque de l'implantation française. La vision des *roumis* ne s'articule pas sur l'aspect sauvage qu'avait l'Algérie autrefois, elle s'articule sur un modèle façonné sur la Métropole. L'image stéréotypée de l'Arabe semble ressurgir dans le passage qui suit : « [...] J'ai l'impression que tu as grossi... Et puis, comme tu es beau dans tes habits ! On dirait un petit **roumi** »¹. Un fond idéologique demeure, que ce soit chez le colonisé ou chez le colonisateur ; l'Arabe est toujours cet autochtone aux habits sales et à la toilette défraîchie, dès qu'un Indigène se met sur son trente-et-un, les regards lui sont adressés et on l'assimile forcément à un *roumi*.

Il n'était pas chose aisée de se mêler à l'autre – Arabe ou Français-. Chacun se démarquait de l'autre aussi ; il n'était pas question qu'on se mélange. Chacun a sa propre représentation de l'autre, qu'elle soit confirmée ou infirmée, rien n'importait, des barrières sont là pour rappeler la place à chacun. Les clichés font qu'il y ait ces deux mondes distincts ; non pas seulement à cause de leurs différences –souvent les différences attirent- mais peut-être pour des raisons politiques et raciales de l'époque. Sid par exemple quant à lui, refuse de se mêler aux Occidentaux :

[...] Sid avait refusé de se joindre à nous en prétextant des affaires urgentes. En réalité, il n'aimait pas beaucoup que je fréquente les **roumis**. Il n'osait pas me le reprocher ouvertement et avait attendu de se bourrer un soir pour me déclarer : *Un type qui a le cul entre deux chaises finit à l'usure par choper une fissure anale. J'étais loin de soupçonner que l'allusion m'était destinée.*²

Il trouve en l'intégration du monde occidental un risque, celui de s'y perdre ne sachant pas sur quel pied se mettre.

A l'époque, il était possible aux plus jeunes de travailler, ces jeunes travailleurs sont appelés *yaouled*, qui signifie « ô les enfants ! » Ce sont des mineurs de 10 voire 12 ans, qui pratiquent de petits travaux comme : cireur, porteurs et distributeurs de

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 93.

² Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. Pp. 178-179.

journaux, ou portefeuilles. Un passage nous éclaire sur cette fonction adoptée par notre personnage principal :

Sid Roho m'avança de quoi acheter un boîtier, des brosses et du cirage, et je courus traquer les bottes. Je m'aperçus très vite que je n'étais pas le seul à avoir eu cette idée. Il me fallut négocier selon les règles en vigueur car la concurrence était rude et l'offre restreinte. Les *yaouled* qui exerçaient le même métier que moi connaissaient dur et ne savaient pas se retenir lorsque l'intrus était à terre. Mais je tins bon et défendis crânement mon territoire.

Ce qui m'importait, c'était de ramasser un maximum d'argent pour permettre à Mekki de nous trouver une maison en pierre sur une vraie rue, dans un vrai quartier paré de réverbères qui s'allument le soir et de boutiques aux devantures vitrées.¹

Dans l'intention d'aider sa famille à se remettre sur pied, *Turambo/Amayas* décide de se plier aux règles de la ville et de devenir cireur de chaussures. Il s'aperçoit rapidement que l'idée ne lui avait pas effleuré l'esprit à lui seul, mais qu'il lui fallait faire face à ses concurrents. L'idée qu'il cire les chaussures d'autrui ne plaît à son oncle *Mekki*. Sa seule intention était d'amasser l'argent nécessaire afin de permettre à sa famille d'avoir une maison décente ; avec une porte numérotée, des fenêtres fleuries et une rue goudronnée.

Oran s'était mise à l'heure américaine. Uncle Sam n'avait pas débarqué que ses troupes, il s'était amené avec sa culture aussi : boîtes de rations garnies de lait concentré, de barres de chocolat, de corned-beef ; chewing-gum, Coca-Cola, bonbons Kindy, fromage rouge, cigarettes blondes, pain de mie. Les bars s'initiaient à la musique yankee, et les *yaouled*, petits cireurs reconvertis en marchands de journaux, couraient d'une place publique à un arrêt de tramway en criant *Stars and Stripes* dans une langue indéchiffrable.²

L'arrivée des Américains ne laisse personne indifférent. Toute la ville se met en mouvement, notamment les petits *yaouled*. C'était l'ère américaine qui prenait place. Il n'y a pas seulement la présence militaire, mais tout l'esprit américain est là à Oran ; de par sa culture : l'alimentation changeait de produits et place : « boîtes de rations garnies de lait concentré, de barres de chocolat, de corned-beef ; chewing-gum, Coca-Cola, bonbons Kindy, fromage rouge, cigarettes blondes, pain de mie ». L'ambiance musicale cédait place à la musique « yankee ». Les petits *yaouled* se convertissent en livreurs de

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 63.

² Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. Pp. 159-160.

journaux, criant les événements à l'affiche dans les rues et dans un accent incompréhensible.

Déterminé à aller jusqu'au bout de ses rêves, *Turambo/Amayas* s'entraîne nuit et jour, profitant de la période d'accalmie qui est offerte :

Je m'entraînais matin et soir, avec une verve grandissante, certain que l'embellie avait jeté son dévolu sur moi et que mon salut était au bout de mes gants. Si la presse m'ignorait, le téléphone arabe s'en donnait à cœur joie, corsant mes matches et m'érigeant des stèles à chaque coin de rue. À Médine Jdida, pas un cafetier n'acceptait que je paye mes consommations. Les enfants m'acclamaient, les *chibanis* cessaient d'égrener leur chapelet sur mon passage pour m'accompagner de leur *baraka* partout où je me rendais.¹

Ainsi, en ayant la *baraka* de tous, et surtout celle des *chibanis*, *Turambo/Amayas* réussit ce qu'il entreprend et mène, par conséquent, à bien ses desseins. Dans la croyance arabo-musulmane, la « *baraka* » est cette énergie positive qui accompagne les personnes et les objets, par extension, la « bénédiction », elle signifie aussi « chance ». La *baraka* divine est cette faveur que Le Tout Puissant confère à ses sujets fidèles. Là où l'individu mettra pied, il trouvera la chance.

Dans l'extrait ci-dessus, *Turambo/Amayas* a la *baraka* de tous ; des cafetiers qui lui offrent le café, des enfants qui l'interpellent dans la rue, des *chibanis* qui le bénissent. Il est la fierté locale, la réussite de tout un peuple, la preuve qu'ils sont toujours vivants comme l'a antérieurement cité Caïda Halima « Nous sommes fiers de toi, Turambo [...] nous ne sommes pas morts et enterrés ».²

KHADRA évoque *chibanis*, l'équivalent de ce mot en français est : « vieux », mais il préfère toutefois le mot arabe. Toute la charge sémantique est là, *chibani* est cette personne sage d'un certain âge. Le mot renvoie aux Anciens qui bénissaient les autres. Nous donnerons davantage de détails à propos du mot *chibani* après analyse de l'extrait qui suit :

Alors que mon père mettait pied à terre, un pan de sa gandoura resta accroché à la banquette. Il en déduisit que c'était là encore un signe de mauvais augure. Son visage se congestionna de colère intérieure.

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 203.

² Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 264.

-Tu vas à Oran ? lui demanda le marchand.
-Qui t'a dit ça ?
-On va toujours en ville quand on a tout perdu... Méfie-toi, Issa. Ce n'est pas un endroit pour nous. Oran grouille d'escrocs sans foi ni loi, plus dangereux que les cobras, plus fourbes que le Malin.
-Pourquoi me racontes-tu ces sornettes ? dit mon père excédé.
- Parce que tu ne sais pas où tu mets les pieds. Les villes sont maudites. La **baraka** des ancêtres n'y a pas cours. Ceux qui se sont hasardés là-bas n'en sont jamais revenus.
Mon père leva une main pour le prier de garder ses élucubrations pour lui.¹

Dans la croyance arabo-musulmane, la *baraka* est nécessaire, voire vitale pour avancer dans la vie. Celui qui n'a pas la *baraka* de ses parents ou de ses ancêtres, est voué à l'échec pérenne. Perdu est celui qui s'aventure là où la *baraka* n'y est pas. Joseph CHELHOUD² la définit ainsi « Elle est inhérente à un objet qui symbolise l'abondance et la prospérité »³.

Issa, père du personnage-narrateur, se dirige vers Oran pour se reconstruire. En voulant descendre de sa charrette, une partie de sa *gandoura* reste attachée au siège. Il voit en cela un signe de mauvais présage. Selon le marchand, les villes sont réputées pour manquer de *baraka*, ayant appris cette information qui ne l'encourage guère, *Issa* est excédé, mais cela ne l'empêche pas de poursuivre son chemin et d'occuper un nouvel espace.

Comme cela a été cité antérieurement, le vocable *chibani* [ʃibani] désigne une personne âgée. Dans l'arabe dialectal, *chibani* ou *chibeni* -la morphologie peut présenter des variations orthographiques mais la signification demeure la même-, renvoie aux « cheveux blancs » ; en arabe dialectal, les cheveux blancs sont dits « *chib* », par conséquent, celui qui a des cheveux blancs est appelé « *chebeni* ». Autrefois, les maghrébins, aux cheveux blancs, arrivés en France étaient surnommés de la sorte. Dans notre corpus, le vocable n'a pas de propriétés péjoratives, bien au contraire. Un *chibeni*, dans la culture maghrébine, est cette personne d'un certain, sage et respectée de tous.

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 21.

² Joseph CHELHOUD est ethnologue français et ancien directeur de la recherche au CNRS, né en 1919 et mort le 11 novembre 1994. Il est l'auteur de : *Introduction à la sociologie de l'islam* (1958), *Le sacrifice chez les Arabes* (1955), *Les structures du sacré chez les Arabes* (1986).

³ Joseph, CHELHOUD. La *baraka* chez les Arabes ou l'influence bienfaisante du sacré. In *Revue de l'histoire des religions*. Tome 148, n° 1, 1955. P. 70.

Toute personne cherchant conseil allait demander au *chibeni* son avis : « À Médine Jdida, pas un cafetier n'acceptait que je paye mes consommations. Les enfants m'acclamaient, les *chibanis* cessaient d'égrener leur chapelet sur mon passage pour m'accompagner de leur *baraka* partout où je me rendais. »¹

Les *chibeni* sont un réceptacle de valeurs, les piliers de la famille, ils représentent l'autorité suprême de la famille. Les vieux maghrébins sont le symbole et les communicateurs de la culture ancestrale, ils ont en leur possession la *baraka*. Pour ainsi dire, les « cheveux blancs » ne témoignent pas seulement de l'avancement de l'âge, ils racontent le long parcours de la vie tout par les rides et la barbe. La barbe, n'est pas seulement cette pilosité qui compose le visage, elle a aussi son mot à dire sur l'identité de celui qui la porte.

Les autochtones, pour la plupart araberbères, burnous par-dessus l'épaule et canne au poing, étaient entiers dans leur dégaine, et dignes comme du temps où leurs ancêtres pouvaient regarder par terre sans baisser la tête.

Ici, pas de jurons, pas de grossièretés ; les formules de politesse marquaient le pas sur les autres considérations. Les *chibani* portaient leur barbe blanche avec noblesse. Ils n'étaient pas assis à ras le sol ; ils trônaient sur des tabourets matelassés ou sur de petites chaises en osier ou se tenaient à plusieurs sur des bancs de rotin en égrenant leur chapelet d'une main translucide et en offrant aux jeunes leur crâne à baiser.²

Il est vrai que chaque barbe, qu'elle soit longue ou courte, blanche ou teintée au henné, véhicule un message sur la personnalité ou sur le rang social de celui qui l'a laissée pousser. Dans la communauté arabo-musulmane, elle fait allusion à celle du prophète Mahomet, une pratique sunnite, les savants sont partagés sur son port. La barbe blanche est signe de « foi » et de « respect ».

KHADRA semble vouloir faire passer son message dans sa langue maternelle. Que ce soit sur le plan culturel ou religieux, culinaire ou vestimentaire, le Parler algérien n'en demeure pas moins un objet d'étude auquel nous avons recours, en ce qui concerne l'affirmation de l'Identité algérienne. Dans notre corpus, il est question d'oralité. Le nombre de termes appartenant à la langue arabe ou au dialecte algérien est important. Quelques vocables sont répertoriés dans le dictionnaire français, d'autres non.

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 203.

² Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. Pp. 80-81.

Entre « emprunts » -mots intégrés au dictionnaire français- et « xénismes » - mots appartenant exclusivement à la langue arabe ou au dialecte algérien-, L'auteur se déchaîne et laisse sa plume l'emporter là où sa muse le conduit. Parmi les nombreux vocables –emprunts ou xénismes- que nous avons relevés, nous trouvons : « *chleuh, makhzen, chouia, lalaoui* » « *baroud, baroudeurs, fondouk, douar, houri, maboul, charia, djinn, djebel, hchouma, kheïma, goual* ».

La présence de la tradition algérienne d'expression orale est omniprésente. Yasmina KHADRA parsème dans ses récits de nombreux mots et expressions phonétiquement traduits pour rester fidèle à sa culture. Il va jusqu'à donner des explications quelques fois comme ici :

Médine J'dida n'avait pas baissé les bras. Elle avait survécu au choléra, aux abjurations et aux abâtardissements, musulmane et arabo-berbère jusqu'au bout des ongles. Retranchée derrière ses barricades mauresques et ses mosquées, elle transcendait les misères et les affronts, se voulait digne et vaillante, belle malgré les colères en gestation, fière de ses artisans, de ses troupes folkloriques telle *S'hab el Baroud* et de ses « **Raqba** » – **vénérables gros bras ou truands d'honneur au charisme rocambolésque qui charmaient les gosses et les femmes sans vertu et sécurisaient les petites gens du quartier.**¹

Médine J'dida, dans cet extrait, personnifiée par l'écrivain, il lui attribue des actes. Elle ne fléchit pas « au choléra, aux abjurations et aux abâtardissements ». Fidèle à sa religion et à son origine, elle reste « musulmane et arabo-berbère » malgré la colonisation. Elle « n'avait pas baissé les bras malgré les misères » qu'elle a connues. Sa fierté, ce sont « ses troupes folkloriques telle *S'hab el Baroud* » composée d'hommes bienveillants aux allures herculéennes qui charment petits et grands.

Il est possible de relever une autre expression phonétiquement retranscrite en lettres latines « *Tabqa ala khir* » : « un employé d'Air Algérie un peu perdu s'approche de moi. –Vous partez à Oran ? –Oui. –C'est vous, Mahieddine Younes ? –C'est moi. – S'il vous plaît, on attend que vous pour décoller. Jean-Christophe me fait un clin d'œil : *-Tabqa ala khir*, Jonas. Va en paix »². Nous remarquons ici la traduction en français de l'expression phonétiquement retranscrite. L'auteur a pris soin de la faire traduire par un personnage français d'origine algérienne – pied-noir-, nous pouvons supposer, à partir

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. Pp. 302-303.

² Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 440.

de l'exemple que nous venons d'étudier, le côté algérien qui demeure toujours présent malgré la distance et les années qui ont séparé les Pieds-Noirs de leur terre natale.

Il est possible de citer ce chapitre, que l'intertextualité, à travers une phrase emblématique de William SHAKESPEARE dans *La tragique histoire d'Hamlet, prince de Danemark*¹ pose un questionnement existentiel qui amène le personnage-narrateur à se repositionner vis-à-vis de son existence. Confronté à la ville de Sidi Bel Abbès, *Turambo/Amayas* sait désormais ce qu'il ne veut plus. Un adage ancestral souligne son ambiance et traduit l'espoir qu'on doit garder. A l'instar de *Younes/Jonas* qui sait où il souhaite se déployer, ce sera à la ville.

L'intertextualité nous amène à voir de près la dimension orale de l'écriture de Yasmina KHADRA. Afin de montrer le foisonnement littéraire de son œuvre, l'auteur s'appuie sur l'intertextualité. A travers ce procédé, il enrichit son texte d'une part, et montre qu'une œuvre n'est jamais autonome. On peut trouver l'inspiration dans des œuvres avoisinantes.

Quant à la culture, elle représente l'un des pivots sur lesquels repose l'Identité nationale. Le corpus ne se nourrit pas seulement d'intertextualité, il puise dans la culture et l'oralité, ce qui confère au récit un aspect authentique. L'auteur a brossé un tableau riche et éclectique à l'image de sa société afin de démontrer le foisonnement identitaire de sa société. A présent nous passerons au dernier chapitre de la deuxième partie où nous étudierons de près le paratexte.

¹ Célèbre pièce théâtrale de William Shakespeare et la plus longue interprétée entre 1598 et 1601.

Troisième chapitre

Le discours périphérique et ses effets de sens dans

Un nombre important de détails représentatifs gravitent autour du texte, révélant des données cruciales sur le contenu du corpus. MAINGUENEAU définit ces éléments d'« ensemble des énoncés qui entourent le corps d'un texte ; titres, sous-titres, préfaces, postfaces, prière d'insérer, table des matières, etc. »¹. On les appelle 'éléments périphériques', ou 'éléments paratextuels'. A l'exemple de la périphérie qui ne pénètre pas le centre de la ville, les éléments constituant le paratexte n'existent qu'en dehors du texte. Quelques énoncés sont liés étroitement au texte d'autres lui sont liés indirectement.

¹ Dominique, MAINGUENEAU. *Les termes clés de l'analyse du discours*. France : Editions du Seuil, 2009, (Nouvelle édition revue et augmentée). P. 93.

Considéré comme le portail qui ouvre l'œuvre au lecteur, le paratexte (péri-texte/épi-texte) révèle bien plus qu'il en a l'air. Effectivement, les éléments du paratexte font partie de l'œuvre mais pas de la trame narrative, ou du moins, pas directement. Ils révèlent, à travers des signes linguistiques et iconiques des informations capitales. Leur rôle est de séduire, d'attirer. Ils permettent d'appréhender le texte, de l'approcher graduellement, et de se l'approprier en un sens.

L'auteur, à travers ce procédé, fait appel à la stratégie sémiologique. Il use de techniques commerciales pour vendre, et cela à travers la maison d'édition. C'est cette dernière qui décide de la composante paratextuelle.

Dans ce chapitre, nous tenterons de démontrer ce que le titre, la quatrième de couverture, les images, les couleurs...etc dévoilent sur le texte et sur l'auteur. De véritables énigmes en couleurs ou en noir et blanc sont injectées. Les éléments paratextuels renferment maintes informations essentielles et inhérentes à l'intrigue. Quel message transmet le titre ? Quelles impressions et émotions dégagent les couleurs ? Que contient la quatrième de couverture et pourquoi ? Que représentent les images des personnes ? Sont-elles la figuration d'une notion ou représentent-elles les personnages principaux ?

GENETTE définit le « paratexte » comme suit :

Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public [...] offre à tout un chacun la possibilité d'entrer ou de rebrousser chemin. Zone indécise entre le dedans ou le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte), une sorte de lisière.¹

Se présentant comme terrain transitoire, ou il est préférable de dire 'introductif', le paratexte offre au lecteur la possibilité d'entamer la lecture ou de revenir sur ses pas et ainsi, abandonner toute tentative de lecture. Les énoncés paratextuels amorcent souvent, et de manière explicite le sujet à traiter. Si ce dernier n'attire pas le lecteur, il pourra rebrousser chemin. Quelques fois, le sujet n'est pas explicité, et suscite la curiosité du lectorat, ce qui amène les esprits curieux à lire l'œuvre. Le paratexte demeure un espace équivoque, lié tantôt au texte, tantôt à l'auteur et à l'éditeur.

¹ Gérard, GENETTE. *Etude complète sur le paratexte*. Paris ; Seuil. 1987. Cité par Christiane ACHOUR et Amina BEKKAT. *Convergences critiques II*. Algérie : éd. Telle. P. 108.

Le paratexte tend à « rendre présent le texte, pour assurer sa présence au monde, sa “réception” et sa consommation »¹. Chaque composant du paratexte a un rôle précis et déterminatif, ils sont « des supports de la pensée symboliques »². Le titre attire « le titre est une construction et une chose, construite dans le but de la réception et de la connotation »³, le nom d'auteur joue avec la notoriété de ce dernier. Si l'auteur est connu, la commercialisation du produit serait facile à mettre en place. Un livre d'un personnage connu tel que Dan BROWN par exemple sera mieux vendu que celui d'un écrivain encore méconnu de l'univers des livres.

L'objectif premier du paratexte est d'accrocher le public ciblé afin que le produit soit vendu. Tous les dispositifs mis en place ne sont là que pour permettre l'adoption du produit qui est l'œuvre. Il est possible que la plume de l'écrivain soit tout ce qu'il a réussi de plus beau dans sa carrière, mais si le roman est mal présenté, à savoir : mauvais choix de titre, première et quatrième de couverture déplaisantes, photo choisie hideuse, le produit ne recevra pas de succès et ce sera l'échec commercial, voire la fin de carrière de l'écrivain dans quelques cas.

MAINGUENEAU considère qu'on « ne peut pas dissocier le texte du cadre communicationnel à l'intérieur duquel il se présente, qu'il n'y a d'interprétation possible que relative à ce cadre, variable dans le temps et l'espace »⁴. En effet, chaque livre est interprété en fonction de son époque et de son espace. La réception varie d'un endroit à un autre, d'une génération à une autre. Ce dernier répond lui-même à des demandes d'un public visé.

GENETTE « divise en outre le *paratexte* en *péritexte* et *épitexte* (1987). Le *péritexte* est la part du *paratexte* inséparable du texte (titre, table des matières...).

¹ Gérard, GENETTE. *Seuils*. Paris : Seuil, 1987. P. 07.

² Jean CHEVALIER et Alain GHEEBRANT. *Dictionnaire des symboles*. Paris : éd. Robert Laffont, 1982. P. 294.

³ Gérard, GENETTE. « La structure et les fonctions du titre dans la littérature » in *Critique*. N° 14, 1988. Pp. 692-693.

⁴ Dominique, MAINGUENEAU. *Les termes clés de l'analyse du discours*. France : Editions du Seuil, 2009, (Nouvelle édition revue et augmentée). P. 93.

L'*épitexte*, en revanche, circule hors du texte ; il peut être *éditorial* (publicité, catalogues...) ou *auctorial*. »¹

MAINGUENEAU évoque deux types de paratextes ; *auctorial* et *éditorial*. Il entend par 'auctorial' les éléments liés étroitement et directement à l'auteur : nom d'auteur, épigraphe, préface, dédicace, notes infrapaginales...etc. Et par 'éditorial' l'ensemble des éléments commandés par la maison d'édition tels que : le titre, le dos de la couverture, catalogue, copyright...etc. Le paratexte peut être public comme il peut être privé. Exemple : « L'interview radiophonique d'un auteur relève donc de l'*épitexte auctorial public*, alors qu'un brouillon ou un journal intime relèvent de l'*épitexte auctorial privé*.

En tant qu'énoncé intitulant, le titre se présente comme un acte illocutionnaire : le titre est le point d'accrochage où l'attention du récepteur [...] d'un texte se dirige en premier lieu ; la relation établie entre le locuteur et l'interlocuteur est conventionnelle en tant par l'endroit où l'énoncé se manifeste traditionnellement que par son contenu, son intention et son effet.²

Antoine COMPAGNON décrit le paratexte comme étant « une zone intermédiaire entre le hors-texte et le texte »³, tantôt il englobe les éléments reliés étroitement à l'auteur et au texte, tantôt il réunit les éléments relevant des soins de la maison d'édition. Le paratexte, qu'il s'agisse de *péritexte* ou d'*épitexte*, que ce dernier soit *auctorial* ou *éditorial*, réunit un ensemble de segments énonciateurs qui renseignent, d'une manière indirecte et implicite, sur le contenu de l'œuvre. Cette passerelle entre le dedans et l'extérieur, permet au lecteur une interprétation de l'œuvre.

I. Marques sémiologiques révélatrices de la couverture

Les indices entourant le texte et formant son « hors texte » sont des indications à décoder et à interpréter. Qu'il s'agisse de : titre, de nom d'auteur, de maison d'édition, de photo de couverture, de résumé, de quatrième de couverture, ou de photo de l'auteur,

¹ Dominique, MAINGUENEAU. *Les termes clés de l'analyse du discours*. France : Editions du Seuil, 2009, (Nouvelle édition revue et augmentée). P. 94.

² Leo Huib, HOEK. *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. Paris : Mouton, 1981. P. 248.

³ Antoine, COMPAGNON. *La seconde main : Ou le travail de la citation*. Paris : Seuil, 1973. P. 328.

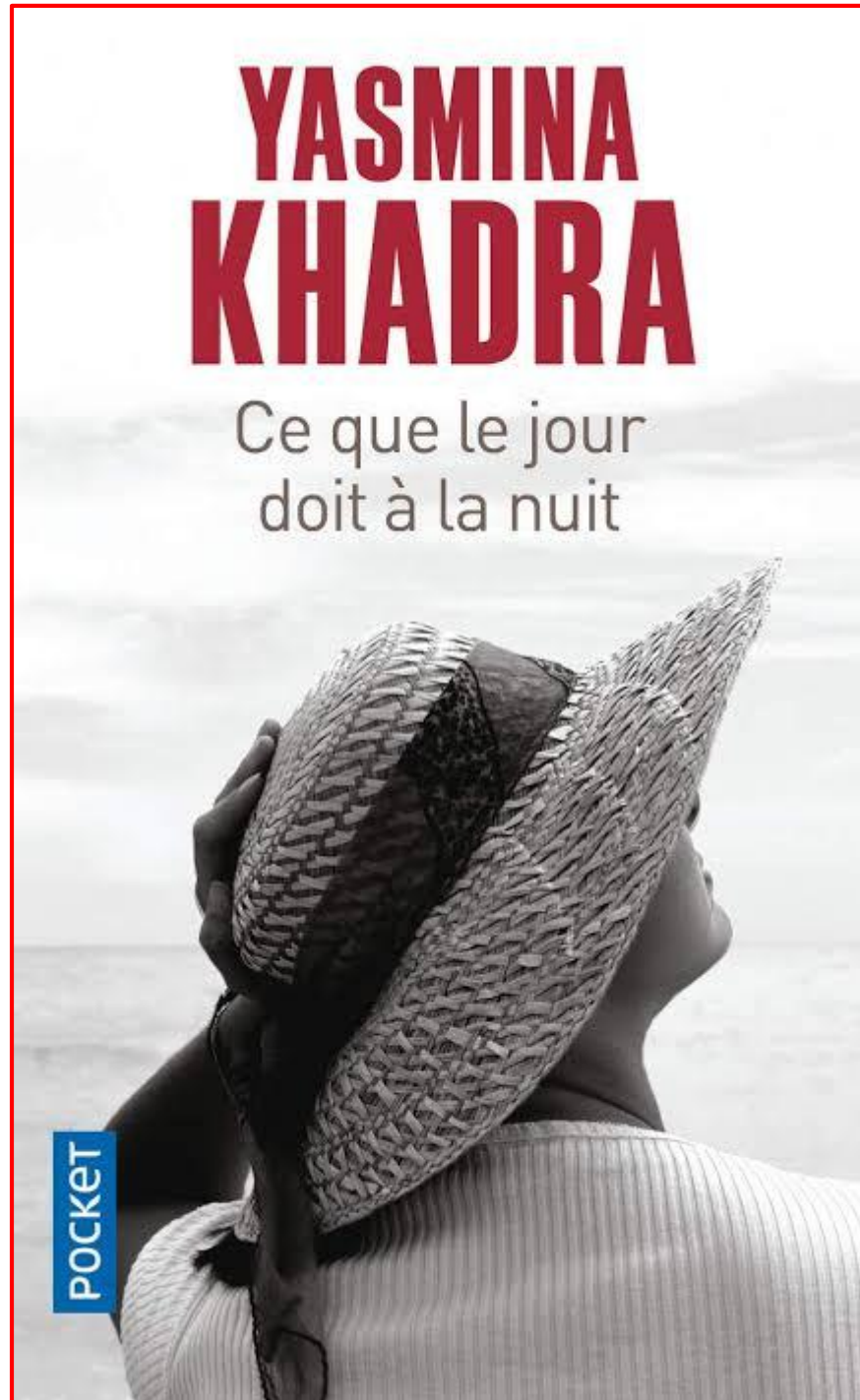
ces indices sont des éléments périphériques présentant le roman comme produit commercial. Ce dernier est mis sur le marché pour être vendu, il s'agit d'un produit fini prêt à être consommé. Si les éléments externes constituant le « hors texte » ne sont pas attrayants, le consommateur ne sera pas séduit, et par conséquent, il n'achètera pas le produit entraînant ainsi l'échec commercial de l'œuvre.

Les marques externes, qui peuvent sembler gratuites pour le consommateur, ont subi une étude minutieuse de leur agencement et du choix de leurs couleurs ou de l'épaisseur de leur graphie. Aucun élément n'est laissé au hasard ou placé aléatoirement.

II. Ce que l'image dévoile sur le contenu

L'image choisie constituant la première de couverture du roman *Ce que le jour doit à la nuit* est énigmatique. En effet, l'interprétation de la photographie débouche sur un bon nombre de pistes, contradictoires et diffuses à la fois. Nous serions tenté de dire qu'il s'agit là d'une stratégie de l'auteur afin de laisser libre cours aux différentes interprétations que pourrait manifester le lectorat, comme il se pourrait que ce soit une initiative de la maison d'édition. Notre présente étude n'est le fruit que de notre propre interprétation d'un œil scientifique objectif, basée sur la lecture et l'étude du présent corpus.

Il nous a semblé pertinent de commencer l'étude du paratexte, de l'**épitexte**, à savoir la partie du paratexte qui n'a pas de lien direct avec le texte, les éléments ayant un lien avec l'auteur épitexte *auctorial* et épitexte *éditorial*, par nous intéresser à l'aspect iconographie de l'œuvre. Nous trouvons la présentation du produit équivoque.



Nous pouvons remarquer une femme au bord de la mer, la tranche d'âge d'appartenance de cette dernière n'est pas facilement identifiable tant son visage est quasiment dissimulé. Mais il est possible de dire qu'il s'agit d'une femme d'un âge mûr. Nous trouvons, qu'un tel choix imagier, est porteur de connotation, qui est celle de dissimuler l'identité. Partant de ce fait, plusieurs tentatives d'interprétations émanent par le lecteur, après lecture, ou au cours de sa lecture. Voulant marquer l'interrogation,

la première de couverture résume le récit en quelques sortes. La trame narrative est axée sur une histoire d'amour impossible de *Younes/Jonas* et *Emilie*, et sur l'Histoire d'Algérie qui s'écrit par le sang. Cette femme, aussi énigmatique soit-elle, peut référer à *Emilie*, grand amour de *Younes/Jonas*, comme elle peut renvoyer à l'Algérie, la patrie colonisée depuis plus d'un siècle. L'illustration pourrait aussi bien renvoyer à madame CAZENAVE, première responsable de l'échec affectif auquel *Younes/Jonas* et *Emilie* sont victimes.

La dernière interprétation portant sur les personnages nous semble idoine quant au récit. En effet, *Younes/Jonas*, avant de commettre l'irréparable, fait connaissance avec madame CAZENAVE sur une plage, et la personne sur la photo est assise en face la mer. Ce rapprochement nous amène à penser qu'il s'agit de la mère d'*Emilie*. En étudiant les caractéristiques physiques de la femme, nous remarquons les cheveux bruns de l'individu, cet élément nous rappelle la description d'*Emilie* lors de la soirée :

Moulée dans une robe noire lactescente, les **cheveux noirs** ramassées en chignon [...]
Regarde-moi ces yeux pleins de mystère. Je parie qu'ils sont aussi **noirs** que **ses cheveux**. Et son nez ! Admire-moi ce nez. On dirait un bout d'éternité.
- Vas-y mollo, mon gars !
- Et **sa bouche**, Jonas. Tu as vu le bouton de rose qui lui tient lieu de bouche ?
Comment fait-elle pour se nourrir ?¹

« Les cheveux bruns » pourraient être un trait physique commun de la mère et la fille, une simple coïncidence. Comme il peut être aussi significatif, dans la mesure où l'auteur fait un portrait physique plus détaillé que celui de la mère. Dans cette optique, nous verrions dans cette image, le reflet d'*Emilie*, plus que celui de sa mère. La posture et l'emplacement de la femme sur la première de couverture nous amène à penser à « la mère ». L'extrait qui suit semble décrire cette dame : « Une dame **solitaire** contemplait **l'horizon**, **assise** [...]. Elle portait un vaste **chapeau enrubanné** de rouge [...]. Son **maillot blanc** collait à son corps [...]. Les choses se seraient arrêtées là s'il n'y avait pas ce coup de vent »². Comme il est possible de le voir, la dame décrite et la dame sur la première de couverture semblent représenter la même personne. A quelques détails près, les éléments évoqués correspondent aux éléments sur la photographie, à savoir : le

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. Pp. 220-221.

² Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. Pp. 176-177.

chapeau enrubanné, le vêtement blanc, le vent (sur la photo, le vent est traduit par le geste de la main sur son chapeau pour le maintenir en place), l'horizon, la solitude de la femme, la posture assise. 'Le vent', pris dans une dimension philosophique et essentiellement fatidique, représente l'élément qui bouleverse le cours du récit.

Il est difficile de nier ici la preuve de ce renvoi univoque. Le bouleversement romanesque traduit en photo. La première de couverture véhicule, à travers la photo, un message central. Elle met à nu l'élément perturbateur, inhibiteur, qui freinera la quête du bonheur de *Younes/Jonas*, à savoir son amour 'Emilie'. Son absence sur la plage l'aurait empêché de faire la connaissance de madame *CAZENAVE*, et ainsi, il aurait manqué de commettre la faute qui lui a coûté la « magnifique » *Emilie*. Mais comme il l'a dit : « le sort en avait décidé autrement ».



La femme sur la photo renvoie tantôt à la mère –madame *CAZENAVE*–, tantôt à la fille – *Emilie*–. Elle incarne les deux personnages féminins qui ont bouleversé la vie de *Younes/Jonas*, chacun à sa manière. D'une part, *Emilie*, grand amour de sa vie pour

qui il a nourri des sentiments revigorants. D'autre part, madame *CAZENAVE*, sa première expérience sexuelle qui lui a valu l'abnégation de son amour. Pour ce qui est de la mère, l'auteur en fait une description « Elle Sortait d'une boutique, son chapeau blanc telle une couronne sur son beau visage. »¹, il la décrit telle une jolie dame, à l'opposé de sa fille où il verse dans un vocabulaire plus riche que celui de la mère.

« La mer était si plate qu'on aurait marché dessus. Pas une vaguelette ne clapotait sur le sable, pas un frisson ne ridait sur la surface de l'eau. »², ainsi est décrite la mer dans les romans, à l'image fidèle de celle reflétée sur la première de couverture du livre. Il ne s'agit pas ici d'un simple hasard. Cet élément, qui semble à premier abord anodin, ne l'est pas. En effet, cet indice vient renforcer notre hypothèse portant sur l'identité de la dame sur la photo. Nos soupçons nous ont guidé vers madame *CAZENAVE*, et voilà qu'un autre indice vient consolider et affirmer ce que nous avons émis comme hypothèse. La mer, n'est pas seulement un référent concret d'une étendue d'eau, elle est aussi un référent abstrait de : rêve, solitude, renfermement et évasion. Elle recèle en elle la vie comme elle renferme la mort.

Connaissant le passé commun entre l'Algérie et la France, nous pensons à la Méditerranée non pas seulement comme mer commune mais comme signifiant sur divers plans. Elle n'est pas seulement la partie maritime et géographique reliant le continent africain au continent européen, elle est l'espace par lequel l'Algérie et la France gardent leur relation étriquée. Devons-nous voir en cette manifestation une union ou une séparation ? Tel est notre questionnement. Le regard plongé dans la mer est synonyme quelques fois de perte, de purgatoire, de recherches, de quête de réponses. Pour ce qui est du personnage, elle semble détourner son regard vers une autre distraction. Connaissant l'intrigue, nous penserions au personnage-narrateur, à savoir *Younes/Jonas*. Nous pourrions voir en cette mer la présence d'un cordon ombilical jamais définitivement rompu.

Nous avons supposé qu'il s'agissait de madame *CAZENAVE* et d'*Emilie*, la photo semble équivoque, mais la plupart des indices relevés renvoient davantage à la

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 179.

² Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 176.

mère qu'à la fille. La mer, décrite dans le texte et reprise en photo affirme qu'il s'agit bel et bien de la mère qu'il ne pourrait s'agir de la fille. C'est à la plage que *Younes/Jonas* fait la connaissance de madame *CAZENAVE*, autrement il n'aurait jamais eu de renversement de situation. Et comme cette scène est emblématique et significative, il a semblé judicieux de la choisir comme support visuelle pour le roman. Une image ambivalente, emblématique, qui captive de par son interrogation et de par son équivocité.

Pour ce qui est du code chromatique, nous remarquons l'absence de couleurs. La photo est en noir et blanc, cet effet chromatique nous rappelle les films d'antan. L'auteur, à un certain moment de la narration, évoque le personnage madame *CAZENAVE* en la comparant à « ces héroïnes mystérieuses qui remplissaient de leur charismes les salles de cinéma »¹ lors de son passage à côté de jeunes attablés.

Il est aussi possible de lire dans cet aspect, une nostalgie d'une époque passée ancrée dans la mémoire. Cette notion marque la fin du récit au point d'en créer un néologisme « [...] ici, nous ne disons pas **nostalgie**... nous disons **nostalgérie** »². Le départ était tellement brutal, le manque est tellement grand, que les Pieds-Noirs, pour exprimer leur grande nostalgie, ont joué avec la langue pour exprimer leur profonde émotion, et ce jeu d'amalgame sémantique a donné naissance à un néologisme qui est « nostalgérie », qui est la combinaison de deux mots : nostalgie+Algérie= nostalgérie, « la nostalgie de l'Algérie ».

Rappelons qu'il s'agit d'une narration rétrospective, et pour ce qui est du personnage-narrateur, il ressasse ses événements passés comme s'il s'agit d'événements récents « [...] à quatre-vingts ans, notre avenir est derrière. Devant, il n'y a que le passé »³. A ce moment-là, il s'agit d'une narration momentanée, *Younes/Jonas*, vieil homme âgé, ouvre une boîte qu'*Emilie* lui a laissée. Un souvenir du passé qui surgit, « un signe d'outre-tombe ».

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 179.

² Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 426.

³ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 429.

La technique photographique 'noir et blanc' exprime des émotions brutes qui ne peuvent être traduites en couleurs. Pour ce qui est de notre récit, et compte tenu des événements relatés, nous dirions, et ce n'est qu'une interprétation de notre part, qu'il s'agit d'expression de sentiments mélancoliques. Les couleurs renvoient généralement à la joie de vivre, à la gaieté, et leur absence se traduit par la froideur et l'austérité. Le noir et blanc délivre son message à travers : les formes, les textures, les lignes, les perspectives, l'agencement... Une erreur à un de ces niveaux, et le message à communiquer est dérouté de sa trajectoire. La maîtrise de cette technique est acquise par l'expérience.

Ce procédé permet le cheminement d'une pensée particulière car il s'appuie sur des éléments directifs. Cette technique montre l'intérêt de la scène maritime et met en avant la dimension du référent abstrait. Le regard est canalisé vers des lignes et des formes géométriques précises. Notre attention est portée sur le ruban et sur la main puisque ces deux éléments font contraste avec les autres composants imagiers. Le noir et blanc délivre des messages précis sans transiter par d'autres couleurs. A défaut de couleurs, le message véhiculé est porté sur des éléments essentiels et instantanément repérables. Un mauvais choix de cadrage, de choix de lumière, d'agencement d'objets et d'êtres, pourrait nuire à la qualité de la photographie. Il est donc important de porter l'attention sur les bons éléments afin de transmettre son message.

« Le noir et blanc » rappelle un temps passé, des événements marqués, figés dans le temps. A l'instar de l'époque de la narration, à savoir les années 1930. L'image, ou plutôt la technique photographique, rappelle la période du déroulement des péripéties à travers cette dimension de vignetage¹. Il faudrait avouer que le noir et blanc est difficile à situer dans le temps. Nous pourrions parler d'intemporalité. Les photos ayant subi cette technique nous semblent avoir traversé le temps tout en sachant garder le message initial. Longtemps considéré comme moyen de retranscription de ressentis négatifs en l'absence de couleurs « dans les photographies de paysages ou animalières, le noir et blanc est synonyme de beauté et d'esthétisme. »²

¹ Il s'agit d'assombrissement de la périphérie de la photographie.

² Lien URL : < <https://www.guillenphoto.com/cms/pourquoi-realiser-des-photos-en-noir-et-blanc-partie-1.html> > [Site consulté le 24 juillet 2019 à 22h41].

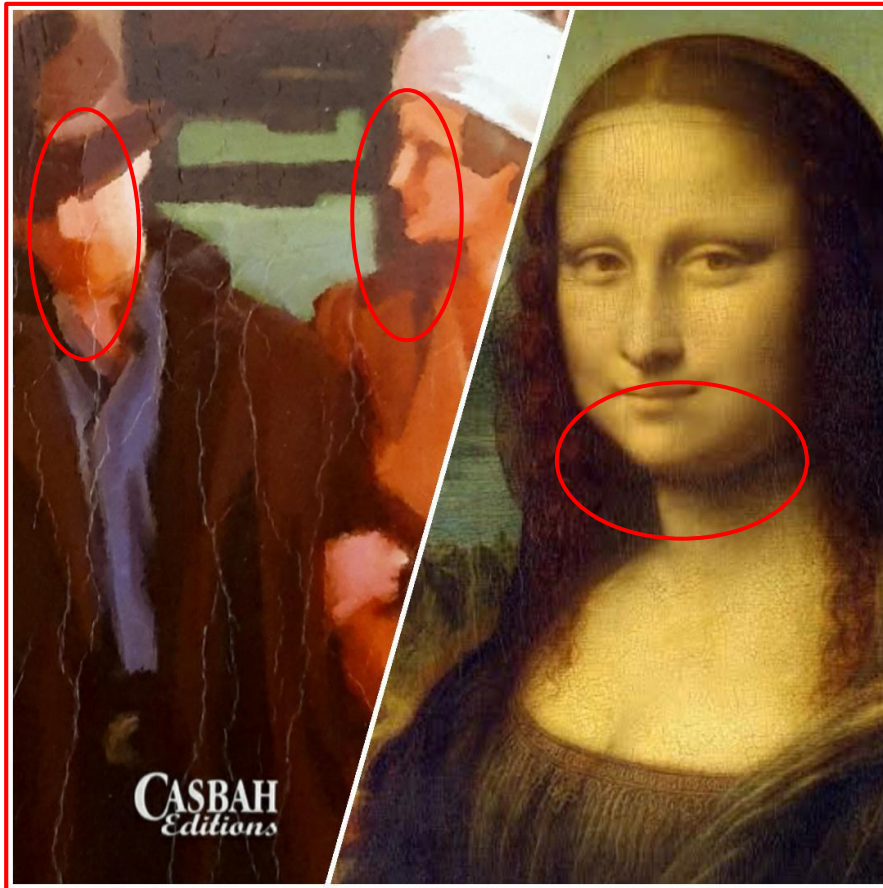
- **La technique du *sfumato***

Les contours des éléments imagiers du personnage sont nets. Pour ce qui est de cette photographie, le photographe utilise un effet artistique qu'on appelle le 'bokeh'. Cet effet consiste à rendre flou l'arrière-plan afin de détacher le sujet de son environnement. Par ce procédé photographique, il est possible de canaliser son attention sur un seul élément, qui est ici le sujet, à savoir le personnage féminin. Notre vision est ainsi orientée vers la femme que sur le paysage qui constitue l'arrière-plan de la première de couverture.

Le *sfumato* parfois appelé *glacis* est une technique de peinture qui a été mise au point à la Renaissance par Léonard de Vinci pour produire dans ses toiles un effet vaporeux donnant au sujet des contours imprécis. Elle doit son nom au fait que le sujet peint était représenté sans lignes ni contours à la façon de la fumée. En italien, *sfumato*, dérivé de *fumo*, « fumée » signifie « évanescent ».¹

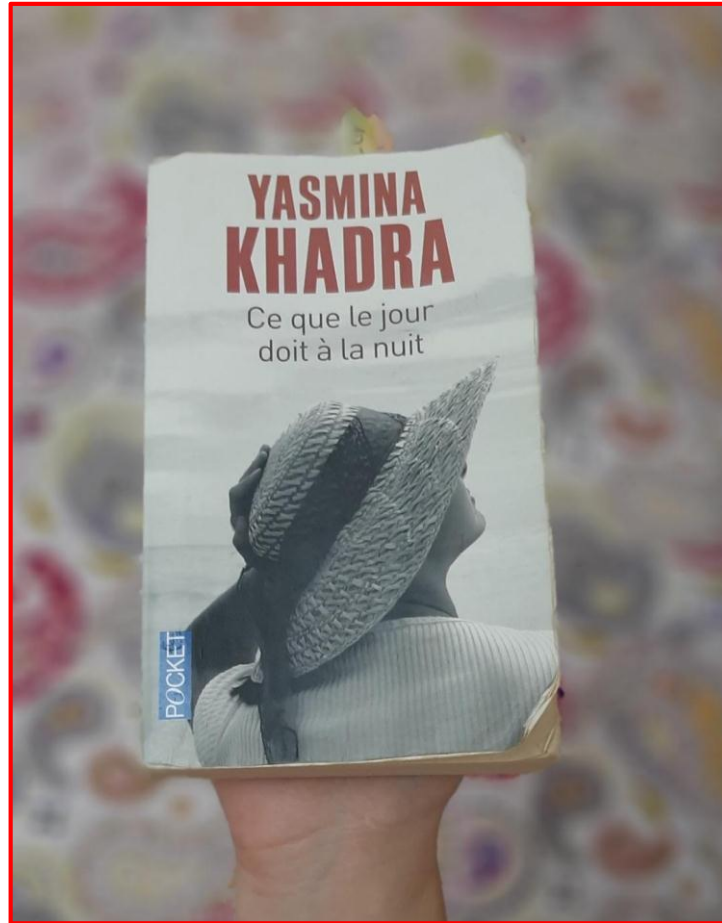
A l'exemple des souvenirs vagues, l'image floutée représente cette dimension des événements lointains enfouis dans la mémoire. Une époque accrochée aux basques du moment présent. Un signe du passé pour rappeler les moments appartenant à une vie antérieure. Nous sommes face la technique du *sfumato* qu'a induite De Vinci à son époque pour peindre la célèbre Mona Lisa de « La Joconde ». Cette technique d'effet de « fumé » est une technique qui consiste à estomper les contours du sujet.

¹ Julia, ELCHINGER. *Un « éloge du flou » dans et par la photographie* – http://scd-theses.u-strasbg.fr/2142/01/ELCHINGER_Julia_2010.pdf. Lien URL : < <https://enkidoublog.com/2014/05/03/le-flou-dans-l-art-pictural-ou-leloge-de-la-myopie/> > [Site consulté le 07 août 2019].

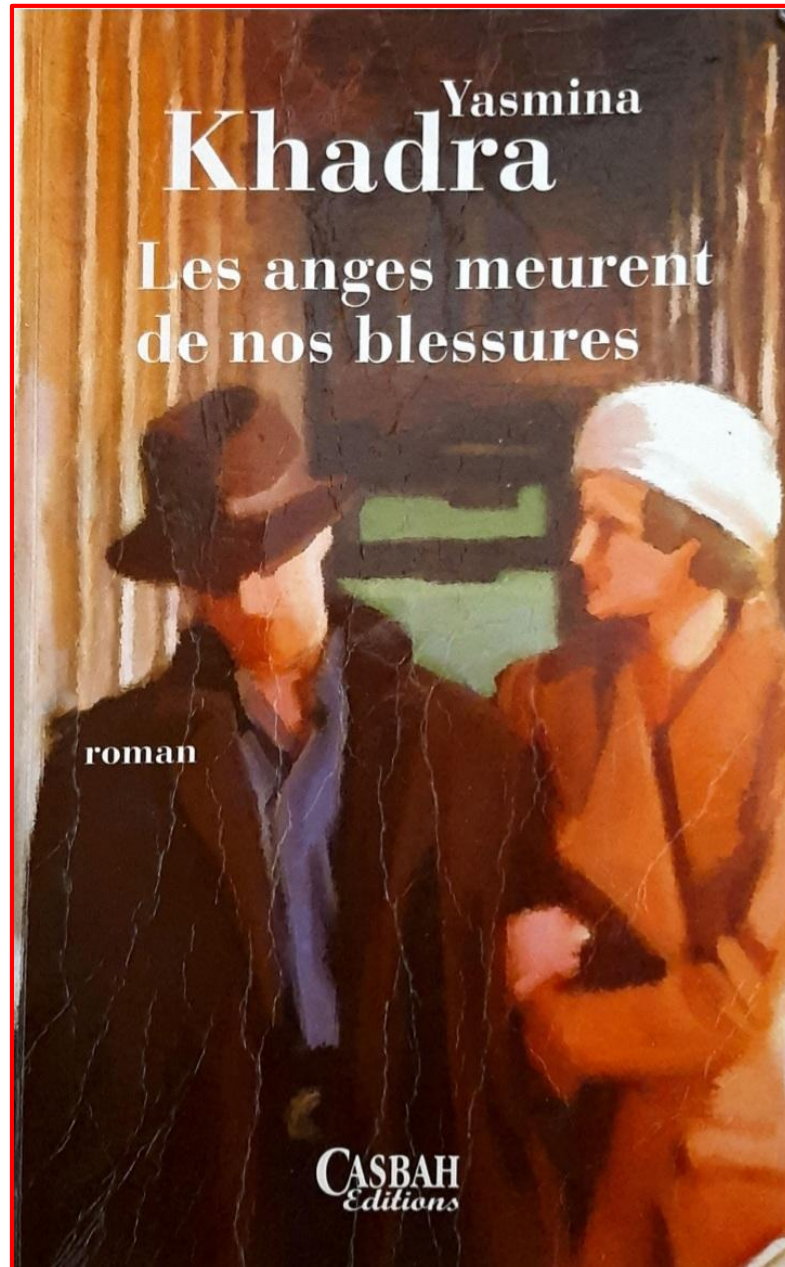


Contours estompés et imprécis. Aucune forme n'est nette. Tous les éléments semblent diffus.

Le flou estompe les contours, frotte les éléments avec eux-mêmes. Tous les objets se confondent avec leur environnement. Cet effet installe une distance entre la photographie et/ou la peinture, et le lecteur. A l'opposé du 'bokeh' qui détache le sujet de son arrière-plan tout en floutant, le *sfumato* consiste à estomper les contours du sujet. La photographie ci-dessous illustre l'effet 'bokeh' :



Pour ce qui de la photographie du corpus *Les Anges meurent de nos blessures*, il nous semble que cette dernière, ou la peinture ait subi les deux effets puisque le sujet et l'arrière-plan sont floutés. Un effet de buée, qui brouille la lisibilité de l'image, y est appliqué. A l'opposé de la première de couverture de *Ce que le jour doit à la nuit* qui subit un effet de 'bokeh' et où la vision est accentuée sur le sujet, à savoir la dame au chapeau de paille. La photo de couverture de *Les Anges meurent de nos blessures* semble avoir subi la technique de De Vinci, le 'sfumato' où tous les détails composant l'image sont noyés dans une fumée qui confère à la première de couverture une charge mystérieuse.



Le couple sur l'image semble sortir d'un passé lointain, comme surgissant d'un souvenir enfoui. Nous sommes tenté de dire que l'auteur, par un tel choix vestimentaire, a choisi de dissimuler l'identité des personnages puisque le visage de l'homme n'est qu'à moitié dévoilé. Connaissant l'intrigue, nous dirions qu'il s'agit du personnage-narrateur *Turambo/Amayas*, l'ancien champion de boxe déchu. La posture de la tête n'est pas seulement un moyen pour cacher le visage de l'homme, elle est aussi la traduction de l'état physique et/ou moral de l'individu. La fin du récit nous pousse à croire qu'il sort d'un établissement hospitalier. Son état de convalescence et la femme qui le tient par le bras, le regard attentif qu'elle lui porte orientent notre attention sur

l'homme plus que sur la femme. Chacun des personnages nous parle à sa manière ; la posture de l'homme inquiétante et le regard féminin qui trahirait des sentiments profonds.

Le long couloir, la multiplicité des fenêtres, le dormant¹ par-dessus la porte portant des pancartes, nous laisse croire qu'il s'agit d'une administration, d'un lieu extérieur, et non pas de l'intérieur d'une maison par exemple. L'homme semble être dans un état de convalescence, la femme le tenant par le bras pour l'empêcher de tomber, notre interprétation nous oriente sur la piste de l'hôpital. Les bras relâchés tout le long du corps, le manteau ouvert, les couleurs foncées soulignent le chagrin, la mélancolie et/ou le deuil. Le **deuil** traduirait la mort d'*Irène*, la **mélancolie** sa déchéance professionnelle et personnelle (*Turambo/Amayas* a passé sa vie au bain). Le style vestimentaire rudimentaire peu soigné nous amène à conclure qu'il s'agit de conditions d'humeur chagrine.

• **Teinte « orange », l'image à mille MAUX**

Chaque individu ressent la couleur selon son vécu, ses expériences. Chaque communauté vit les couleurs selon ses traditions et croyances. Il n'est pas aisé de définir la symbolique de chaque couleur. Pour ce faire, nous ferons en sorte de tisser un lien avec le récit et les péripéties pour éviter de tergiverser.

Les couleurs chaudes en période hivernale. Toute la page est colorée en un ton orangé. L'orange est la couleur parmi les couleurs les plus chaudes du cercle chromatique², nous pourrions même dire qu'il s'agit de la plus chaude couleur puisqu'elle se trouve au centre des couleurs chaudes. Tout comme son nom l'indique, c'est la couleur de l'orange, et cette dernière est un agrume très riche en vitamines, notamment la vitamine C, elle incarner « la vitalité et la santé ». La couleur orange est vibrante et énergisante. Dans ses variations, elle peut être associée à la couleur de la « terre » et de l'« automne ». Étant associée aux changements de saisons, elle peut

¹ Panneau vitré au-dessus de la porte pour donner le jour, il peut être vitré ou plein. Il est aussi appelé 'imposte'. A ne pas confondre avec le 'vasistas', qui est la partie ouvrante contrairement au 'dormant' qui ne s'ouvre pas.

² Le cercle chromatique est un cercle où les couleurs sont ordonnées selon une certaine logique.

représenter le changement et le mouvement en général ¹. La chaleur de la couleur orangée rappelle : le feu, le lever et coucher du soleil, l'automne, les fruits qui mûrissent en été suite à la chaleur comme : la pêche, l'abricot, la nèfle, et le melon. L'utilisation des couleurs chaudes inspire « la passion, le bonheur, l'enthousiasme, et l'énergie ».

Ceci dit, la symbolique des couleurs varie d'une communauté à une autre. La représentation chromatique est subjective, ce qu'une couleur inspire à un individu, elle peut ne pas l'inspirer à un autre individu. Prenons pour exemple la couleur rouge, en Chine, le rouge est synonyme de « **bonheur** », en Turquie et en Afrique du Nord, il est porté par les jeunes filles **le jour de leurs « noces »**, en Afrique du sud, il signifie « **le deuil** » et en Occident il signifie « **la colère** ».

Le code chromatique de la première de couverture est un réceptacle de chaleur sentimentale. Nous entendons par chaleur sentimentale une transition de : sentiments, émotions, impressions. La couleur « orange » est une couleur « saillante », c'est-à-dire qu'elle tape à l'œil, contrairement aux couleurs froides qui sont des couleurs « fuyantes », elles s'éloignent. Les couleurs chaudes sont connues pour captiver l'attention de l'observateur, elles réveillent et stimulent l'attention. Elles sont utilisées en peinture pour attirer l'œil, contrairement aux couleurs froides. La couleur orange est utilisée pour donner une impression chaude et cruciale.

Le personnage féminin attire l'attention au premier abord plus que le personnage masculin, et cela est dû à la couleur captivante du manteau de la femme, qui fait contraste avec celui de l'homme qui est en marron. L'orange est utilisé dans son incarnation la plus claire : la chaleur et la lumière. Une touche de chaleur, à travers la convocation de cette couleur, est conférée à l'image. Un peu de lumière est apportée comme arrière-plan, nous remarquons la linéarité du décor qui attribue à l'environnement une notion de hauteur et de profondeur.

¹ Cameron, CHAPMAN. « Théorie des couleurs, 1 : Signification des couleurs », on *Design, Débutant, Couleur*. Publié le 03 juillet 2014. Lien URL : < <https://la-cascade.io/theorie-des-couleurs-1-signification-de-la-couleur/> > [Site consulté le 10 août 2019 à 00h34].

- **Pureté**

On entend par « pureté » le degrés d'accumulation de la couleur en question. Moins il y a de couleurs ajoutées au chroma « couleur », plus la couleur est pure. « Une teinte pure ne contient pas de noir, ni de blanc, ni de gris ». Pour ce qui de notre corpus, il est question de vérifier le niveau de mélange des couleurs additives pour évaluer le niveau de pureté du chroma. Si des couleurs ont été ajoutées pour dégrader ou pour accentuer le chroma, la pureté de la couleur orange serait atteinte. Plus on rajoute de teintes, plus la pureté de la couleur diminue. Le niveau de pureté de notre couleur, à savoir 'orange', est élevé. Nous pouvons le constater aisément dans la mesure où un ton orangé prône sur toute l'illustration. Le manteau et le pull par-dessous le manteau du personnage féminin tout en orange saisissent le regard. Nous remarquons toutefois que le personnage portant ces habits est mis en avant. Sa position, sa mise en valeur, lui garantissent une attraction. Il fait une belle combinaison et un joli contraste avec la couleur marron.



Nous observons une continuité de couleurs quant aux personnages. Il serait peut-être juste de dire, une complémentarité de couleurs puisque la couleur 'orange', mélangée au bleu, donne naissance à la couleur « bleue ». Le personnage féminin porte de l'orange, et le personnage masculin porte du marron, par-dessous son manteau, il porte une chemise « bleue ». Aurions-nous ici, dans ce choix chromatique, un jeu de

rappel de couleurs ? Il est possible qu'un tel choix chromatique ne soit pas dénué de sens.

Le bleu et le marron « Le bleu est symbole de vérité, comme l'eau limpide qui ne peut rien cacher »¹. En dépit de la symbolique positive du bleu, à savoir : la sagesse, la sérénité (océan), le rêve, la connaissance et la vérité (limpidité de l'eau), la couleur a une symbolique morose. En effet, nous utilisons tous l'expression « avoir le *blues* », cette expression utilisée couramment dans la vie quotidienne. Partant de cette réflexion, « le bleu » est assimilé à la « douleur intérieure ». Cette expression traduit l'état psychologique de l'individu qui est celui d'un mal enfoui qui le ronge, d'une mélancolie profonde ou légère, d'un spleen et d'idées noires. Il semblerait qu'elle ait pour origine le style musical américain '*The Blues*', « un folklore noir américain souvent mélancolique », un genre musical « au rythme lent qui est directement à l'origine de la musique jazz »².

Cette couleur, portée par le personnage masculin comme chemise, semble nous renseigner sur l'état psychologique du personnage. Ajoutant à la couleur la posture d'un homme abattu, notre hypothèse, qui est celle d'un état intérieur ébranlé, ne peut qu'être confirmée. Il nous semble évident qu'un lien, entre la couleur et l'état psychique, existe indubitablement. **Le bleu**, étant la couleur de **la vérité**, lève le voile sur le « Moi » de la figure masculine, nous permet de voir le dedans telle une eau limpide. La lecture iconique n'est pas la même que pour la lecture scripturale dans le sens où « le dire » est un message qui est traduit sous forme de mots. Pour ce qui est du code iconique, le décrypteur devrait avoir quelques notions de base pour comprendre ce « dire chromatique » étrié. L'image, aussi complexe et énigmatique qu'elle paraît, dit tout ce qu'elle a envie de dire dans un langage universel. Elle est ouverte à maintes propositions de compréhension. Elle est un support sur lequel l'œil et l'esprit s'appuient. Ses formes et ses couleurs lui suffisent pour transmettre, tacitement, ce qu'un long texte pourrait divulguer tout en versant dans un lexique soigné. L'image vaut

¹ Lien URL : < <http://www.code-couleur.com/signification/bleu.html> > [Site consulté le 22 août 2019 à 15h00].

² Lien URL : < <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/blues/9927> > [Site consulté le 23 août 2019 à 20h23].

mille mots, connaissant notre récit, celle sur laquelle nous nous appuyons pour mener à bien notre étude sémiologique vaut « mille maux ».

Pour décrypter ce code chromatique, il est nécessaire que le décrypteur ait une certaine maîtrise des chromas afin de faire le lien entre la couleur et la symbolique de cette dernière dans un contexte tel que celui sur lequel nous prenons un plaisir à étudier. Le **bleu**, caché sous cette montagne de **marron** sous forme de manteau, ne montre que la partie cachée de l'iceberg (l'état psychologique). Nous remarquons un dégradé de couleurs allant du chapeau de l'homme, en descendant vers sa chemise **bleue** et son manteau **marron**, pour transiter par le manteau **orange** de la dame et finir sur son bonnet **blanc**. Les couleurs se dégradent de la plus foncée vers la plus claire. Nous savons à présent que le mélange des couleurs primaires (**rouge**, **bleu** et **jaune**) donne naissance à d'autres couleurs appelées secondaires. Exemple, pour avoir du **violet**, on mélange le **rouge** et le **bleu**, pour avoir du **vert**, on mélange le **jaune** et le **bleu**.

- **Saturation**

Nous entendons par 'saturation', l'intensité des couleurs, à savoir le niveau des chromas utilisés dans un espace imagier. Nous remarquons la forte présence des couleurs **marron** et **orange**. Le niveau d'intensité de chaque couleur est élevé. Le personnage féminin porte la couleur « **orange** » en force. La couleur « **marron** » est en forte présence dans les habits, pour ce qui est du personnage masculin. Nous serions amené à dire qu'il s'agit, à notre humble avis, et dans cet agencement des personnages, et aussi dans le choix **chromatique**, d'un équilibre entre l'homme et la femme. La couleur « **orange** » à droite portée par la femme, et la couleur « **marron** » portée à gauche par l'homme. Ayant le même niveau de saturation, le **marron** et l'**orange** confèrent à la composante imagière une unicité dans la mesure où aucune couleur ne prône sur l'autre. Le niveau d'intensité est similaire ce qui administre une cohérence à l'image. Aucun dépassement n'est enregistré.

La combinaison de teintes au même niveau de saturation crée un équilibre visuel. Cet équilibre apaise le regard et guide l'œil vers les éléments mis en avant. Nous remarquons la présence du '**vert**' dans l'arrière-plan, une teinte accentuée qui attache le

regard. Cette teinte, telle une piqûre de rappel, vient attirer l'esprit pour le laisser vagabonder dans l'inconnu. Elle ouvre une porte vers l'inconnu. Cette teinte ne vient pas mettre en relief les couleurs présentes à l'avant, mais plutôt les faire oublier en soustrayant l'esprit à ses premières analyses pour le traîner dans les abîmes du décor mystérieux.

L'utilisation d'une couleur moins saturée, tel que le 'vert', fait ressortir les éléments à forte saturation (orange & marron). De plus, cette teinte permet d'apporter une coloration qui égaye, un ton soit peu, et ravive l'atmosphère pour éviter de véhiculer une sensation d'étouffement. Aussi moindre que soit son utilisation, cette touche verdâtre, en saturation légèrement accentuée, crée une profondeur de champ. Le vert est une teinte en adéquation avec ses couleurs voisines présentes dans l'image. La faible saturation de la teinte verte met en relief les éléments à forte saturation en chroma. Mettre du vert à l'arrière-plan a fait ressortir les personnages en les mettant en avant.

Nous observons la présence d'une forte saturation de la plupart des teintes. Le vert, utilisé sans excès, a révélé les autres couleurs en présence dans l'image. Son intégration a permis d'alléger, en quelque manière, la forte charge chromatique octroyée à la première de couverture. Utiliser une couleur à faible saturation permet de faire ressortir les éléments hyper saturés. L'effet de contraste à ce niveau-là dissèque les éléments imagiers pour mettre d'autres en évidence. Faible utilisation du chroma « vert », ce dernier rappelle « la verdure » de la végétation, et de par sa combinaison au marron qui rappelle les troncs d'arbre et la terre, il nous évoque « la nature ». Cette couleur, dans la culture occidentale est souvent associée à « l'espoir et la chance ».

- **Luminosité**

Nous pourrions définir la « luminosité » comme étant la quantité de couleur « noire » présente dans une teinte. « La luminosité peut aussi être appelée **valeur** ou **clarté**, elle renvoie aux notions de clarté et d'obscurité »¹, le « jaune » est plus lumineux que le « marron » par exemple. Il ne faut pas confondre 'saturation' (faible ou forte

¹ Lien URL : < <https://la-cascade.io/theorie-des-couleurs-2-concepts-et-terminologie/> > [Site consulté le 25 août 2019 à 14h56].

présence du chroma) avec la luminosité (degré de présence de la lumière). En parlant de « luminosité » nous évoquons forcément la notion de clarté, cette dernière « caractérise l'intensité lumineuse relative perçue d'une surface »¹, appelée en peinture la « valeur ».

Pour ce qui est de notre support imagier, il nous semble que la répartition de la lumière soit partielle. Voyons comment la couleur « orange » contient de la lumière contrairement à la couleur « marron ». Le manteau de la dame contient moins de couleur « noire » que le manteau de l'homme. La couleur « orange », placée à droite de l'image, s'impose par sa luminosité qui vient de la lumière du jour. La couleur « marron », se distingue elle aussi par le manque de lumière auquel elle est sujette. Il nous semble, que cet équilibre de lumière, ait été établi ainsi pour mettre en valeur chaque élément différemment. Ce procédé permet de mettre en avant chaque composant, l'un par la lumière, et l'autre par la forte présence de l'obscurité.



Le bonnet blanc, l'élément le plus lumineux de par sa teinte, et aussi comparé aux autres éléments, est le composant imagier le plus captivant, d'une part par sa couleur claire, et d'autre part, par sa forte luminosité. Quelques zones sombres viennent accentuer les couleurs, comme les zones de démarcation des manteaux au niveau des extrémités, la porte au fond du long couloir, la hauteur du plafond où la lumière du jour n'y parvient presque pas. Remarquons la lumière, située à droite de l'image, venant des fenêtres et qui illumine le personnage féminin plus qu'elle illumine le personnage masculin puisque ce dernier se trouve en seconde position par rapport à la femme. Nous voyons dans cette mise en scène d'éclairage partiel une note de mystère conférée. Ce bonnet blanc est un « clin d'œil » au titre, il peut rappeler les « anges » rien que par sa couleur, et son exposition à la lumière du jour ne fera que ressortir davantage sa luminosité.

¹ Lien URL : < <https://www.futura-sciences.com/sciences/dossiers/physique-couleur-tous-eclats-1396/page/4/>> [Site consulté le 25 août 2019 à 15h14].

L'obscurité et la luminosité sont deux notions complémentaires et contradictoires, comme la nuit et le jour. Quand l'un pointe le bout de son nez, l'autre rebrousse chemin. Le contraste donne une esthétique plaisante, captive l'œil, met en valeur des éléments précis. Exemple dans notre corpus, la forte luminosité du manteau « orange » et des murs derrière le personnage masculin créent un remarquable contraste avec le manteau de l'homme. Derrière le manteau « orange » lumineux, un fond obscur, et derrière le manteau « marron » foncé, un fond clair et lumineux. Le fond du couloir auquel vient s'ajouter le « vert » derrière tous les composants en guise de démarcation chromatique, nous pouvons aisément le remarquer.

Les couleurs chaudes prônent sur la première de couverture, et « le vert » vient apaiser l'atmosphère. Le choix chromatique et la luminosité dégagent une chaleur uniforme sur toute la surface. La combinaison du « marron » et de l' « orange » ayant le même taux de luminosité crée un fond énergique et vivant accentué par le « vert » et le « bleu ».

- **Tons**

Modifier une couleur dans sa valeur puisqu'il s'agira de rajouter ou pas la couleur « grise ». « Les tons sont le résultat de l'ajout de gris à une teinte. Les tons sont généralement plus doux ou plus ternes que les couleurs pures »¹. Les tons, dans une conception générale, peuvent être pris comme le « dégradé de la couleur » en question. En parlant par exemple d'un ton clair ou d'un ton dégradé de la couleur « orange », on fait allusion aux couleurs qu'on pourrait obtenir en ajoutant du « gris » à cette couleur pure, par ce procédé-là, la couleur changerait de « ton » et non pas de « teinte ». Dans ce cas-là, nous pourrions évoquer la notion de « pureté » aussi, où la couleur perd une partie de cette dernière.

Dans notre corpus, la couleur grise est rajoutée pour effectuer des démarcations. Nous pouvons voir la démarcation des découpes du manteau du personnage féminin et cela grâce au gris qui est rajouté pour définir et délimiter chaque composant du manteau

¹ Lien URL : < <https://la-cascade.io/theorie-des-couleurs-2-concepts-et-terminologie/> > [Site consulté le 31 août 2019 à 15h00].

orange ; découpe du col tombant, longueur et pli du bras et de la main qui tient le bras du personnage masculin. Nous remarquons aussi la proximité des deux individus, une distance réduite traduite par l'utilisation du gris pour marquer le manque de lumière entre les deux figurants. Au-dessous du col tombant du manteau orange, une ombre est dessinée grâce à la touche de « gris » qui vient accentuer cet effet ombré. Remarquons aussi le gris qui vient dessiner l'ombre du visage de la femme sur son épaule. Nous pouvons ainsi connaître l'emplacement du soleil et par conséquent situer l'action dans le temps.

- **Ombres**

Assombrir une zone c'est l'accentuer et la démarquer des autres zones pour des raisons esthétiques ou autres. « Une ombre est créée par l'ajout de noir à la teinte, ce qui la rend plus sombre. »¹ Ces zones assombries peuvent servir de terrain neutre, ce dernier peut fractionner un objet, délimiter un espace, redéfinir un composant. Il s'agira donc d'assombrir la teinte. L'aspect sombre vient accentuer l'effet chromatique. Le manteau marron et le chapeau sont les deux éléments les plus assombrés comparés aux autres tel que le manteau du personnage féminin. Le marron, qui est la couleur du chapeau, et du manteau comprend quelques parties plus assombries que la couleur elle-même. Nous remarquons que le côté droit de l'homme est pratiquement noir, l'assombrissement de la couleur marron adjointe à l'effet ombré donne naissance à la couleur noire. Cette couleur revient en background² en haut pour marquer la hauteur remarquable du plafond. Il est simple d'utiliser un nombre important d'ombres, à condition que ces ombres fassent contrastes avec d'autres couleurs. Pour ce qui est de notre support imagier, la forte charge d'assombrissement n'est pas ressentie tant elle fait un joli contraste et équilibré avec les autres teintes utilisées harmonieusement.

¹ Lien URL : < <https://la-cascade.io/theorie-des-couleurs-2-concepts-et-terminologie/> > [Site consulté le 01 septembre 20 19 à 16h13].

² Arrière-plan.



A ce niveau de notre étude, il est question de cibler et d'étudier les diverses ombres convoquées pour tenter de définir leur utilisation. Une autre zone est assombrie, le plafond au fond du background. Nous percevons à peine les contours sous forme d'arcades se trouvant au-dessus du dormant. La teinte noire domine le plafond, et cela s'accroît davantage du côté droit ce qui informe sur la position de la lumière. L'association d'ombres et de nuances (ce que nous développerons par la suite) confère à l'image une harmonie visuelle. En effet, n'utiliser que du foncé en misant sur les ombres pourrait faire perdre l'attraction, mais en y ajoutant de la lumière, l'équilibre chromatique y trouve sa place, et ainsi, nous aurons une association efficace.

- **Nuances**

Il s'agit de rajouter du blanc à la couleur dite « pure ». Pour les ombres, il était question d'assombrir en y ajoutant du noir, pour les nuances, il est question d'ajouter du blanc afin d'éclaircir. « Une nuance est formée par l'adjonction de blanc à une teinte, ce qui a pour effet de l'éclaircir »¹. Les nuances sont habituellement assimilées aux tons (rajout du « gris ») ou aux ombres (rajout du « noir »). Les nuances sont parfois appelées « pastels ». L'éclaircissement de la couleur donne une touche féminine et infantile. Notre support imagier connaît quelques applications de nuances. La lumière ne domine

¹ Lien URL : < <https://la-cascade.io/theorie-des-couleurs-2-concepts-et-terminologie/> > [Site consulté le 04 septembre 2019 à 23h37].

pas la première de couverture, mais quelques composants, tels que le « bonnet » du personnage féminin, et « les formes verticales » sont sujets à l'éclaircissement. Nous remarquons le bonnet blanc de la dame, parmi ces différents composants aux couleurs foncées.



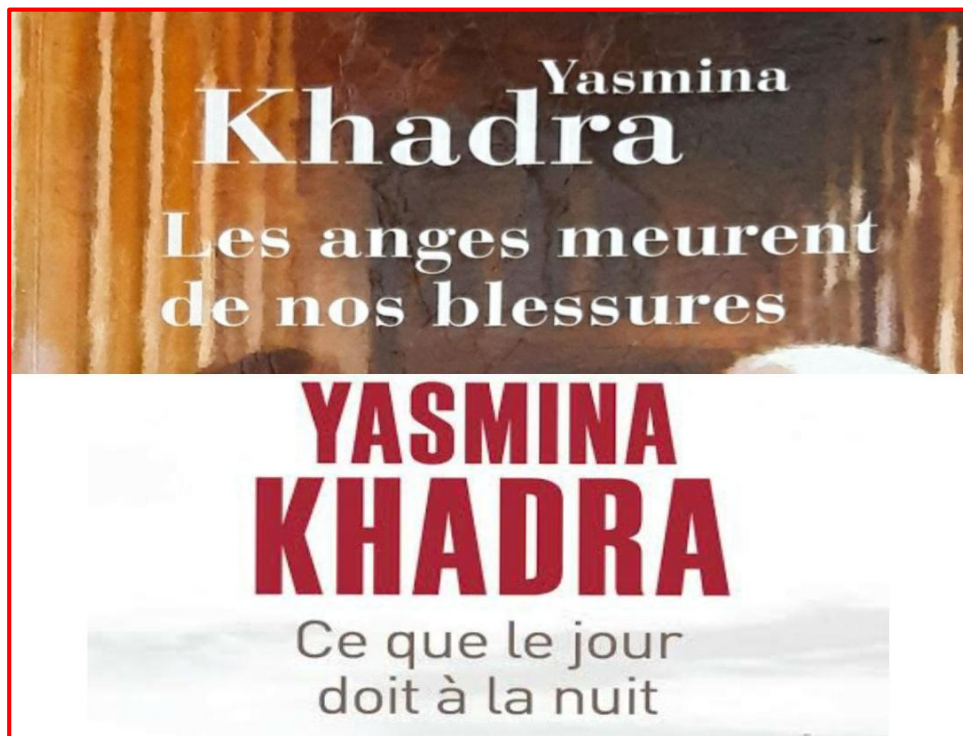
Placer un élément clair qui regorge de lumière au milieu de couleurs foncées et chaudes, apaise l'atmosphère et donne une sensation de « douceur ». Les nuances sont souvent utilisées pour créer des dégradés comme c'est le cas pour le manteau et le pull du personnage féminin. Même si les deux éléments semblent avoir la même couleur, le niveau de pureté n'est pas le même. Remarquons que la couleur « orange » du pull est plus pure que celle du manteau, ce dernier est plus terne. Nous concluons que le pull contient plus de lumière (de couleur blanche) que le manteau.

III. *Ce que le jour doit à la nuit* : titre en guise d'invitation à la lecture

Le titre, cet élément qui semble ornemental est loin de l'être. Mot ou phrase, le titre se présente sous diverses formes, il peut même être présenté sous forme de numéro. A côté de la première de couverture, le titre reste, probablement, l'élément marquant d'une œuvre. Nous avons beau ne pas finir la lecture d'un texte, mais il nous est

impossible de ne pas lire le titre d'un article ou d'une revue. Nous connaissons tous des titres de romans que nous n'avons jamais achevés ou jamais commencé à lire. Il est l'élément marquant d'un texte. Il représente l'emblème d'une œuvre puisqu'il la reprend en son intégralité

Penser à un titre d'un roman par exemple n'est pas chose aisée. Sur le plan commercial, un titre pourrait faire faux bond s'il est mal choisi. La maison d'édition prend grand soin pour en choisir un qui pourrait lui garantir une commercialisation de son produit. Un mauvais choix de titre pourrait nuire à la promotion d'un roman, même si ce dernier est une excellente œuvre. Le titre n'est pas l'œuvre en elle-même, mais il la présente dans sa globalité. Il doit, à côté des autres éléments paratextuels, assurer l'attraction et par conséquent la commercialisation du produit en question.



Les titres, aussi captivants qu'ils puissent paraître, s'avèrent quelques fois trompeurs. Nous avons tous été, à un certain moment de nos vies, confrontés à de mauvaises surprises lors de nos lectures. Il faut donc se méfier de cette manipulation éditoriale, comme nous pouvons le sentir. Le titre invite le lectorat à pénétrer l'environnement romanesque d'une œuvre. Il se fait brèche et se prête à un rôle

d'exhibitionniste ou d'hôte, il est un clin d'œil, un aperçu tacite, ou explicite de l'œuvre à laquelle on l'associe.

En parlant de discours, nous appelons les éléments extérieurs au texte pour tenter d'analyser le texte dans son contexte. De ce fait, nous nous intéressons au paratexte, notamment au titre. La sémiologie, quant à elle, a permis de mettre sous microscope cet élément central et abscons pour qu'il nous livre ses mystères. Pour analyser une production littéraire, « il faut commencer l'étude du texte par celle de son titre »¹. Il est nécessaire d'avoir une idée sur le corpus à décortiquer, voir par exemple s'il reprend un thème, un personnage, s'il fait allusion aux péripéties relatées, ou s'il se détache du corpus. En somme, analyser le titre c'est vérifier la connectivité de ce dernier avec son œuvre. Le PETIT LAROUSSE 2010 définit le titre comme suit : « mot, expression, phrase, etc., servant à désigner un écrit, une de ses pratiques, une œuvre littéraire ou artistique, une émission, etc., et à en donner le sujet ».

Claude DUCHET dans *Éléments de titrologie romanesque*, en sa qualité de sociocritique, considère le titre comme un élément à double sens, ou il serait correct de dire à connotation diverses sur le plan littéraire et aussi social. Cependant, GENETTE s'est intéressé aussi au titre dans son ouvrage *Seuils* où il aborde ce point-là. Il approche le titre à travers son interaction avec les autres éléments du paratexte. Pour HOEK, « le titre désigne, appelle et identifie un texte »², de ce fait, il est indicateur, élément attractif et identificateur à la fois. Nous pourrions aussi le voir comme :

Inscription qui présente le contenu d'un texte (extrait, chapitre, ou œuvre complète) dans une formule courte et significative. Le titre peut être informatif ou accrocheur, lorsqu'il se veut strictement informatif, un titre doit être précis et descriptif. En revanche, lorsqu'il veut étonner, émouvoir ou faire rire, il peut prendre une forme originale inspirée de figure de style comme l'antithèse, le calembour, la métaphore, etc.³

¹ Léo, HOEK. *La marque du titre : Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. Paris : Mouton, 1981, (Collection Approaches to semiotics). P. 15.

² Léo, HOEK. *Pour une sémiotique du titre*. Paris : Mouton, (Collection Approaches to semiotic), 1983. P. 60.

³ Mémo références, *vocabulaire de l'analyse littéraire*. Paris : Bordas, VUEF, 2002. P. 42.

Pris dans cette dimension, le titre, dans sa forme courte et significative, présente un produit. Ce dernier peut être purement informatif et se voudra être descriptif, ou il peut sortir du lot et user de figures de styles telles que : la métaphore, le calembour, ou de l'antithèse par exemple. A présent, nous nous posons quelques questions autour des titres de nos romans. Qu'en est-il de *Ce que le jour doit à la nuit*, et *Les Anges meurent de nos blessures* ? Sont-ils significatifs et rattachés au texte, à savoir le récit ? Désignent-ils, identifient-ils, appellent-ils un quelconque public ciblé ? Qu'en est-il des autres éléments périphériques, ont-ils un lien avec les titres ?

Dans le but de se démarquer, KHADRA choisit des titres à forte charge sémantique et emblématique allant même vers le mystique. Susciter des interrogations et stimuler une curiosité, Yasmina KHADRA semble avoir atteint ce but. Ses titres sont équivoques. Tel un cryptex¹ à décoder afin de trouver le message codé et de le décrypter lui aussi à son tour. Formuler des titres ambigus semble être une pratique paratextuelle courante chez Yasmina KHADRA. Ce dernier semble user de cette technique dans l'ensemble des œuvres qu'il a écrites, une manière peut-être de dire au monde qu'il n'est pas comme tous, une signature en quelque sorte. A travers les titres préalablement cités, nous tenterons de voir de près les techniques utilisées afin de formuler des titres aussi énigmatiques et interrogatifs.

IV. Ce que le texte doit au titre

Premier élément d'analyse littéraire, le titre représente la première marche à fouler pour pénétrer le récit. Il demeure le vasistas nous permettant d'entrevoir ce qui se trame à l'intérieur du récit, ou du moins, supposer ce dont il pourrait s'agir. Tel un objet miroitant, le titre est cette « attraction » mise en place pour captiver le lecteur. Jean GIONO déclare qu'« il faut un titre, parce que **le titre** est cette sorte de drapeau vers lequel on se dirige ; le but qu'il faut atteindre »² alors que Anne FERRY affirme qu'il

¹ Néologisme utilisé par Dan BROWN dans son roman *Da Vinci Code* pour désigner une sorte de compartiment portable protégé par un mot de passe qui doit être deviné sur la base d'une histoire et d'énigmes à élucider. Le papyrus contenu dans le cryptex est entouré par du vinaigre susceptible d'être déversé au cas où le mot de passe serait incorrect.

² Jean GIONO, cité par C. DUCHET.

s'agit d'« une parole écrite au-dessus du texte[...] dans l'espace qui lui a été réservé, depuis l'avènement de l'impression »¹.

Le **temps** s'était arrêté pour nous. Bien sûr, **le jour** continuait de se débiter devant **la nuit**, le soir de se substituer aux aurores, les rapaces de tourner dans le ciel mais, en ce qui nous concernait, c'était comme si les choses étaient arrivées au bout d'elles-mêmes. Une nouvelle page s'ouvrait, et nous n'y figurions pas. [...] Le lendemain, ma mère ramassa ses bouts de misère et les entassa sur la charrette... C'était fini.

Je me souviendrai toute ma vie de **ce jour** qui vit mon père passer de l'autre côté du miroir. C'était un jour défait, avec son soleil crucifié par-dessus la montagne et ses horizons fuyants. Il était environ midi pourtant, j'avais le sentiment de me dissoudre dans un clair-obscur où tout s'était figé, où les bruits s'étaient rétractés, où l'univers battait en retraite pour mieux nous isoler dans notre détresse.²

Ce que le jour doit à la nuit, tel est le titre du corpus auquel nous nous intéressons actuellement. Notre analyse sera basée sur les différentes interprétations auxquelles pourrait s'y prêter le couple de mots « jour/nuit ». Nous tenterons, à travers une approche rigoureuse et sémantique, de percer, ou il serait adéquat de dire, de mettre à nu, la relation contradictoire et complémentaire de ce couple dichotomique. Montrer la réciprocité, qu'est donc le « jour » sans la « nuit » ? Et qu'est la « nuit » sans le « jour » ? Chacun trouve un sens que par rapport à l'autre. Dans une conception de complémentarité et de réciprocité, le « jour » ne se définit qu'à travers le retranchement de la « nuit ». La « nuit », quant à elle, trouve son sens dans la soustraction du « jour ».

Il nous semble, que les éléments de la Nature, aient conspiré pour faire en sorte, que ces deux phénomènes naturels n'aient d'existence que par rapport à l'absence. Tout le temps l'un à la recherche de l'autre. Sans cesse à la quête de l'autre vainement. Deux âmes condamnées à se chercher sans se trouver. Ceci nous rappelle le couple, ou ce qui aurait pu être un couple, *Younes/Jonas* et *Emilie*. Ces deux amoureux que le destin a pris plaisir à séparer. Un amour jamais vécu et renié par la fatalité. *Emilie* qui cherchait sans cesse à comprendre le rejet et le retranchement de *Younes/Jonas*. Et lui, tenait à ses principes et à ses promesses fermement.

¹ Anne, FERRY. *The title of the poem*. Stanford : Stanford University Press, 1996. P. 1.

² Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. Pp. 17-18.

Nous pourrions dire qu'Emilie, dont son équivalent en arabe « *أمل* » [amal] qui signifie « espoir », incarne le « jour », l'**espoir** d'un lendemain meilleur, l'**espoir** d'un amour partagé, l'**espoir** d'une histoire impossible qui aurait pu voir le jour. *Younes/Jonas*, toujours recroquevillé sur lui-même, incarne la « nuit ». Cette obscurité qui ne livre guère ses secrets. Cet entêtement à vouloir s'accrocher à ses principes et ses promesses au détriment de « la plus belle des histoires » d'amour au point où elle lui file des doigts.

Pour ce qui est d'*Emilie*, elle était totalement le contraire de *Younes/Jonas*, on lisait en elle comme on lit dans un livre. Ses yeux trahissaient ses sentiments, livraient à *Younes/Jonas* tous leurs secrets. L'auteur assimile *Emilie* à la beauté céleste, à la clarté du jour « la fille était plus belle, maintenant que la lumière du **jour** la mettait en exergue. Elle n'était pas de chair et de sang ; elle était une éclaboussure de soleil »¹. *Younes/Jonas* quant à lui, demeure toujours aussi taciturne et arcané. Il ne donne aucune explication à Emilie. Comme *Younes* est associé à la « nuit », nous sommes tenté de dire qu'il pourrait incarner le « Yin », et *Emilie*, elle serait le « Yang » puisqu'elle incarne le « jour ».

Tout rapport d'opposition est basé sur un rapprochement. Même si *Emilie* et *Younes/Jonas* semblent s'opposer dans leurs agissements, un terrain les réunit toutefois, qui est celui des sentiments partagés l'un à l'égard de l'autre. Le rapport de jour et de nuit, même s'il semble contradictoire, est basé lui aussi sur un rapprochement qui est celui de leur inclusion dans la durée de 24 heures.

Sur un plan différent, à savoir philosophique, nous assimilerons le couple « *Younes/Emilie* » au « Yin et au Yang ». Cette dualité opposée et contradictoire, une conception traditionnelle chinoise, nous rappelle ces jeunes gens qui se cherchent, chacun à son tour, sans vivre leur histoire d'amour. Tout comme cette manière de penser chinoise qui dicte que le Yin existe dans le Yang, nous retrouvons une parcelle de chaque personnage dans l'autre, ne serait-ce que l'amour qu'ils se partagent.

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 231.

Il serait intéressant d'interpréter cette assimilation sur un plan sociétal. *Emilie*, jeune française d'Algérie, et *Younes/Jonas*, Algérien pure souche, intégré à la communauté française. Partant du principe que le Yin et le Yang n'existent pas en eux-mêmes, ni hors d'eux-mêmes, il est possible de voir *Younes* dans l'univers d'*Emilie*, à savoir la communauté française à laquelle il semble s'intégrer parfaitement et aisément, et aussi à travers le procédé de rebaptisation qui le fait passer de « *Younes* » à « *Jonas* ». Quant à *Emilie*, citadine, qui, intégrée dans la communauté algérienne, notamment l'environnement de *Younes/Jonas*, trouve sa place au sein du groupe d'amis qu'elle côtoie.

Cette dualité du « jour » et de la « nuit » est rappelée dans l'aspect chromatique. Nous remarquons le manque de couleurs et la présence du « noir » et « blanc » qui vient renforcer davantage le titre. La convocation ces deux couleurs contradictoires confère un ton dramatique au récit. Le titre vient appuyer l'hypothèse que se fait le lecteur de la première de couverture. Comme *Younes/Jonas* incarne la couleur obscure, à savoir le noir, allusion à la « nuit », et *Emilie* incarne le « jour », allusion au « blanc », la couleur « grise » vient dessiner un terrain commun. Ce terrain est celui de ces deux jeunes gens qui se cherchent tout en se retirant, chacun à son tour, sans jamais s'unir. Nous pourrions aussi interpréter ce gris comme étant une fusion

Que s'est-il produit pour que le jour puisse apparaître ? Que doit-il à la nuit ?

Jour	Nuit
<ul style="list-style-type: none">• Espoir et liberté• Algérie indépendante• Beauté maternelle	<ul style="list-style-type: none">• Nuit de basculement, l'incendie ravageur• Combat sanguinaire• Souffrance et misère et pauvreté en période coloniale• Oppression

Ce que le jour doit à la nuit pourrait connaître quelques équivalences sémantiques. Nous nous proposons de formuler quelques interprétations sémantiques :

- ce que l'Algérie actuelle doit à l'Algérie coloniale
- ce que la lumière doit à l'obscurité
- ce que liberté doit à l'asservissement
- ce que la patrie doit aux sacrifices
- ce que la patrie doit à *Younes/Jonas*
- ce que le destin doit à *Younes/Jonas*
- ce que le jour de leur départ doit à la nuit d'incendie

Comme nous le savons, le choix du roman se fait en grande partie par son titre. Si ce dernier accroche le lecteur, la commercialisation du produit sera assurée. Selon Charles GRIVEL « ...le titre, toujours équivoque et mystérieux, est ce signe par lequel le livre s'ouvre »¹, il est cette brèche qui nous permet de pénétrer le livre. Notons toutefois que la notion de titrologie a connu un essor avec de la « sémiologie » dont la réflexion de BARTHES² y a contribué pour beaucoup. Selon la pensée de PIERCE, il voit une symbolique dans les signes linguistiques, et il le divise en trois éléments : « l'indice, l'icône et le symbole »³.

V. Titrologie de *Les Anges meurent de nos blessures* et ses effets de lecture

Les Anges meurent de nos blessures est un titre équivoque qui se prête à plusieurs interprétations sémantiques. Il ouvre diverses possibilités interprétatives. Au premier abord, il frappe par le choix des mots convoqués. Nous avons « anges », qui marque l'élévation et nous fait penser aux cieux, nous avons « meurent » qui confère une touche dramatique et possiblement une fin triste, nous avons « blessures » qui évoquerait un combat ou un accrochage sanguinaire, et nous avons l'adjectif possessif « nos » qui induit le locuteur.

Le code chromatique octroyé au titre ne passe pas inaperçu. En effet, la couleur blanche fait un joli contraste avec le fond foncé des couleurs choisies pour constituer la chaleur de l'image. Nous pourrions aussi assimiler cette couleur au mot « anges », qui

¹ Charles, GRIVEL. *Production de l'intérêt romanesque*. Paris-La Haye, Mouton, 1937. P. 173.

² Roland, BARTHES. *L'aventure sémiologique*. Paris : Seuil, 1985.

³ Charles S, PIERCE. *Ecrits sur le signe*. Paris : Seuil, (coll. « L'ordre philosophique »), 1978.

est vecteur de bonté et de lumière divine. Cet élément rappelle et vient rejoindre la couleur du bonnet du personnage féminin -blanc-, comme pour indiquer le lien infallible entre le personnage et les « anges ». Il est possible que l'ange soit pris au sens figuré et soit représenté par ce personnage féminin.

Chaque mot est vecteur d'une sémantique que nous dévoilerons au fur et à mesure que nous avancerons dans notre analyse. Prenons pour exemple le mot « anges », il nous semble qu'il renvoie à des individus. Nous devons donc considérer le sens figuré et non le sens fixe, à savoir cet « être spirituel, intermédiaire entre Dieu et l'Homme », aussi entre les deux mondes (terrestre et divin). Les anges sont aussi considérés comme subalternes qui exécutent La Volonté divine. Le mot « ange » tire son étymologie du Latin « *angelus* », qui lui-même s'est vu emprunter ce dernier du Grec ancien « ἄγγελος / *aggelos* » et qui signifie « messenger ». Nous pourrions, à partir de l'étymologie du mot, interpréter le terme, au sein de notre contexte, et dans une dimension ancienne (latine et grecque) comme « celui qui délivre un message ».

Yasmina KHADRA semble avoir choisi le mot « anges » pour véhiculer un message, ou plutôt révéler un message comme le faisaient les anges avec les prophètes. Exemple, l'ange Gabriel était chargé d'annoncer les naissances. Il l'a fait pour Zacharie (Zakkarya dans la culture arabo-musulmane), et pour Marie La Vierge pour lui annoncer la naissance de Jésus.

L'auteur délivre lui aussi son message. Pour ce qui est de notre corpus, le mot « anges » semble avoir été pris pour sa fonction première qu'incarne cet être

La musique est la preuve que nous sommes capables de continuer d'aimer malgré tout, de partager la même émotion, d'être nous-mêmes une émotion fabuleuse, saine, belle comme une rêverie jaillissant au cœur de la nuit... Qu'est-ce qu'un **ange** sans sa harpe sinon un démon triste et nu, et que serait pour lui le paradis hormis un exil plein d'ennui ?¹

Ce n'est qu'à la fin du roman que l'auteur décide de lever le voile sur l'équivocité du titre. Il s'agit d'une confrontation intérieure, d'un face-à-face du « moi » -qui apparaît ostensiblement- et du « moi » enténébré enfoui à l'intérieur de *Turambo/Amayas*. Le passage qui suit le montre ouvertement :

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 129.

...Oui mon frère, toi qui n'accordes plus de crédit à la rédemption, qui contestes l'évidence et maudis le génie, qui chahutes les vertueux et loues les imposteurs, toi qui défigures la beauté pour que l'horreur exulte, qui ramènes ton bonheur à un vulgaire besoin de nuire et qui craches sur les lumières pour que le monde retourne à l'obscurité, oui, toi, **mon jumeau enténébré**, sais-tu pourquoi nous n'incarbons plus que nos vieux démons ? C'est parce que les anges sont morts de nos blessures.¹

Il est possible de voir, dans cet extrait, un monologue. *Turambo/Amayas* versus son alter-ego enténébré. Nous pourrions voir dans cette évocation un « dédoublement de personnalité » ou une « bipolarité » où il y a confrontation entre le « Moi » naturel et le *Turambo* de l'inconscient. En nous basant sur cette confrontation intérieure, nous remarquons une dichotomie entre le *Turambo/Amayas* dans la vie courante aspirant à un mode de vie simple avec l'amour de sa vie, et un *Turambo/Amayas* surgissant des fins fonds des ténèbres. Une facette incarnant ce qu'il est, et une facette incarnant ce qu'on voudrait qu'il soit, à savoir un champion des rings, une célébrité sous la lumière, une bête de foire qu'on exhibe. Nous décelons un sentiment de regret, et de reproches que se fait le champion. Son second lui -face noire de sa personnalité-, semble barbare et sauvage, telle une bête en furie. Un « Moi » à l'antipode de ce qu'il reflète. Il est face à lui-même, une copie de sa personnalité enténébrée, un « moi » sombre assoiffé de violence qui surgit sur les rings.

Après le drame qui s'est produit avec *Irène*, il nous semble que le mot « anges » renverrait à *Irène*, victime de la folie de *Jérôme* le laitier, morte assassinée par un déséquilibré mental. Mais la marque du pluriel -le « S »- nous laisse penser qu'il y a plusieurs victimes inventoriées dans le bilan qu'il fait. Dans cette optique, nous pensons à toutes les personnes atteintes et affectées par cette facette noire. Il peut aussi renvoyer à lui-même -*Turambo/Amayas*-, une sorte d'ange élevé au rang des saints, suite à ses gloires et son succès, et qui déchoie en voulant retrouver une vie simple et pleine d'amour.

Ayant connu une ascension fulgurante, mis sous les projecteurs rapidement, devenu célèbre en peu de temps, tombé amoureux à plusieurs reprises, et déchu à la fin du récit, *Turambo/Amayas* nous rappelle les anges. En effet, l'ange, en sa qualité d'être céleste nous rappelle l'« ascension ». Etre spirituel rayonnant incarnant la « pureté et la bienveillance », l'« ange » nous rappelle la « célébrité » et le « succès » qu'a connus le

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. Pp. 399-400.

champion une fois mis sous les projecteurs. A l'instar des anges, êtres polymorphes, *Turambo/Amayas*, une fois monté sur le ring, se transforme en bête féroce prête à dégommer son adversaire en moins d'une minute. En tombant amoureux follement d'*Irène*, le boxeur talentueux trouve sa déchéance dans l'amour, tout comme les anges amoureux qui perdent leurs pouvoirs et leur immortalité si ces derniers venaient à s'éprendre d'un mortel -selon les croyances-.

Le mot « blessures » renvoie tantôt aux blessures infligées lors des combats de boxe, tantôt au mal intérieur. En renvoyant le mot « anges » à *Irène*, le mot « blessures » prend une autre tournure, qui est celle : des remords, de la culpabilité, des conséquences irréversibles, de la fatalité qui happe sans crier 'gare', des actes mal calculés, du sort et du destin qui échappe à tous.

« Meurent » renvoie fatalement à la mort sans équivoque en premier lieu, à celle d'*Irène* ; personnage emblématique et clé de l'histoire. Elle incarne son ambition et par conséquent sa quête. Le terme renvoie à la mort qui prend la plupart des personnages tout au long du récit. La mort peut traduire aussi par la perte, la déchéance, l'affront, le déshonneur quant au succès rencontré. Il y a une part de responsabilité dans la fatalité des choses, c'est-à-dire qu'à cause de la prise de décision pour la boxe que tous ces malheurs sont arrivés et ont eu lieu, si la décision n'avait pas été prise, la mort ne serait pas venue faucher ces êtres tant chéris.

Tout est dit dans ce passage, il se parle, il explique et dévoile finalement le mystère sur le titre. Il parle à son altère égo, à son côté obscur qui a pris le dessus. Il fait un constat de ce qui s'est produit. Le mot « ange » a été répété dans le récit à plusieurs reprises, et cela tout au long du récit, du début à la fin. Il est cité en début sous forme d'interrogation : « Qu'est un ange sans sa harpe sinon un démon triste et nu, et que serait pour lui le paradis hormis un exil plein d'ennui ? »¹ Il évoque les anges en essayant de leur trouver un sens. « Trois jours avant mon combat, ne sachant pas au juste si c'était pour surmonter la pression que me mettait le *Sigli* avec ses déclarations tonitruantes ou simplement pour retrouver une parcelle du paradis dans les bras d'*Aïda*... »²

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 129.

² Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 327.

Aller à la maison close est un coin de paradis sur terre pour notre jeune boxeur, par conséquent *Aida* est son ange qui lui procure le plaisir charnel lui permettant d'oublier l'enfer où il vit. Un endroit de ressourcement et de bien-être. « Le Duc m'avança une partie de l'argent pour acheter une Fiat 508 Balilla sport. J'étais aux anges. »¹ Il semble atteindre souvent le bonheur, la nouvelle voiture égaie sa vie, un autre objectif atteint le rapprochant de l'idéal qu'il cherche tant.

« Et depuis, je n'ai pas arrêté de détester la boxe. Ce n'est pas un métier, c'est un vice ! On ne pardonne pas aux dieux déçus. »² Encore une autre allusion à tout ce qui est céleste, *les dieux*, ça explique en un sens notre titre. En évoquant la chute des dieux, *Irène*, dans ce passage, tente d'expliquer qu'il n'est plus possible de se relever après affront pareil. Quand une personne perd sa notoriété, gloire et succès, elle ne devient rien dans ce monde et difficile pour elle de quitter la boxe, si ce n'est qu'on l'y oblige, c'est le cas de son père qui a été mis en retraite suite à sa paralysie, sinon, il aurait continué à exercer cette activité.

En somme et au terme de ce chapitre, il nous est possible de dire que le revêtement extérieur qui constitue le paratexte n'est pas fabriqué au hasard. Chaque indice agencé traduit une opération bien pensée visant à mettre en exergue un élément qui glisse une ou des informations. L'auteur, sans le formuler explicitement, raconte, écrit à travers des signes sémiologiques. Graphique ou iconique, Yasmina KHADRA révèle son contenu sans le dévoiler. Seuls un œil bien aiguisé et un esprit perspicace peuvent prétendre à une interprétation des éléments en question. Les marques paratextuelles plongent le lecteur dans la dimension romanesque qu'a créée l'écrivain. Graphie, icônes, couleurs, rappellent tous des personnages. Mohamed MOULESSEHOUL se sert de la trame extérieure pour raconter, selon les normes du monde iconique.

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 326.

² Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 331.

Conclusion

En guise de conclusion à cette deuxième partie de notre travail, il est possible de dire, dans un premier temps, que l'attribution des patronymes n'est pas hasardeuse. Chaque nom que porte chacun des protagonistes est vecteur de sens. En effet, tout patronyme résume l'identité discursive de son personnage, à travers un faisceau de traits moraux et/ou physiques. L'aspect religieux et culturel prend le dessus dans la distribution onomastique. Chaque NP atteste de l'éclectisme algérien sur le plan : historique, culturel, religieux, historiques...etc. De ce fait, Yasmina KHADRA lie intrinsèquement ses protagonistes aux patronymes qu'ils portent.

Dans un deuxième temps, il apparaît que l'intertextualité et l'oralité ont retracé la culture romanesque des personnages principaux. Il est question de montrer le bain culturel qui a construit l'identité de chacun. A travers l'évocation culturelle, le lecteur a la possibilité de situer les protagonistes, ainsi, il sera en mesure de les cerner. Il est évident que le corpus de Yasmina KHADRA se nourrit de l'intertextualité et d'oralité par le biais des nombreuses références musicales, religieuses, et littéraires.

Dans un troisième et dernier temps, il est question d'approcher le corpus différemment. C'est-à-dire que l'on s'intéresse aux éléments sous-jacents constituant l'écorce de l'œuvre et se composant de différents éléments : titre, images, nom d'auteur, graphie, code chromatiques... Nous avons pu voir à travers l'analyse menée par nos soins que ces signes sémiologiques n'ont pas pour objectif d'être utilisés à titre ornemental. L'auteur et la maison d'édition à travers une mise en place spécifique, composent la formule qui fera de l'œuvre un produit à succès.

Le paratexte n'est pas seulement un élément garantissant la bonne mise sur le marché, mais il est aussi vecteur de sens. Les éléments paratextuels amorcent l'intrigant sous formes de codes à décrypter. L'auteur à travers les images de la première de couverture livre l'idée essentielle, il peut aussi exposer une péripétie majeure tenant pour fonction romanesque l'« élément déclencheur ». Ainsi, cette étude nous mène à nous interroger à l'étude du discours qui sera basé sur l'Identité en relation avec l'Altérité cela en faisant appel à la théorie aristotélicienne. Dans la partie suivante

de notre recherche, nous aborderons les composantes de l'identité discursive des héros. Afin de mieux cerner le discours identitaire mis en exergue par Yasmina KHADRA.

Partie III

Le triangle de persuasion dans le discours littéraire

Introduction

L'étude antérieure portant sur l'aspect extérieur du corpus nous mène à nous interroger et à pénétrer davantage le corpus par le biais d'une étude sur l'identité discursive en corrélation avec l'Altérité. De ce fait, la dernière partie de notre travail va nous permettre de formuler des interrogations sur « le triangle de persuasion » et sur le lien intrinsèque du « JE » et de l'« AUTRE ». Dans le discours littéraire, il n'est pas commun d'appliquer 'le triangle aristotélicien'. Ce dernier relève du ressort du domaine politique puisqu'il s'intéresse à l'*ethos* (manière de se tenir, de parler, de gesticuler), le *pathos* (capacité à toucher le public visé), le *logos* (ensemble d'idées visant à convaincre, persuader).

Dans un premier temps, il sera judicieux d'approcher notre texte via cette brèche. A travers plusieurs lectures faites, nous avons remarqué l'édification d'une certaine image. Une image fabriquée de toute pièce, dans une intention précise. Par conséquent, il s'agira de réfléchir à de cette dernière pour comprendre son assemblage, disséquer cette construction pour la comprendre et ainsi saisir la finalité d'un tel procédé discursif.

Dans un second temps, nous nous intéresserons à la relation intrinsèque de l'identité et de l'altérité. La réflexion sera portée sur ces notions qui représentent le pivot de la plume de l'auteur. L'Identité évoquée est-elle celle du personnage ou s'agit-il d'un identité nationale revendiquée à travers un récit placé dans un décor de l'entre-deux-guerres ? Est-il question d'une identité fragile ou instable, les deux à la fois ?

Premier chapitre

Composantes de l'Identité discursive :

Le triangle aristotélicien au service de la narration, *Ethos, Pathos et Logos*

Chaque discours, quelle que ce soit sa nature, véhicule un message, comprend une visée. Cette dernière est généralement persuasive. La mise en place des procédés persuasifs dans un texte littéraire n'est pas similaire à celle dans un discours oral. Le discours écrit fait appel à des procédés spécifiques, à une mise en scène propre au monde scriptural. L'auteur convainc, en usant de techniques. Chaque mise en place de ces techniques contribue à convaincre, ou du moins, à impliquer le lectorat afin d'adopter le produit présenté qui est l'œuvre écrite.

Aristote développe trois arguments appelés respectueusement ; *ethos, pathos* et *logos*. Ces derniers composent, ce qu'on appelle communément, « la théorie aristotélicienne ». Il s'agit du « triangle de persuasion ». Nous nous proposons, dans notre modeste travail, de montrer comment « le triangle de persuasion » peut-il être

appliqué. Notre recherche est focalisée essentiellement sur le premier argument, à savoir l'« *Ethos* ».

Nous procéderons à l'appui d'outils méthodologiques et de théories définies afin de disséquer l'image de soi véhiculée du personnage principal afin de produire des effets sur le lectorat, ceci, en analysant chaque argument mis en place pour gagner la confiance de l'allocutaire.

I. Triangle de persuasion : *ethos*, *pathos* et *logos*

Rhétorique d'Aristote, composée de trois catégories ; l'*ethos*, le *pathos* et le *logos*. Ils constituent le socle sur lequel est fondée cette rhétorique, ce qui est appelé aussi « le triangle de persuasion ». Pour réussir à convaincre un auditoire, il est nécessaire de focaliser son discours sur ces trois piliers qui forment la « théorie d'Aristote », l'élève de Platon. Le but n'est atteint qu'à travers l'application du « triangle de persuasion ». Chaque ante se démarque de l'autre, mais il est nécessaire de connaître toutes les catégories afin d'impliquer le public ou l'auditoire qu'on vise. Chaque pôle qui constitue « le triangle » joue un rôle sur la persuasion, la dynamique des trois piliers garantit la persuasion et l'implication du lectorat, et ainsi, l'objectif fixé est atteint.

Un « *ethos* », c'est-à-dire une image de soi favorable susceptible de lui conférer son autorité et sa crédibilité.¹ C'est la crédibilité de l'écrivain. Erving GOFFMAN nomme « présentation de soi », autrement dit, l'image projetée de notre être lors des échanges quotidiens. Cette mise en scène, spontanée ou calculée, se fait l'objet d'étude de la psychologie actuelle. Les personnes en vue telles les célébrités, soignent et cultivent cette projection de leur image, ils la façonnent et ne laissent transparaître que ce qu'ils veulent exhiber. C'est une image fabriquée et véhiculée sur laquelle les médias centrent toute leur attention. Il se distingue des attributs réels du locuteur. C'est un film extérieur et superficiel qui reflète l'image façonnée soigneusement de l'individu. En quelque sorte, l'*ethos* ressemblerait plus à un cadeau emballé. Chez BOURDIEU, l'*ethos* désigne « un ensemble objectivement systématique de dispositions à dimension

¹ Ruth, AMOSSY. *La présentation de soi, Ethos et identité verbale*. Paris : Presses Universitaires de France (Collection L'Interrogation philosophique), 2010. P. 03.

éthique, de principes pratiques (l'éthique étant un système intentionnellement cohérent de principes explicites) »¹.

Selon Patrick CHARAUDEAU et Dominique MAINGUENEAU, l'*Ethos* « désigne l'image de soi que le locuteur construit dans son discours pour exercer une influence sur son allocataire. »² Il s'agit de « l'image de soi que l'orateur produit dans son discours, et non de sa personne réelle ». L'*ethos*, est :

Tout ce qui, dans l'énonciation discursive, contribue à émettre une image de l'orateur à destination de l'auditoire. Ton de voix, débit de la parole, choix des mots et arguments, gestes, mimiques, regard, posture, parure, etc., sont autant de signes, élocutoires et oratoires, vestimentaires et symboliques, par lesquels l'orateur donne de lui-même une image psychologique et sociologique³

Chaque détail est étudié, rien n'est laissé au hasard. L'image est taillée dans la pierre une fois exposée au grand public, il est important de bien la définir avant de l'exposer au grand jour, pour cela, tout doit être étudié, à savoir ; le ton de la voix, le vocabulaire, l'intonation, le débit, le regard, la gestuelle, la posture, le code vestimentaire...

Crédible et fiable, tel doit être l'*ethos* fabriqué par l'orateur. L'image qu'il souhaite véhiculer ne doit en aucun cas être contradictoire à l'allocataire. Elaborer un *ethos* c'est d'abord établir celui de l'auditoire afin de s'y référer et de baser le sien essentiellement sur les caractéristiques qui fondent celui du public visé. Il est aisé de faire passer son message quand on donne l'impression d'appartenir au groupe d'allocataire. Quand il s'agit d'une personne à travers laquelle nous pouvons nous identifier, la persuasion ne peut qu'avoir lieu. MAINGUENEAU dit à ce propos :

Comme la vertu n'est pas considérée partout ni par tous de la même manière, c'est en fonction de son auditoire que l'orateur se construira une image conforme à ce qui est considéré comme vertu. **La persuasion** n'est créée que **si** l'auditoire peut voir, en l'orateur, un homme qui a le même *ethos* que lui : persuader va consister à faire

¹ Pierre, BOURDIEU. *Questions de sociologie*. Paris : Minuit, 1984. P. 133.

² Patrick CHARAUDEAU et Dominique MAINGUENEAU. *Dictionnaire d'Analyse du Discours*. Paris : Seuil, 2002. P. 238.

³ Grégory, DECLERCQ. *L'art d'argumenter - Structures rhétoriques et littéraires*. Paris : Editions Universitaires, 1992. P. 48.

passer dans son discours l'ethos caractéristique de l'auditoire, pour donner l'impression à celui-ci que c'est l'un des siens qui s'adresse à lui.¹

MAINGUENEAU évoque la notion d'« incarnation » de l'*ethos* qui :

recouvre non seulement la dimension verbale, mais aussi l'ensemble des déterminations physiques et psychiques attachées au « garant » par les représentations collectives. Celui-ci se voit attribuer un « caractère » et une « corporalité », dont le degré de précision varie selon les textes. Le "caractère" correspond à un faisceau de traits psychologiques. Quant à la "corporalité", elle est associée à une complexion physique et à une manière de s'habiller.²

Dans l'extrait ci-dessus, la notion de l'*ethos* ne recouvre pas seulement la dimension verbale, elle va au-delà, elle comprend aussi l'aspect physique et psychique qui déterminent l'image du « garant ». A travers ce faisceau de traits physiques et moraux, à savoir l'identité discursive qu'il s'est construit, le garant, confère à son identité un « caractère », ainsi, il attribue à son image une « corporalité ».

Le « Pathos », c'est tout ce qui attire le public. Il procure la sensation d'implication et d'avoir un intérêt personnel. Il accède aux émotions et aux croyances, il suscite le côté affectif de l'individu, d'où son appellation d'ailleurs. Il fait appel aussi aux préjugés, au sens et à la motivation. Le *pathos* est l'une des règles de la rhétorique d'Aristote. Tout comme l'éthos, il constitue un pilier fondateur des bases sur lesquelles est fondé « le triangle de persuasion ». Il est, dans la pensée aristotélicienne, le deuxième maillon de la chaîne de la rhétorique.

Dans *Dictionnaire d'Analyse du discours*, « le mot « pathos » est pris actuellement au sens de débordement émotionnel, généralement manquant de sincérité, acception qui n'affecte pas son dérivé « pathétique ». En rhétorique, le terme renvoie à l'un des trois types d'arguments, ou preuves, destinés à produire la persuasion »³. Il est question de construire « une attitude émotionnelle sur un objet de discours » dans le but

¹ Dominique, MAINGUENEAU. *L'ethos, de la rhétorique à l'analyse du discours*. (Version raccourcie et légèrement modifiée de "Problèmes d'éthos", Pratiques n° 113-114, juin 2002). Pp. 02-03.

² Dominique, MAINGUENEAU. *L'ethos, de la rhétorique à l'analyse du discours*. Op. Cit. P. 08.

³ Patrick CHARAUDEAU, Dominique MAINGUENEAU. *Dictionnaire d'Analyse du Discours*. Paris : Seuil, 2002. P. 423.

de toucher l'auditoire ou le locuteur afin de convaincre. Cela ne serait possible que si l'*ethos* est bien mis en place, il prépare le terrain au *pathos*. Sans l'*ethos*, à savoir l'image fabriquée ne reflétant pas la réelle personne, le *pathos* n'aurait pas lieu. La construction pathémique doit son fondement à la fiabilité et à la crédibilité déjà acquise par l'*ethos*.

Le *pathos* est traduit par les émotions transmises par un moyen verbal ; et par un moyen coverbal, on entend par cela : l'intonation, le débit, la fréquence, le ton de la voix...etc. La mimique, la posture et la gestuelle du corps sont aussi d'importants vecteurs émotionnels. Raphaël MICHELI dit à ce propos :

Les émotions se communiquent certes par le biais du matériau *verbal*, mais aussi- et cruciallement- par le biais de ce qu'on l'on appelle le **matériau coverbal**. L'intonation, le débit, l'intensité articulatoire et les diverses caractéristiques de la voix sont incontestablement de puissants vecteurs d'émotions (dimension *voco-prosodique*).¹

Le *logos*, « est alors à entendre comme l'ensemble de langage, discours, permettant également de dégager et construire les partenaires de la triade en relevant la densité de chacun de ces composants ou pôles »². Représentant un des trois piliers de la Rhétorique d'Aristote, le *logos* « joue son rôle et vient les conforter ou les surplomber par les idées et raisonnements développés »³. La persuasion repose sur une rationalité, des arguments, un enchaînement logique de raisons, un contenu ayant un style, des propos cohérents et vecteurs de sémantique. En somme, l'*ethos*, le *logos* et le *pathos* « sont les représentations de l'identité du sujet dans sa parole et ses comportements pour défendre une image ou capter l'attention de son auditoire »⁴.

En somme, nous définissons

¹ Raphaël, MICHELI. « Les émotions dans les discours. Modèle d'analyse, perspectives empiriques ». In *Champs linguistiques*. Collection dirigée par Marc WILMET (Université libre de Bruxelles) et Dominique WILLEMS (Université Gent). Paris : De Boeck Supérieur, 2014. P. 08.

² Franck COLOTTE et Diana RINCÎOG. *Ethos/Pathos/Logos. Le sens et la place de la persuasion dans le discours linguistique et littéraire*. (Actes de colloque tenu à l'université de Ploiesti (Roumanie) du 18 au 20 octobre 2012). Paris : L'Harmattan, 2015. P. 10.

³ Franck COLOTTE et Diana RINCÎOG. *Ethos/Pathos/Logos. Le sens et la place de la persuasion dans le discours linguistique et littéraire*. (Actes de colloque tenu à l'université de Ploiesti (Roumanie) du 18 au 20 octobre 2012). Paris : L'Harmattan, 2015. P. 10.

⁴ Duygu Çurum Duman. *L'identité et ses représentations : Ethos et Pathos*. Université Technique de Yilzid. Synergies Turquie n°5, 2012. Pp. 187-200.

aujourd'hui *ethos* de façon moins psychologisante. La référence au « caractère » laisse place à « l'image » que le locuteur donne de lui par son discours. *Pathos* témoigne toujours de l'effet sur l'auditoire –auditeur ou lecteur singulier ou collectif- avec accent sur la persuasion allant jusqu'à l'émotif, aux effets ; d'où le dérivé *pathétique*. Ces effets se tissent également de l'apparence que construit le locuteur (son *ethos*) par ses propos (*logos*) ; c'est-à-dire de la narration ou de l'argumentation développées, autrement dit de la rationalité du discours. *Logos* renvoie alors à l'ensemble discursif que constitue une prise de parole orale ou écrite, donc à son contenu ainsi qu'à son style.¹

II. Identité scripturale : *ethos* discursif

Pour mener cette analyse, nous organiserons l'étude sur le personnage principal de Yasmina KHADRA. Il est question de montrer l'image de *Younes/Jonas* et *Turambo/Amayas*- personnages-narrateurs de notre récit- fabriqué par l'écrivain afin de plonger le lectorat dans le monde romanesque confectionné par MOULESSEHOUL. Nous analyserons de près les différents mécanismes mis en place afin de convaincre le public, pour cela, nous appliquerons « le triangle de persuasion d'Aristote ».

Il nous semble juste de commencer par déceler, ou plutôt par amasser les éléments constituant l'image des héros. L'image conférée au personnage pourrait être plus éloquente qu'elle ne le semble. Nous nous proposons donc de dégager toute manifestation des différentes facettes qui tissent sa représentation. Les éléments en question ne constituent l'identité de *Younes* et de *Turambo* que parce que l'auteur a jugé bon. Il se pourrait que quelques éléments ne soient là que pour donner une bonne impression.

La construction de l'*ethos* peut se faire sur la base de matériaux **verbaux**, ou de matériaux **non-verbaux** ; la force des mots peut céder place à : la gestuelle, la mimique et à d'autres personnages qui contribuent, directement ou indirectement, à cette élaboration de l'image véhiculée.

« J'étais ébloui. Né au cœur des champs, je retrouvais un à un mes repères d'antan, l'odeur des labours et le silence des tertres. Je renaissais dans ma peau de

¹ Franck COLOTTE et Diana RINCÎOG. *Ethos/Pathos/Logos. Le sens et la place de la persuasion dans le discours linguistique et littéraire*. (Actes de colloque tenu à l'université de Ploiesti (Roumanie) du 18 au 20 octobre 2012). Paris : L'Harmattan, 2015. Pp. 09-10.

paysan, heureux que mes habits de citadin n'avaient pas dénaturé mon âme. »¹ Rien de ce qu'il a pu vivre n'a pu tronquer ce qui fait son ipséité. *Younes/Jonas*, homme accompli, émancipé, et intellectuel. A travers cet extrait, l'image d'un jeune Algérien, fier de retrouver ses racines d'autre fois, transparait. Ce construit par le passage ci-dessus, un *ethos* d'homme nostalgique des champs, des labours, du silence des tertres, bref, de tout ce qui constituait son *ethos* de paysan. Cette renaissance, à laquelle il est convié, lui insuffle une deuxième vie. Ravi que, le citadin qu'il était devenu n'ait pas dénaturé ce qu'il était. La fidélité, l'identification aux terres et aux champs, la nostalgie de son ancienne image indélébile, lui procure une euphorie mélancolique.

Le Duc avait choisi le bon endroit pour me ressourcer. [...] La campagne nous cueillait dans un calme si épuré que le rêve se poursuivait longtemps après la sortie du lit. [...] Jaillissant de nulle part, le braiement d'un âne me restituait l'authenticité du monde tandis que la fuite éperdue d'une musaraigne dans l'herbe sèche m'éveillait à des sensations sublimes de simplicité. C'était magique. Je me revoyais enfant debout sur un grand rocher en train de me demander ce qu'il avait derrière l'horizon. J'avais envie de rester là pour l'éternité, ma fibre paysanne remuant en moi tel un lumignon.²

Se dégage de cet extrait, l'*ethos* d'un homme qui renaît dans son espace d'antan, un espace qu'il avait mis de côté. Nous percevons cette âme de paysan qui rejaillit après qu'elle soit enfouie. La nature éveille en *Turambo/Amayas* des sensations longuement tassées. Les sons champêtres tel que le braiement de l'âne lui rappellent cette dimension d'un monde simple et authentique, le projetant ainsi dans son enfance. Lui aussi paysan dans l'âme, il ne peut oublier ce qu'il est en réalité. Le parcours qu'il connaît et la célébrité qu'il vit ne lui occultent pas sa part de son ipséité. A l'instar de *Younes/Jonas*, il se révèle dans le passage ci-dessus l'*ethos* d'un homme nostalgique des champs et de la terre fraîche, au point de vouloir y demeurer à jamais.

Jaillissant d'une oubliette de mon subconscient, alors que je croyais l'avoir définitivement enterrée, l'image d'Abdelkader écarlate de honte sur l'estrade de la classe de mon école primaire **fulmina** dans mon esprit. Je le revis nettement grimaçant de douleur tandis que les doigts de l'instituteur lui tordaient l'oreille. La voix stridente de Maurice explosa dans ma tête : « Parce que les Arabes sont des paresseux, monsieur ! » Son onde de choc se répercuta à travers mon corps comme une détonation souterraine à travers les douves d'une forteresse. La même **colère**,

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. Pp. 131-132.

² Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 277.

qui m'avait happé ce jour-là à l'école, m'inonda. De la même façon. **Telle une lave giclant du plus profond de mes tripes.** D'un coup, je perdis de vue l'objet de ma visite, les risques qu'encourait Jelloul, les angoisses de sa mère, et me mis à ne voir que M. Sosa debout au faite de son arrogance, que l'éclat malsain de sa morgue hypertrophiée qui donnait à la couleur du jour quelque chose de purulent.¹

Dès les premières lignes, un *ethos* d'homme mûr, éloquent, déterminé, et révolté émerge. Effectivement, par le passage préalablement cité, *Younes/Jonas* tient tête à monsieur SOSA, il est la voix longuement étouffée des Anciens. Il symbolise toutes les qualités qu'un personnage romanesque doit avoir. Il est l'avocat des sans voix, des morts, l'insurrection personnifiée. Fidèle et patriote malgré l'intégration. La cohabitation des deux communautés, à savoir algérienne et française, ne lui a pas occulté sa loyauté à l'égard de ses semblables. Porte-parole de son peuple, *Younes/Jonas* incarne la fierté, la connivence, l'insurrection, le défi, le courage, et le ras-le-bol de toute une nation assujettie durant plus d'un centenaire.

Sans m'en rendre compte, et incapable de me contenir, je me dressai devant lui et, d'une voix débarrassée de caillots, tranchante et nette comme la lame d'un cimeterre, je lui dis :

- Il y a très longtemps, monsieur Sosa, bien avant vous et votre arrière-arrière-grand-père, un homme se tenait à l'endroit où vous êtes. Lorsqu'il levait les yeux sur cette plaine, il ne pouvait s'empêcher de s'identifier à elle. Il n'y avait pas de routes ni de rails, et les lentisques et les ronces ne le dérangaient pas. Chaque rivière, morte ou vivante, chaque bout d'ombre, chaque caillou lui renvoyaient l'image de son humilité. Cet homme était confiant parce qu'il était libre. Il n'avait, sur lui, qu'une flûte pour rassurer ses chèvres et un gourdin pour dissuader les chacals. Quand il s'allongeait au pied de l'arbre que voici, il lui suffisait de fermer les yeux pour s'entendre vivre. Le bout de galette et la tranche d'oignon qu'il dégustait valaient mille festins. Il avait la chance de trouver l'aisance jusque dans la frugalité. Il vivait au rythme des saisons, convaincu que c'est dans la simplicité des choses que résidait l'essence des quietudes. C'est parce qu'il ne voulait de mal à personne qu'il se croyait à l'abri des agressions jusqu'au jour où, à l'horizon qu'il meublait de ses songes, il vit arriver le tourment. On lui confisqua sa flûte et son gourdin, ses terres et ses troupeaux, et tout ce qui lui mettait du baume à l'âme. Et aujourd'hui, on veut lui faire croire qu'il était dans les parages par hasard, et l'on s'étonne et s'insurge lorsqu'il réclame un soupçon d'égards... Je ne suis pas d'accord avec vous, monsieur.

Cette terre ne vous appartient pas. Elle est le bien de ce berger d'autrefois dont le fantôme se tient juste à côté de vous et que vous refusez de voir. Puisque vous ne

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 326.

savez pas partager, prenez vos vergers et vos ponts, vos asphaltes et vos rails, vos villes et vos jardins, et restituez le reste à qui de droit.¹

Le « garant » induit le lecteur dans ce « monde éthique » qui est celui d'un patriotisme évoqué à travers l'histoire des ancêtres du pays., les indigènes qui ont vu naître l'Algérie sauvage- à l'état pur-, dénuée de toute technologie, simple et rebelle. L'activation du monde éthique se fait par l'*ethos* d'un indigène qui, malgré son intégration dans la communauté française de l'époque, se rappelle toujours d'où il venait. La fidélité qu'il voue à ses ancêtres, la défense qu'il leur accorde sont omniprésentes.

Le monde éthique qu'active la lecture dans l'extrait en question est celui d'un univers de « connivence », associé à l'« amour de la patrie » et aussi à celui des « siens ». Il semblerait qu'il y ait une confrontation sans qu'elle ne soit déclarée verbalement, la posture qu'adopte *Younes/Jonas* avant de prononcer son discours est cousue au fil blanc. C'est celle d'un homme brave affrontant l'ennemi, et que rien n'arrête. L'Indigène d'autrefois ne vivait que pour voir sa terre donner une récolte de blé aussi blonde que les rayons du soleil qui la couvaient, « s'identifier à elle », elle était lui et il était elle. L'osmose du berger d'antan et de cette terre résidait dans l'humilité dont jouissait cet homme libre et confiant.

L'*ethos* discursif ne s'adresse pas uniquement à un public de la même appartenance que le héros ou que l'écrivain. Il est destiné à un lectorat large et hétéroclite. Il se pourrait qu'il y ait écart entre l'*ethos* configuré (celui établi par le texte), et l'*ethos* élaboré (celui établi par les lecteurs en fonction de ce qu'ils sont et où ils se trouvent), et de ce fait, un échec peut être enregistré. « un écrivain véritable ne se contente pas d'incorporer son lecteur en le projetant en quelque sorte sur des stéréotypes massifs, il joue de ces stéréotypes à travers un *ethos* singulier »². L'identification du lectorat, notamment s'il s'agit d'un public maghrébin anciennement colonisé. Cette sensation d'appartenance et de partage des mêmes origines et émotions ne fera que susciter davantage le *pathos*, ainsi, et par ce procédé, le processus d'adhésion n'aura

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. Pp. 327-328.

² Dominique, MAINGUENEAU. « L'*ethos*, de la rhétorique à l'analyse du discours ». (Version raccourcie et légèrement modifiée de "Problèmes d'*ethos*", in *Pratiques* n° 113-114, juin 2002). P. 12.

qu'à se produire. « Le pouvoir de persuasion d'un discours tient pour une bonne part au fait qu'il amène le destinataire à s'identifier au mouvement d'un corps »¹.

L'ensemble discursif de la parole s'appuie sur divers éléments ; arguments, exemples, comparaisons, lexique fort voire violent, un style attrayant, contenu riche. Dans l'intention toujours de convaincre son lectorat, l'écrivain, à travers son personnage *Younes/Jonas*, verse dans un lexique fort, pour ce faire, il emploie des termes (de différentes natures grammaticales) à forte charge sémantique tels que : **fulminer**, **exploser**, **onde de choc**, **inonder**, **voix stridente**, **détonation souterraine**. Pour justifier son comportement, le personnage procède par rappeler une scène à laquelle il avait assisté étant jeune. Il commence par évoquer son ami *Abdelkader* dans la salle d'étude, et la situation embarrassante à laquelle le jeune étudiant a été victime. Il s'agit d'un jeune écolier humilié publiquement par son instituteur, son seul crime, est celui d'être arabe.

1. Logique discursive

L'auteur base son discours sur : des sévices corporels « les doigts de l'instituteur lui **tordaient l'oreille** »², et mentales « Abdelkader **écarlate de honte** », le racisme « parce que les **Arabes sont paresseux**, monsieur », les comparaisons et la colère « la même colère, qui m'avait happé ce jour-là à l'école, m'inonda. De la même façon. **Telle une lave giclant du plus profond de mes tripes** », le changement de la raison de la visite et aveuglement dû au rappel douloureux du passé, légitimité de la possession des terres des anciens « **il y a longtemps**, monsieur Sosa, **bien avant vous et votre arrière-arrière-grand-père, un homme se tenait à l'endroit où vous êtes** », la simplicité de la vie d'autre fois, la confiance et la liberté dont jouissait cet Ancien, libre d'être ce qu'il était, personne ne lui dictait ses faits et gestes, libre de ses choix, de ses décisions, de vivre dans une frugalité qui constituait son bonheur, une liberté lui procurant une confiance aveugle « cet homme était confiant. Parce qu'il était libre ». Naïveté, altruisme et pacifisme étaient ses vertus. Oppression, spoliation et accaparement : le

¹ Dominique, MAINGUENEAU. « Retour critique sur l'ethos ». In *Langage et société*, 2014/3, n° 149. P. 31.

² L'extrait est sur la page qui suit.

colonialisme l'a frappé de plein fouet, telle une tempête qui s'abat sans crier gare, il lui a confisqué ce qui composait son bonheur.

2. Innocence et naïveté : l'amère réalité

Ignorant l'importance de son appartenance aux yeux d'*Isabelle*, et n'ayant guère évoqué ses origines, *Younes/Jonas* se heurte à une découverte douloureuse, autant pour lui que pour *Isabelle*. Il ignore que le monde, dans lequel il évolue, est habité par deux communautés que tout oppose, à savoir les Algériens et les Français. Croyant que tous les hommes sont égaux, *Younes/Jonas* découvre qu'en réalité, le monde était divisé. Il y a les Arabes d'un côté qui représentent toute **la sauvagerie** et **la barbarie sous toutes ses formes**, et il y a, d'un autre côté, les Occidentaux, qui représentent la figuration de **la civilisation** et de **la modernité**. Le gouffre qui sépare les deux mondes est bien exprimé dans le passage qui suit :

[...] Ton nom est Younes, n'est-ce pas ? Younes ? ...Alors pourquoi tu te fais appeler Jonas ? –Tout le monde m'appelle Jonas... Qu'est-ce que ça change ? – Tout ! hurla-t-elle en manquant de s'étouffer. Son visage se congestionné frétillait de dépit : -Ça change tout !... [...] Je suis une Rucillio, as-tu oublié ? ... Tu m'imagines mariée à un Arabe ? ... Plutôt crever ! [...] **Désormais, je n'allais plus percevoir les choses de la même façon.**¹

Son innocence et sa naïveté ont fait qu'il vive cette expérience qui l'éveille à la réalité. Le mécontentement d'*Isabelle RUCILLIO*, au premier abord, est incompris par *Jonas/Younes*. Qu'une Occidentale se lie d'amitié ou d'amour avec un Indigène ne lui semble pas contre nature. En effet, qu'on l'appelle « *Younes* » ou « *Jonas* » cela ne change aucunement sa vision des choses ou les chemins qu'il doit empreinter, mais pour *Isabelle*, tout s'effondre. Elle s'était imaginé construire un avenir commun, mais l'Arabo-berbérité de son amoureux a bouleversé ses desseins. Ses propos expriment la vision qu'ont les Français des Arabes. Il ne s'agit pas seulement de dissemblance d'appartenance ethnique, raciale ou religieuse, mais la conception de la jeune fille va bien plus loin. Les Arabes ne sont pas perçus étant des individus, mais comme bêtes à qui on attribue des travaux de force. La majorité des personnages arabes tiennent pour rôles de domestiques tels que ; *Jelloul*, et *Fatma*. Ces derniers ne sont pas élevés au rang

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. Pp. 137-138.

d'entités sociales, mais sont considérés comme domestiques. Il est rare de trouver un Arabe accédant au monde clos des Occidentaux.

3. Le triangle de la vertu : patriotisme, solidarité et altruisme

Dans l'intention d'aider sa famille, et particulièrement son père, *Younes/Jonas* souhaite contribuer financièrement. Le père ne voit pas cela d'un bon œil et prend mal les choses : « puis, un soir, alors que je pensais rendre mon père fier de moi, tout s'effondra. [...] - Ouvre bien les oreilles, mon enfant. Je n'ai besoin ni de ton argent ni d'un imam mon chevet »¹. *Younes/Jonas*, dans une intention naïve, propose l'argent gagné avec son ami *Ouari*. Prenant connaissance des activités de son fils, *Issa*, père de *Younes/Jonas*, interprète péjorativement les actes de son fils et le sermonne. Emporté par sa colère, touché dans son amour propre, et remis en question, *Issa*, le père, mène une confrontation musclée avec son fils. Ce dernier se voit quasiment maltraité. Ne comprenant pas ce qu'il venait de commettre comme faute, *Younes/Jonas* remet en doute le « justesse de mes (ses) bonnes intentions ».

Toujours dans sa conception naïve des choses, *Younes/Jonas* se retrouve face à une situation inhabituelle et incomprise :

Un soir j'étais rentré à la maison fou de rage. Il me fallait des explications, et sur-le-champ. J'étais en colère contre Maurice, contre l'instituteur et contre l'ensemble de ma classe. **J'avais été blessé dans mon amour propre** [...] L'instituteur s'était adressé au reste de la classe : « Quelqu'un pourrait nous dire pourquoi M.Abdelkader n'a pas fait son devoir ? » Sans lever le doigt, Maurice avait répondu dans la foulée : « Parce que les Arabes sont paresseux, monsieur. » L'hilarité qu'il avait déclenchée autour de lui m'avait broyé.²

Dans l'extrait ci-dessus, on assiste à la scène d'humiliation de *Abdelkader*, le camarade de classe de *Younes/Jonas*. L'hilarité qui prend possession de toute la classe met en rogne notre héros. Effectivement, *Younes/Jonas* est blessé dans son amour propre car ce n'est pas la personne de *Abdelkader* qui est mise à l'épreuve mais son appartenance ethnique et raciale qui font l'objet de moquerie par le professeur. En effet, dans le passage ci-dessus, les Arabes sont perçus comme des personnes paresseuses. L'Arabe incarne l'« oisiveté » aux yeux du Français. Cette connivence que semble avoir

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 58.

² Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. Pp. 99-100.

tous les Français à l'égard de l'Indigène secoue sévèrement le personnage-narrateur. A travers ce passage, nous décelons un ethos fidèle aux siens, l'intégration au monde des Pieds-Noirs n'occulte pas son amour pour les siens. L'offense dont est victime *Abdelkader* est aussi ressentie par *Younes/Jonas*.

Intégré dans la communauté pied-noir, *Turambo/Amayas* s'impose. Son talent le propulse au firmament. Sa célébrité et sa notoriété font de lui une personnalité publique. Encore une fois, il a la chance d'exhiber son talent et de l'affirmer au grand public. Dans cet extrait, il ressort l'*ethos* d'un homme en vue. En effet, nous pouvons comprendre l'image que brode l'auteur à travers cette mise en scène éloquent. C'est celle d'un homme gâté par la nature d'un don qui le sort de l'anonymat pour l'emmener au sommet du podium.

Toute la crème de la ville est ici, me signala Frédéric A toi de la mettre dans ta poche. Si tu gagnes, la voie royale sera toute tracée pour nous.

Frédéric n'exagérerait pas. La salle était bondée et surchauffée. Au premier rang s'alignaient les dignitaires, les journalistes, les arbitres et un personnage surexcité penché sur des micros pour une retransmission en direct à la radio. Derrière, une marée de visages cramois de jubilation en train de rafraîchir à coups d'éventail et de journaux. Il n'y avait que des roumis en costume qui s'interpellaient, sautillaient sur leurs sièges ou se cherchaient dans le désordre. Pas un tarbouche, pas un fez en vue. Je me sentis brusquement seul au milieu d'un peuple hostile.¹

Il n'est plus question de se battre avec des enfants de son âge, à présent *Turambo/Amayas* joue sur le terrain des grands. Plus de gamins autour de lui pour l'encourager à cogner, un véritable public assiste en salle pour le voir se donner en spectacle tel un artiste. Des journalistes pour rapporter par écrit les événements, des dignitaires pour savourer le spectacle, des speakers pour prêter leurs voix et analyses aux auditeurs, que des roumis tirés à quatre épingles l'entouraient. Une ambiance froide l'accueillait, le boxeur avait besoin de chaleur, de connivence, de soutien et ceci résidait dans sa communauté d'appartenance, mais aucun maghrébin n'y était, ceci le fourvoyait. Il ne cherchait pas des personnes précises pour s'attribuer une confiance, mais il scrutait ceux qui l'entouraient dans l'intention de voir une *chechia*, une *gandoura* ou un *fez* lui octroyant un sentiment de sécurité. L'aspect vestimentaire

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 229.

indique sur la communauté d'appartenance, dans le passage en question, il n'a nullement été dit explicitement que le personnage-narrateur cherchait une personne de sa propre communauté, mais à travers la description vestimentaire, et en ayant cité le mot « roumis », le narrateur exprime son désir de vouloir voir dans la salle une personne partageant les mêmes origines, à savoir maghrébine afin qu'il ait ce sentiment de connivence et de soutien moral.

Vouant une amitié fidèle à ses amis d'enfance, *Younes/Jonas* n'a jamais été contraint d'affronter « un doigt de la fourche » qui constitue leur cercle amical. Les paroles qu'a prononcées *André* à propos des Arabes étaient très acerbes, ces dernières ont poussé *Younes/Jonas* à regagner Río sur le champ. Voici l'extrait :

José se leva et s'apprêta à rappeler Jelloul. André le saisit par le poignet et l'obligea à se rasseoir.

-T'occupe pas de ça, José. Tu n'as pas de valets toi, et tu sais pas ce que c'est... **Les Arabes, c'est comme les poulpes ; il faut les battre pour les détendre.**

Se rendant compte que j'en étais un, il rectifia :

-Enfin... certains Arabes.

[...]

-Tu aurais dû lui clouer le bec, Jonas.

-A quel sujet ? fis-je, dégoûté.

-Des Arabes. J'ai trouvé ses propos inadmissibles et je m'attendais à ce que tu le remettes à sa place.

-Il y est déjà, Fabrice. C'est moi qui ignore où est la mienne.

Sur ce, je ramassai ma serviette et regagnai la route, le pouce orienté sur Río. Fabrice me rejoignit. Il tenta de me dissuader de rentrer si tôt. J'étais éccœuré, et la plage me paraissait subitement aussi inhospitalière qu'une île sauvage.¹

Intégré dans la communauté française, *Younes/Jonas* ne tourne pas le dos à ses semblables, à savoir son araberbérété. Voyant un des siens malmené et maltraité ne le laisse pas de marbre. Le statut de *Jelloul*, valet et homme asservi, met mal à l'aise le narrateur au point de se questionner sur la place qu'il occupe au sein de son groupe d'amis. Le dédain et le mépris dont est victime *Jelloul* touchent directement et personnellement le personnage principal au point de ressentir l'inhospitalité dans un lieu des plus paradisiaques. Cette scène n'est que la transcription du statut des Arabes et le regard porté sur eux à l'époque coloniale. A travers ce passage, il est question d'un *ethos* d'homme fidèle à ce qu'il est. Son intégration dans la communauté française ne lui occulte pas sa part de son araberbérété.

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 155.

Toujours disposé à aider à tout le monde et plus particulièrement les gens de son groupe d'appartenance, *Younes/Jonas* tend la main, encore une fois, à *Jelloul* :

Jelloul attendit de moi quelque chose qui ne se déclara pas. Il ôta sa chéchia et entreprit de la froisser dans ses mains noirâtres :

-Je ne suis pas venu te raconter ma vie, Jonas. André m'a foutu dehors sans me verser un sou. Je ne peux pas rentrer chez moi fauché. Ma famille n'a que moi pour ne pas crever de faim.

-Tu as besoin de combien ? [...]

-C'est trop d'argent. Je ne pourrai pas te rembourser.

-Tu n'auras pas à me rembourser. [...]

-Pourquoi es-tu si sévère avec toi-même ?

-Tu ne peux pas comprendre toi. Tu es des nôtres, mais tu mènes leur vie.¹

Younes/Jonas occupe une place entre les deux communautés. D'une part, il est intégré dans la communauté occidentale, et d'autre part il ne renie pas ses semblables. Cette posture met parfois le narrateur-personnage à l'épreuve. Il sait qu'à un certain moment il doit choisir son camp « partagé entre la fidélité à mes amis et la solidarité avec les miens, je temporisais. [...] je serais contraint d'opter, tôt ou tard, pour un camp »². Même s'il refuse de choisir, « les événements finiraient par choisir pour moi (lui) »³.

4. Spiritualité et croyance religieuse

Un jour, *Jérôme*, le père de *Lucette* –amie de *Younes/Jonas*– prend sa fille et ce dernier à la montagne de Murdjadjo, et ce jour-là coïncide avec le de l'Ascension –jour de pèlerinage pour les Espagnols–, il s'agit d'un jour marquant l'épidémie de Choléra qui endeuilla tout Oran en 1849. Les pèlerins se rendent au sommet de la montagne afin de remercier la Vierge Marie d'avoir épargné Oran à l'époque. Cette pratique choque le narrateur, il en vient à demander à son amie la raison du martyre qu'ils s'infligent, *Lucette* répond qu'« ils font ça pour Dieu, me fit *Lucette* avec ferveur », à ce moment-là, *Jérôme*, père de *Lucette*, qui, au préalable, « avait déclaré [...] qu'il était athée » répond que « Dieu ne leur a rien demandé ».

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. Pp. 197-198.

² Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 201.

³ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 201.

Younes/Jonas étant issu d'une communauté croyante voit, dans les propos du père, un coup de tonnerre qui frappa ses croyances religieuses. Effectivement, pour les musulmans, le blasphème « ne suffisait pas de le proférer pour en pâtir ; le seul fait de l'entendre était en lui-même un péché »¹. A travers cette scène d'énonciation, se révèle un *ethos* d'un individu croyant, pas forcément pratiquant. Et il rajoute « je redoutais que son « blasphème » n'attirât sur moi le malheur »², croyant dur comme fer en une force divine, *Younes/Jonas* appréhende les répercussions du blasphème proféré.

Dans la religion musulmane, il est strictement interdit de porter à ses lèvres une boisson alcoolisée. Pour montrer qu'il s'agit d'un personnage pratiquant et suivant au pied de la lettre les instructions dictées par l'Islam, le garant, à travers un raccourci qui est d'autres personnages, nous fait savoir que *Younes/Jonas* ne boit guère d'alcool. Voici un passage qui l'illustre : « son trouble n'échappa pas à Fabrice qui, à son tour, se dépêcha de me verser un verre de vin. –Tu sais très bien qu'il ne boit pas, lui rappela Simon. –Oh ! Pardon »³. En interrogeant *Younes/Jonas*, *Emilie* se rend compte qu'il s'agit de son amour d'enfance, troublée par la découverte qu'elle venait de faire, *Fabrice* se retrouve à son tour aussi troublé au point de verser un verre de vin à *Younes/Jonas*, lui qui n'a jamais pris une goutte durant toute sa vie. L'intervention de *Simon* pour rappeler à *Fabrice* les manières de leur ami atteste de la pratique religieuse de *Younes/Jonas*.

Une autre intervention, d'un autre personnage vient consolider l'aspect religieux de la personnalité de *Younes/Jonas*, se faisant toujours par l'attestation, le témoignage d'une personne autre que *Younes/Jonas* lui-même, il s'agit, cette fois-ci, de madame *CAZENAVE*, elle avait mené une enquête sur lui, et ses sources lui ont certifié qu'il s'agissait d'un bon musulman ; « Vous êtes musulman, un bon musulman d'après mes informations »⁴. Encore une fois, sa crédibilité religieuse se fortifie, mais cette fois-ci à travers une enquête menée et non un geste ou comportement révélant cet aspect de bonne intégration musulmane.

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 118.

² Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 119.

³ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. Pp. 241-242.

⁴ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 247.

5. Amitié indissoluble : la famille de cœur

Sa bande et lui constituaient un groupe très uni et solidaire. *Fabrice, Jean Christophe, André, José et Simon*, ils étaient « inséparables comme les doigts de la fourche » « nous vivions pour nous-mêmes, et à quatre nous étions le monde »¹. « Nous étions de nouveau ensemble, soudés comme les doigts de la fourche, ravis d'entretenir avec la même ferveur notre joie de vivre. »²

Très attaché à ses amis, *Younes/Jonas* fait passer leurs intérêts avant les siens. Tout le groupe est sous le charme de *Emilie*, la fille de madame *CAZENAVE*, y compris lui. Ne voulant de mal à aucun de ses amis, *Younes/Jonas* s'abstient de déclarer ses sentiments et d'avouer sa flamme à quiconque. Au début, *Fabrice* tisse avec la belle citadine une complicité mal comprise des deux côtés ; pour *Fabrice* il était question de relation sérieuse basée sur l'amour, mais pour *Emilie* il était question d'amitié, voire de fratrie. Ensuite, vient le tour à *Simon* qui semble lui aussi sous le charme de la « merveille ». Ne possédant aucun atout physique, *Simon* croit ne pas avoir de chance de s'approcher d'elle. *Younes/Jonas*, en ami fidèle et dévoué tente de le convaincre. *Simon* déclare :

[...] Je crois que j'ai le béguin pour elle. [...]
-Tu as trouvé sa trace ?
-Tu parles ! Dès le lendemain, j'étais parti à sa recherche. [...]
-Ah si j'avais le bleu de tes yeux, Jonas, et ta face d'ange !... [...]
-Tu as d'autres qualités. Ton humour, par exemple. Les filles adorent qu'on les fasse rire. Et puis, tu es quelqu'un de réglo. Tu n'es ni un pochard ni un faux jeton. Et ça, ça compte aussi.³

Dans l'intention de lui donner de la confiance et du courage, *Younes/Jonas* énumère les différentes qualités de *Simon* pour passer au silence l'atout physique qui lui manque. Se révélant, à travers cette discussion, un ami fidèle à ses amis, toujours présent à vouloir les encourager et à les pousser vers le succès. Il ne veut à sa bande d'amis, que le meilleur.

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 202.

² Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. Pp. 243-244.

³ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. Pp. 224-225.

Sa fidélité à ses camarades de toujours ne cesse de transparaître. En effet, quand madame CAZENAVE vient voir *Younes/Jonas* afin de le dissuader d'avoir une relation quelconque avec sa fille, ce dernier évoque la relation d'*Emilie* et de *Fabrice*, et rassure madame CAZENAVE. Soutenant ainsi la relation entreprise par son meilleur en dépit des sentiments qu'il nourrit secrètement à l'égard d'*Emilie* « Fabrice est mon meilleur ami. Il ne me viendrait pas à l'idée de gâcher son bonheur »¹.

L'*ethos* d'un homme intelligent est configuré par l'auteur. En effet, *Younes/Jonas* est un personnage très intelligent, même si ce caractère n'est pas souvent montré, il est toutefois exposé à quelques reprises. Ne le manifestant pas souvent, l'intelligence de *Younes/Jonas*- par un autre personnage- est explicitée « -Jonas, mon pauvre Jonas, m'interrompt-il, tu ne sais pas de quoi tu parles. Tu es un jeune homme bien élevé, intègre et intelligent. Reste en dehors de ces histoires de voyous. Tu seras moins dépaycé »².

Dans l'extrait qui suit :

-Tu es un garçon intelligent, Jonas, rétorqua-t-il, nullement impressionné. Tu as été élevé au bon endroit, restes-y. Les fellagas ne sont pas des bâtisseurs. [...] -Vous devriez jeter un œil sur les hameaux alentours, monsieur Sosa. Le malheur y sévit depuis que vous avez réduit des hommes libres au rang de bêtes de somme.³

Il est question de discussion entre monsieur *Sosa* et *Younes/Jonas* concernant l'Algérie. Le personnage défend la légitimité du pays avec une éloquence jamais convoquée au préalable dans le récit. Monsieur *Sosa* n'est « nullement impressionné » par le discours tenu.

6. Attachement à la figure paternelle : le père comme modèle de représentation

Très attaché à son père, *Younes/Jonas* idolâtre la figure paternelle. Comme la plupart des enfants, le narrateur aime énormément son père et lui voue une grande admiration. Dans sa conception des choses, le père est celui sur lequel tout repose et aucun obstacle ne le faiblit. Pour son fils, il est la figure identificatoire masculine. Il

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 247.

² Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 322.

³ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 328.

représente son référent. Il le voyait tel Hercule dans ses manifestations extraordinaires, cet homme « qui était capable de soulever les montagnes, de mettre à genoux les incertitudes, de tordre le cou au destin ! » mais le destin a fait qu'il soit dans une posture des moins héroïques que ce que *Younes/Jonas* s'était imaginée, « il était là, à mes pieds, sur le trottoir, empêtré dans des guêtres malodorantes, le visage tuméfié, les commissures des lèvres dégoulinantes de bave, le bleu de ses yeux aussi tragique que les bleus sur sa figure !... Une épave...une loque...une tragédie »¹. Toute la conception qu'il avait de sa figure paternelle venait de prendre fin :

Pour moi, c'était un peu mon château de sable qui s'écroulait, les promesses d'hier et mes vœux les plus chers qui s'écaillaient dans le souffle du sirocco. Ma peine était immense. [...] J'aimais trop mon père pour l'imaginer à mes pieds, fagoté tel épouvantail, les ongles noirâtres et les narines fuyantes...²

Face à une situation inattendue et cruciale, *Younes/Jonas* voit son monde tomber. Le spectacle du grand homme affrontant les tempêtes et les ouragans, livrant des combats pour survivre dans ce bas monde vient de baisser les rideaux, la scène est finie, les projecteurs sont éteints, la splendeur cède place à la déchéance. *Younes/Jonas* ne peut que se lamenter sur lui-même. L'avilissement de son père l'affecte au point d'en souffrir physiquement : « j'ignorais ce que j'avais. Je me sentais partir dans tous les sens. J'avais le vertige dès que je relevais la tête. Il me semblait que mes tripes s'enchevêtraient, que mon âme s'engourdissait... »³. Son esprit n'en demeure pas moins meurtri que son corps :

Durant des mois, la nuit, je ne fermai l'œil qu'après avoir minutieusement scruté le plafond. [...] La disparition de mon père me restait en travers de la gorge ; je n'arrivais ni à l'ingurgiter ni à l'expectorer. Je me tenais pour responsable de sa défection. Mon père n'aurait pas osé abandonner ma mère et ma sœur dans le dénuement s'il ne m'avait pas trouvé sur son chemin, l'autre jour. [...] A cause de moi. Je l'avais surpris au plus bas de sa décrépitude.⁴

Se trouvant dans une situation embarrassante, le jeune enfant culpabilise. Il se tient pour responsable du malheur de son patriarche. Dans sa conception des choses, son adoption aurait été à l'origine de l'éclatement de la famille et de la chute du père. De plus, croiser son père et le voir au plus profond du gouffre n'arrange pas le conflit

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 102.

² Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 103.

³ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 105.

⁴ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. Pp. 112-113.

relationnel. Considérée comme affront, la situation engendre l'effacement du père du récit. Plus tard dans le récit, il le reverra de loin, sans pour autant s'en approcher et l'aborder.

Turambo/Amayas prend son père pour modèle d'identification. Il l'admire et le voit comme référence. La vérité cachée est trop lourde pour qu'elle lui soit révélée, il vient toutefois à la découvrir. Il se voit heurter à l'amère réalité qui l'éveille aux tourments de la vie. Il s'agit de son père. Il le croyait disparu, potentiellement mort, alors qu'en réalité il veillait sur les morts d'une communauté -israélite- quasiment ennemie de celle de sa communauté -musulmane-.

Je n'avais jamais vu mon oncle, lui le pieux, le sage de vingt ans et de toujours, dans un tel état de mépris et content du mal qu'il se préparait à m'infliger car je devinais qu'il ne m'avait pas conduit là pour m'éveiller à mon devoir mais pour me punir de façon que j'en garde les séquelles jusqu'à la fin de mes jours.

- Pourquoi m'amènes-tu ici ?
- Tu n'as qu'à entrer là-dedans pour le savoir.
- Tu crois que mon père est enterré parmi les juifs ?
- Il veille seulement sur leurs morts.¹

Pris dans un état d'animosité, *Mekki*, le jeune oncle de *Turambo/Amayas* prend ce dernier au cimetière pour lui montrer la crue réalité qu'on lui cachait à propos de son père qu'il chérissait énormément. Le patriarche était le modèle de représentation de son fils. Il le pensait dans un endroit en train de dépérir ou d'essayer de survivre alors qu'en vérité il n'était que le gardien d'un cimetière israélite. Le choix de ce cimetière n'est pas aléatoire, l'auteur a choisi d'avilir le père de par le poste qu'il occupe – gardien de morts-, et de par l'appartenance ethnique des personnes enterrées. Le sentiment de haine que se vouent mutuellement les communautés musulmane et israélite est connu de tous. Le choc s'en est suivi quand *Turambo/Amayas* vit son père bel et bien vivant. Il ne pouvait se contenir, il sentait tout son corps qui le lâchait.

Mekki me poussa à l'intérieur du cimetière, chercha du regard quelque chose et finit par m'indiquer un homme assis en tailleur sur le pas d'une guérite. Ce dernier était en train de farcir son bout de pain de rondelles d'oignon et de tranches de tomate. Au moment où il s'apprêta à mordre dans son sandwich, il remarqua notre présence. Je le reconnus aussitôt. C'était ma gueule cassée de père, plus maigre qu'un épouvantail et tout aussi dépareillé. Mon cœur cogna si fort dans ma poitrine qu'il m'ébranla de la tête aux pieds. La terre et le ciel se confondirent autour de moi et je dus m'agripper au bras de mon oncle pour tenir sur mes jambes, la pomme bloquée dans mon cou comme un galet avalé de travers.

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 104.

[...] Lorsqu'il nous reconnut à son tour, il ploya sur sa nourriture. Comme si de rien n'était. Comme si nous n'étions pas là. Comme s'il ne nous connaissait ni d'Ève ni d'Adam.

Si le sol s'était dérobé sous mes pieds à cet instant, je n'aurais pas hésité à le laisser m'engloutir.¹

A travers ce procédé d'avilissement, l'autorité patriarcale est ainsi sapée et par conséquent la figure paternelle est effacée. La démission paternelle dévoilée marque la fin du rôle du personnage. *Turambo/Amayas* a du mal à se remettre de cette idée « je ne pouvais m'empêcher de songer à mon père chaque fois que Ventabren exhumait le fantôme de son géniteur. Je revoyais le cimetière israélite, et cet homme déguenillé refermant le portail sur un chapitre de ma vie. Un gros chagrin s'ancrait en moi »².

Discret, et personnage pas très en vue, *Younes/Jonas* semble être un personnage effacé, pas très mis à l'avant, si ce n'est que son charme naturel qui captive l'attention dans la foule. Madame *CAZENAVER*, en venant rendre visite à *Younes/Jonas* pour l'interroger sur la nature des relations qu'il entretenait avec sa fille, suscite sa curiosité et ce dernier commence à se demander « Que racontait-on à mon sujet, moi qui n'avais pas d'histoires et qui ne suscitais pas d'intérêt ? »³ A travers ce court passage, le personnage expose un trait de ses caractères qui fondent son image de soi, à savoir son *ethos*, celui d'un homme à la marge des problèmes sociaux ou de l'intérêt commun. Etant de nature timide, et pudique, *Younes/Jonas* s'étonne de la possibilité qu'on puisse colporter sur lui un quelconque sujet.

L'écrivain, tout au long du récit, ne cesse de rappeler la beauté frappante du héros. Doté d'une beauté captivante, *Younes/Jonas* incarne l'exception, l'Arabérbère qui casse les stéréotypes portés sur les Arabes et sur leur manque de beauté. Il semblerait que l'écrivain ait choisi de faire sortir du lot son personnage, le démarquer par sa beauté exceptionnelle. Yasmina dresse un *ethos* d'un homme gâté par la nature, cassant tous les poncifs portant sur la notion de la beauté des Arabes, transgressant toutes les règles régissant la pensée occidentale. A travers l'*ethos* de *Younes/Jonas*, l'auteur ébranle la conception des Occidentaux sur l'aspect physique de l'habitant nord-africain, que ce dernier peut correspondre aux standards européens, à savoir une paire d'yeux aux

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. Pp. 104-105.

² Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 280.

³ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 247.

couleurs marines. « -C'est mon neveu ? s'enquit l'inconnu en s'approchant de moi. – Oui, lui dit mon père. –Dieu ! Qu'il est beau »¹. « Hum ! On dirait que le bon Dieu était particulièrement inspiré pendant qu'il te sculptait, mon garçon. Vraiment. Quel talent !... Comment ça s'est fait que t'as les yeux bleus ? Ta mère est française ? –Non. –Ta grand-mère alors ? –Non »². Son prénom cède place à l'expression « Z'yeux bleus »³, cette appellation lui est attribuée.

Son trait physique prône tellement que les personnages finissent par identifier sa personne à ses remarquables yeux couleur azur. Il existe des personnages qui envient le héros. Il est ici le cas de son ami d'enfance *Simon*, qui semble jalouser naïvement la beauté de *Younes/Jonas*. Dans ce passage : « Ah ! Si j'avais le bleu de tes yeux, Jonas, et ta face d'ange !... –Pourquoi faire ? –Pour tenter le coup, pardieu »⁴, l'ami aurait voulu bénéficier des mêmes avantages dont la nature semble avoir gâté *Younes/Jonas*, dans le but de conquérir le cœur de la jeune citadine.

Actuellement, la littérature centre son discours sur la persuasion. L'auteur écrit pour convaincre le lecteur, l'induire dans son récit, le faire voyager par sa plume. Pour ce faire, il doit convaincre. L'énonciation, à présent, fait appel aux positions antiques aristotéliennes, à savoir l'*ethos* ; l'image fabriquée de toute pièce, le *pathos* ; effet de pathémisation sur le lecteur, et le *logos* ; discours rationnel et logique sur lequel sont basés les deux premiers pôles. A travers ces trois piliers, l'auteur manipule l'esprit du lectorat. Qu'il s'agisse de manipulation naïve ou réfléchie, l'allocutaire est sujet.

Chaque prise de parole engendre un discours, écrit ou oral, du moment qu'il y a énonciation, sciemment ou inconsciemment, un *ethos* se libère. Ce dernier est interprété à travers un faisceau de signes mis en place par l'auteur qui seront, par le biais de la lecture, activés et interprétés par l'allocutaire. Cette interprétation pourrait correspondre au modèle mis en place par l'auteur comme elle pourrait s'écarter du modèle initial.

Ainsi, qu'il s'agisse de *Les Anges meurent de nos blessures* ou de *Ce que le jour doit à la nuit*, l'auteur a su mettre en place ce système de faisceaux de traits –

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 27.

² Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 68.

³ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 144.

⁴ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 224.

psychologiques et physiques-. Le personnage n'a d'existence que dans l'espace romanesque dans lequel il s'est vu prendre vie. Les mots qui constituent son image (image élaborée par l'auteur et véhiculée ostensiblement) composent son identité discursive. Le discours scriptural est régi par un ensemble de procédés propres au monde de l'écriture. L'*ethos* d'un personnage peut être présenté par le personnage lui-même comme il peut être révélé par un autre personnage, il se peut aussi que cette image, que tente d'exhiber l'auteur, transparaisse via des actes (héroïques par exemple) du personnage, sans qu'on ait à dire ou à décrire, mais simplement à rapporter.

Deuxième chapitre

Identité vs Altérité : problématique identitaire dans *Les Anges de nos blessures* et *Ce que le jour doit à la nuit*

Dans le deuxième chapitre de cette dernière partie, et dernier chapitre de notre thèse, nous tenterons de percer le lien inhérent existant entre le « MÊME » et l'« AUTRE ». Cette partie de notre étude se focalisera essentiellement sur l'Identité algérienne en rapport avec l'Identité française. Il sera donc question de mettre en équivalence le « soi » et l'« autre » afin de faire ressortir toutes divergences et/ou convergences.

Il s'agira de démontrer aussi comment l'altérité répond à l'identité. Ces différents questionnements seront appliqués aux corpus de Yasmina KHADRA dans *Ce que le jour doit à la nuit* et *Les Anges meurent de nos blessures*. Nous focaliserons notre étude sur l'identité des héros principaux de chaque roman : *Younes/Jonas* et *Turambo/Amayas*. A travers un regard posé brièvement sur les patronymes des personnages, nous pouvons formuler l'hypothèse suivante : cette double dénomination serait-elle associée à une double identité ? Ou il serait question d'un changement

identitaire au cours du récit ? Cette double appellation est peut-être le signe d'une révélation identitaire ?

Pourquoi n'est-elle pas plurielle ? Pourquoi la réduit-on à une seule appartenance ? Pourquoi être contraints de choisir entre l'Arabité et la Berbérité, entre la langue arabe et la langue amazighe comme langue d'origine et comme langue mère ? Pourquoi ne pourrait-on pas assumer cette multiplicité d'appartenance ? Doit-on rappeler sans cesse l'Origine des Algériens qui est avant tout amazighe avant d'être arabe, ou s'agit-il actuellement d'un éclectisme qui nous échappe et qui nous leurre en même temps ?

I. Identité/Altérité

Les Algériens connaissent un véritable problème identitaire, il serait dû, peut-être aux conceptions étroites ancrées depuis leur plus jeune âge, ou il se pourrait qu'il soit dû à leur richesse historique ; différentes colonisations connues à travers les différentes époques, dont chacune a laissé sa trace d'une manière ou d'une autre, que ce soit sur le sol, dans les traditions, dans les cuisines, dans les habits ou dans leur manière de vivre, de voir les choses, de se comporter, ou de parler.

Selon Amin MAALOUF, « l'identité » serait ce que nous sommes identiques à aucun autre individu. C'est une somme de diverses appartenances, le fanatisme religieux a totalement disparu suite à l'imposition de la culture occidentale, ce problème ne se pose plus, mais il en découle des conséquences (du point de vue identitaire) chez les musulmans toutefois.

Il affirme cependant, que les bornes de l'identité sont très estompées et imprécises, on ne sait où débute l'affirmation de sa propre identité et où commence l'empiétement sur l'Autre. De ce fait, nous pourrions évoquer la notion de l'Altérité, plus tard, afin de mieux comprendre le concept de l'identité.

Il serait nécessaire à présent de définir « l'identité » ; Elle serait une construction, un assemblage, un amalgame. Tout comme le puzzle, elle est constituée de plusieurs et différentes pièces à contours irréguliers que l'on doit assembler, et qui forment une image : l'« identité ». En effet, cette dernière passe par autrui pour se forger

et se définir, à savoir les parents tout d'abord qui fournissent par exemple : l'amour, la tendresse, l'éducation, il s'agit d'une véritable assise identitaire.

Elle puise aussi dans le milieu social puisque l'individu vit en communauté, l'environnement *social* et *culturel* dans lequel la personne évolue lui confère des qualités comme : penser, agir, aimer, se comporter... Cette socialisation est déterminée comme « habitus » selon BOURDIEU. L'environnement familial est tout aussi important que l'environnement social, il offre à l'individu la possibilité d'avoir un socle sur lequel il bâtira son identité, de ce pivot, qui est ce soutien et cette base familiale, l'individu se forgera une identité. L'extrait suivant nous permettra de mieux cerner l'environnement de *Turambo/Amayas* :

Encouragé par Gino, je demandais conseil à mon oncle.

Mekki réprova de façon catégorique mon souhait de rejoindre l'écurie de la rue Wagram. « C'est un péché, décréta-t-il. On ne trempe pas son pain dans le sang d'autrui. Tu veux bénir ta nourriture, asperge-la de la sueur de ton front. Le métier qui consiste à jeter deux hommes comme deux fauves dans une arène n'est pas un métier, c'est une perversion. Je t'interdis de lever la main sur ton semblable pour gagner ta croûte. Nous sommes des croyants, et aucune foi ne se reconnaît dans la violence. »

Lorsque DeStefano revint me relancer, je l'informai que le conseil de famille avait tranché et que je ne serais pas boxeur.¹

Dans le milieu familial (arabo-berbère), les décisions doivent être validées par le conseil familial, ou du moins, par le chef de famille, qui est généralement le « patriarche ». Il prend la décision et le dernier mot lui appartient, tout lui revient, aucune de ses décisions n'est révoquée, c'est le pouvoir suprême de la famille. Quelques fois, la place revient à la femme âgée de la famille, il pourrait s'agir de la grand-mère, de la grande tante, de la grande sœur ou même de la maman, en l'absence de présence masculine.

Pour ce qui est de notre récit, le chef de la tribu familiale n'est pas le père, c'est le cas de *Turambo/Amayas*, il se trouve que le géniteur ait disparu sans raison, la place revient au mâle aîné de la famille qui est ici *Mekki*, l'oncle maternel et le cadet de notre héros de 4 ans.

Encouragé par son ami, *Amayas* souhaite rejoindre le monde de la boxe, mais le chef de famille ne voit pas cela d'un bon œil et refuse catégoriquement la proposition. Il

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 127.

voit en ce métier une sorte de « perversion », une activité maudite par Le Seigneur puisqu'il s'agit de battre un homme et de le faire saigner pour gagner sa croûte. Une activité bestiale et inhumaine, nullement adéquate à leurs traditions, à leur culture ou même à leur religion, une pratique à l'encontre de tout ce qu'ils ont appris de leur société sur différents plans.

Il interdit formellement d'user de la violence pour gagner son pain. Au retour de son ami *DeStefano*, il lui fait part de « LA » décision FAMILIALE. Dans un milieu semblable, l'individu n'a pas de liberté de choix, ni d'autonomie, mais ce sont plutôt les responsabilités qui prônent.

Le bain familial est très important quant au bon développement de l'identité, néanmoins, l'aspect social a lui aussi son influence sur l'identité, il permet de la construire à travers les groupes d'appartenance ou les groupes de références auxquels elle s'identifie. L'individu acquerra des traits, des qualités, des caractéristiques suite aux différentes expériences sociales vécues lors de son parcours, comme le montre l'extrait suivant :

Je n'aimais que les chants kabyles que marmonnait ma mère en vaquant à ses tâches ménagères, mais, à force de suivre Gino, je commençais à apprivoiser de nouveaux univers. Avant lui, je ne connaissais ni le cinéma ni les orchestres. Puis, de découverte en découverte, mes sens s'étaient ouverts aux joies des autres, et j'en redemandais.¹

Il ressort de ce passage que *Turambo/Amayas* ait été bercé depuis toujours par les chants kabyles que sa mère chantait quand elle avait ses tâches à accomplir, cela ne l'a pas empêché d'apprécier un genre musical tout différent de celui qu'il avait pour habitude d'entendre. Il semblerait que le protagoniste ait fait des découvertes sur sa personne et ses goûts, il avait découvert le cinéma et l'orchestre, il commençait à apprécier un nouveau style de chants et de musique qui étaient étrangers à sa culture. Son identité changeait et se construisait à travers son ami *Gino*, il lui faisait partager ses traditions et ses préférences, *Turambo*, n'était plus ce qu'il était, il devenait une autre personne à travers ses expériences vécues.

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 129.

« C'était la première fois de ma vie que je l'entendais chanter [...] Tout de suite, il¹ s'était ressaisi, surpris de s'être laissé aller, voire honteux de se donner en spectacle devant son rejeton. »² En nous basant sur l'extrait de *Ce que le jour doit à la nuit*, nous remarquons les barrières qui séparent le père de son fils, au sein de leur relation, nous sentons cette proximité entre le géniteur³ et l'enfant. Le héros évoque souvent son père au fil des paragraphes, il le considère infailliblement comme une figure sur laquelle il souhaiterait s'appuyer.

Dans la société arabe, surtout à l'époque du déroulement de cette histoire, à savoir les années trente, la relation père/fils de l'époque était fondée sur un grand respect. Ce phénomène serait peut-être dû au manque de communication qui sévit la société arabe, la parole n'est vraiment attribuée aux enfants et ils existent beaucoup de sujets tabous, voire interdits ; exemple, la sexualité n'est pas du tout abordée dans la famille arabe, par crainte que le pire arrive. Les parents ne s'appuient que sur leurs propres expériences généralement, et de là, ils tentent d'orienter leurs enfants.

Les enfants considèrent leurs parents, (père pour les fils) comme la couronne, l'exemple à suivre, la lumière qui éclaire leurs sentiers, l'étoile du berger qui les guide. Un autre extrait pourrait nous renseigner sur le mode de vie bédouine de *Younes/Jonas* :

« Puis, une nuit, sans crier gare, le malheur s'abattit sur nous. [...] Il devait être trois heures du matin et notre gourbi était éclairé comme en plein jour. Ma mère se tenait la tête à deux mains, interdite sur le seuil de la porte. »⁴ La place de la mère, ou plutôt de la femme dans la société arabe est très limitée et étroite, par manque de liberté ou par préservation et protection, la femme arabe n'est pas initiée à la liberté d'expression ou la liberté de vivre à sa guise. Elle est, durant toute sa vie, sous l'hégémonie de quelqu'un ou d'un groupe (famille), exemple ; étant jeune fille, la tutelle revient à son père, si ce n'est à son père et à ses frères (même s'ils sont plus jeunes qu'elle). Au sein de la famille arabe, c'est l'homme qui commande et gère, mariée, c'est son mari qui prend toutes les décisions, en l'absence de ce dernier et en la présence de son fils, c'est ce dernier qui prend le relais et gère tout ; divorcée, elle

¹ Issa, père de *Younes/Jonas*.

² Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 14.

³ Terme utilisé par *Younes/Jonas* pour qualifier son père.

⁴ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 16.

revient au maquis familial pour subir une oppression encore pire que celle que quand elle était jeune (le divorce est mal perçu dans la société arabe).

Dans l'extrait que nous avons choisi, nous remarquons les limites spatiales de la mère de *Younes/Jonas* qui la régissent, le seuil de la porte, hors de question de le franchir. Il est bien connu que la liberté est confisquée aux femmes arabes en sortant la carte de l'Islam, qui, ne leur offre pas la liberté de choisir ou de prendre des décisions par elles-mêmes, ce qui est totalement faux, ce sont les hommes qui abusent de l'autorité qui leur a été attribuée.

Dans un environnement bédouin tel que celui dans lequel la famille de *Younes/Jonas* a évolué, nous pourrions parler de restrictions de liberté et de droits. La femme n'existe que pour se marier, avoir des enfants afin d'assurer une descendance à la lignée de son époux, cuisiner, nettoyer, et plus important, obéir à son mari, preuve ici dans l'extrait en question, le mot utilisé pour qualifier son geste est « interdite », cela laisse penser qu'on lui a sommé de rester dans la limite spatiale de la maison et de ne pas la franchir, en cas de désobéissance, elle risquerait grand comme se faire répudier.

La scène s'était produite la nuit, en la présence d'aucun étranger, personne ne pouvait voir la mère en dehors de la maison, elle aurait pu sortir et aider son mari à éteindre le feu, mais comme les décisions étaient indiscutables et qu'il s'agissait d'ordres, elle ne put sortir et passer outre les paroles de son époux. Tel était le comportement de la femme bédouine de l'époque, une femme sans parole et privée de sa liberté d'expression.

Dans un autre extrait qui est le suivant : « Juste avant la tombée de la nuit, un homme se dressa au sommet d'une crête et nous fit de grands signes. Il ne pouvait pas s'approcher à cause de la présence de ma mère. *Par pudeur.* »¹ Nous remarquons l'importance donnée aux femmes, elles sont considérées comme *pudeur*, elles représentent l'intimité de l'homme et de la famille, le terrain défendu où il est interdit à un étranger de s'y aventurer (souvent même aux membres de la famille), un espace clos et sacré qu'il ne faut guère piétiner, un simple regard levé sur une femme, surtout

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 23.

mariée, est considéré comme outrageant et irrespectueux, la *horma*¹ de la femme ne doit pas être atteinte.

L'autorité dans laquelle elle vit lui impose à elle aussi de préserver cette *horma* « dignité ». Le mot *horma* tire son étymologie de *harem*, espace réservé à l'épouse et à sa progéniture ; Sous les tentes des bédouins, un espace leur est consacré et son accès est déclaré interdit aux étrangers.

Par pudeur, l'homme n'a pu s'approcher de la famille et a fait signe au père afin de lui prêter main forte et de les abriter cette nuit chez lui, signe de générosité et d'hospitalité des gens de l'intérieur (bédouins). Par fierté, le père de *Younes/Jonas* refuse catégoriquement cette invitation, il ne veut avoir de compte à rendre à personne. Telle était la personnalité des hommes d'antan, des chefs de famille au caractère bien trempé, à la forte personnalité, au sens de la responsabilité et surtout, à la grande fierté qui les forge.

« Alors que mon père mettait pied à terre, un pan de sa gandoura resta accroché à la banquette. Il en déduisait que c'était là un signe de mauvaise augure. Son visage se congestionna de colère intérieure »², nous remarquons dans cet extrait l'importance accordée aux signes du hasard et de l'augure. Le « présage » occupe une grande place dans la culture arabe, chaque signe est interprété, chaque mot ou phrase dite au moment où l'on parle est considérée comme prédiction, dit en arabe « *Fel* ». Il ne s'agit pas forcément de superstition, mais plutôt de signes divins ayant tout leur sens et signification concernant les événements futurs. Eugène DAUMAS³ définit le *fal* dans son livre *La vie arabe et la société musulmane* ainsi : « Ils avaient encore confiance au *fal*. Ils entendaient, ils entendent encore aujourd'hui par ce mot, l'augure que l'on peut tirer de certaines paroles prononcées inopinément. »⁴ Il entend par ces paroles, « l'augure », la signification tirée par les événements qui arrivent inopinément,

¹ Respect, par extension « pudeur ».

² Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 23.

³ Melchior Joseph Eugène DAUMAS, est né le 04 septembre 1803 en Suisse, est un militaire, homme politique et écrivain français. En 1835, il arrive en Algérie où il fit la campagne de Mascara et Tlemcen. Il est désigné « consul » à Mascara et réside auprès de l'Emir Abd El Kader.

⁴ Eugène, DAUMAS. *La vie arabe et la société musulmane*. Paris : Michel Lévy Frères, 1869. P. 25.

concernant le père de *Younes/Jonas*, le fait qu'une basque s'accroche à la banquette est considéré comme un mauvais augure.

Vincent de GAUJELAC évoque les *conflits identitaires* qui peuvent être remarqués quand la position sociale change, ils peuvent être profonds comme ils peuvent être superficiels. Quand un groupe prône sur l'autre, l'individu emmagasine des modèles contradictoires, et par conséquent, une tension naît de litiges intérieurs qui le rongent. Il se retrouvera fatalement face à des habitus nouveaux adaptés à sa nouvelle situation qu'il devra induire et, qui entraînent l'abandon de ses anciens habitus. D'autre part, il aura ce sentiment de loyauté à l'égard de ses aïeux qui attribuent à sa personnalité une valeur et une crédibilité pérennes, il dit à ce propos : « les changements de positions sociales peuvent déboucher sur des conflits identitaires, plus ou moins profonds, selon la nature des rapports entre les groupes d'appartenance. »¹

C'est à Graba que j'ai entendu pour la première fois des adultes débiter des grossièretés.
Le boutiquier prenait l'air devant la porte de sa baraque, la bedaine répandue sur ses genoux. Un charretier lui a dit :
-Alors, ma grosse, à quand l'accouchement ?
-Dieu seul sait.
-C'est un garçon ou une fille ?
-Un éléphantéau, a dit le boutiquier en portant la main à sa braguette. Tu veux que je te montre sa trompe ?
J'en fus choqué.²

Dans l'extrait ci-dessus, *Turambo* semble choqué du comportement du boutiquier de Graba, à qui il lui doit, d'ailleurs, son surnom, il n'avait pas pour coutume d'entendre ce genre de propos, ou de voir ce genre d'agissements, il qualifie cela de *choquant*. Il ne s'agit pas ici d'un conflit identitaire comme l'a souligné GAUJELAV précédemment, mais nous dirions d'un choc culturel ou peut-être social. Il se pourrait qu'*Amayas* adopte ce genre de comportements si le séjour perdure à Graba, il s'agira de nouveaux habitus acquis suite au frottement à ce nouvel environnement.

L'extrait qui suit nous renseigne sur l'appréhension ressentie par le père avant de gagner la ville :

¹ Vincent, GAUJELAC. *La névrose des classes, Hommes et Groupes*. Paris, 1987.

² Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 29.

Le matin, à mon réveil, mon père était quelqu'un d'autre. Il s'était rasé, lavé la figure dans une source et portait des vêtements propres ; un gilet par-dessus une chemise décolorée, un saroual turc à culot plissé que je ne l'avais jamais vu porter avant et des savates en cuir ternies mais frottées de frais.¹

Avant d'entrer en ville, *Issa* prend des dispositions afin d'affronter ce nouvel espace qui leur est étranger, cela veut dire qu'il changera d'habitus ; il commence par se faire une nouvelle et fraîche toilette. D'abord il se rase, pour coller aux citadins qui étaient pour la plupart des Pieds-Noirs tirés à quatre épingles. Ensuite il se lave le visage, sûrement afin d'avoir un teint clair et net comme les *roumis*, et finalement il change de vêtements :

[...] J'étais tellement estomaqué par ce que je voyais que j'en oubliais d'aider mon père à récupérer nos affaires. La ville !... Je ne soupçonnais pas que des agglomérations aussi tentaculaires puissent exister. C'était délirant. Un instant, je m'étais demandé si le malaise chopé dans l'autocar ne me jouait pas de tours. [...] Il émanait, de ces endroits privilégiés, une quiétude et un bien-être que je ne croyais pas possibles- aux antipodes du relent viciant mon bled où les potagers rendaient l'âme sous la poussière, où les enclos à bestiaux étaient moins affligeants que nos taudis.

J'étais sur une autre planète. [...]

-C'est quoi ce pays ? demandai-je à mon père.

-Tais-toi et marche, rétorqua-t-il. Et regarde devant toi si tu ne veux pas tomber dans un trou.

C'était Oran.²

Dans l'extrait cité ci-dessus, nous remarquons le sentiment de choc subi par *Younes/Jonas* quant à la découverte de la ville, le choc des Titans dans sa tête, un véritable chamboulement l'envahit au point de croire que son mal de transport aurait été dû à cette grandiose découverte qui est la *vie citadine*. Il oublia même d'aider son père à porter leurs bagages. Puis il balance le mot magique qui allait changer le cours de sa vie et le cours de l'histoire, *la ville*. L'idée qu'un endroit pareil puisse exister ne lui avait pas effleuré l'esprit, il n'en avait même pas entendu parler, il l'avait découvert sans initiation, par conséquent, il en était chamboulé au point de croire qu'il s'agissait d'une hallucination suite à son périple.

L'endroit lui semblait magique, réservé aux personnes à qui la vie avait souri, un endroit destiné aux privilégiés, où la quiétude régnait en maîtresse, la joie de vivre y

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 24.

² Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 26.

était dominatrice, un endroit inimaginable qui avait pris vie, un espace jaillissant de nulle part qui insufflait la vie à ceux qui croyaient avoir perdu leurs âmes. Contrairement à ce qu'il venait de voir, son *bled*, comme il le qualifie, était à l'antipode de cette *ville*, les potagers suffoquaient sous la poussière et la sécheresse, les bêtes vivaient mieux que les bédouins vivant dans leurs taudis.

Younes/Jonas avait l'impression d'être sur une autre planète tellement le bouleversement était grand et tant la différence était frappante, il demande à son père le *pays* dont il faisait l'agréable découverte, c'était finalement Oran, la *ville* qui appartient aux Européens.

Je n'avais pas peur des galopins, j'avais peur de leur ressembler. A Turambo, on ne jurait pas, on ne levait pas les yeux sur plus âgé que soi ; on se parlait du bout des lèvres et, quand un gamin s'excitait d'un cran, un simple raclement de la gorge le rappelait à l'ordre.¹

Il ressort de cet extrait que les habitus que semble avoir gardés *Turambo/Amayas* de ses aïeux soient omniprésents, la crainte de ressembler à ces gamins en témoigne. Pour démontrer les bonnes manières acquises de son village natal, il évoque la manière de parler qui est très discrète et sobre ; exemple, pour rappeler un enfant à l'ordre, il suffisait de racler sa gorge, même pas besoin de formuler une phrase ou de prononcer tout un discours. Le simple fait de lever les yeux sur une personne âgée, était perçu comme déplacé tellement la discipline et la politesse y étaient souveraines. Comme il est possible de le remarquer dans le passage qui suit, ce sentiment de réintégration qui l'anime :

C'était mon univers qui recouvrait ses marques, mes gens tels qu'ils furent avant que le malheur les désarçonne, mon élément que je réintérais après tant d'exils et de naufrages.

J'étais ému, ravigoté et soulagé, persuadé de pouvoir grandir comme un garçon normal, à l'abri des Zane et de la perversité des bidonvilles, même si j'avais toujours faim et pas de beaux habits sur le corps.²

Il en ressort de notre analyse que le narrateur-personnage, *Amayas* semble avoir retrouvé ses repères à Oran, plus précisément à Médine Jdida. L'atmosphère découverte lui rappelle son village natal. Les marques qu'il avait égarées, ou disons, qu'il n'avait

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 24.

² Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 81.

pas retrouvées à Graba, étaient présentes là où il mettait les pieds pour la première fois, la ville.

II. L'identité entre « Soi » et « Autre »

Le dépaysement n'a pas eu lieu contrairement à ce qu'on pourrait attendre, c'est souvent le cas quand on découvre un endroit nouveau pour la première fois. GAUJELAC avait évoqué de nouveaux habitus et de litiges identitaires que pouvait avoir l'individu en apprivoisant un nouvel espace. Dans notre cas, il s'agit du contraire, *Turambo* recouvre ses marques, il se sent comme replongé dans son environnement, comme un poisson qu'on remet dans l'eau. Les gens qui constituaient son milieu social ressemblaient à ceux qu'il venait de découvrir, la misère qui avait sévi les avait beaucoup changés. Il avait retrouvé son entourage après tant de périples qu'il qualifie de : « exils/naufrages », comme s'il s'agissait d'une survie, une rémanence qui leur a permis de rebondir à nouveau sur leurs pieds à Médine Jedida.

Submergé par l'émotion, *Turambo/Amayas* se sent délivré, débarrassé d'un fardeau, un poids qui s'appelait *Graba* : « A Turambo, ma mère me racontait des cantons brumeux peuplés de créatures monstrueuses qui m'épouvantaient jusque dans mon sommeil, [...] Désormais j'y étais, en plein dedans, et ce n'étaient pas de histoires. Graba était un délire à ciel ouvert »¹. Graba était pour lui un « enfer » qu'il vivait au quotidien, un cauchemar les yeux ouverts, un délire inimaginable qui existait et qui constituait, autrefois, son environnement. Il vivait dans un bidonville où la perversité et les magouilles de *Zane* dominaient, il était plus que content de ne plus appartenir à un endroit aussi insalubre, et cela malgré la faim et la pauvreté qu'il vivait toujours, pour *Amayas*, il était délivré d'une charge qui lui pesait sur le cœur.

J'étais très mal à l'aise, à table. Habitué à manger dans le même plat que le reste de ma famille, je me sentais dépaysé en disposant d'une assiette individuelle. Je n'avais presque rien avalé, gêné par le regard constant qui traquait mes faits et gestes, et par les mains qui revenaient sans répit me lisser les cheveux ou me pincer une joue.²

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 24.

² Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 81.

Comme nous pouvons le constater dans l'extrait ci-dessus, il semblerait que *Younes/Jonas* semble troublé quant à sa nouvelle situation familiale. Pénétrant un monde qui n'est pas sien, *Younes/Jonas* se retrouve dans une situation gênante. Ce changement de position sociale le dépayse. Contrairement à ce qu'il avait connu avec sa famille, il découvre chez son oncle de nouveaux habitus, de nouvelles manières de vivre, de manger par exemple. Dans son ancienne maison, ils avaient pour coutume de manger dans le même plat, tous les membres trempaient la main dans la même assiette, or là où il se trouve, il a son propre plat à lui, rien que pour lui.

Il est face à des habitus nouveaux qui le dépaysent et qui le mettent mal à l'aise. Les changements de position concernant *Younes/Jonas* ne créent pas pour autant chez lui un quelconque conflit identitaire à ce moment-là, mais une gêne qui l'égare et un sentiment de dépaysement, cela est sûrement dû à son nouveau groupe d'appartenance. Il est chez son oncle, qui est un membre de sa famille, le frère à son père, le groupe auquel il appartient à présent ne lui est pas totalement étranger puisqu'il s'agit de son ascendant paternel. Le couple semble admiratif devant lui à table, comblés de bonheur au fait d'avoir un enfant sous leur toit, ils l'admirent, cela l'embarrasse et l'empêche de mettre une miette de nourriture dans la bouche.

Le monde dans lequel il se trouve est à mille lieux de son village natal. Il est face à de nouveaux habitus qu'il semble apprécier :

« [...] Par endroits, quelques baisers s'accordaient dans l'obscurité, aussi furtifs que les frissons qu'ils déclenchaient. C'était beau à voir, et beau à soupçonner. **Mon douar natal était loin, agonisant dans un monde parallèle** »¹, voir les gens s'embrasser et exprimer leurs sentiments publiquement n'est pas des traditions de notre champion, cela ne le trouble pas, bien au contraire, il se rend compte que les conceptions de sa propre communauté sont très lointaines à celles qu'il découvre. Le monde d'où il vient est en train de mourir, là où il se trouve à présent, est un monde libertin sans barrières ni jugements. Il est passé de l'autre côté du miroir. Enfin dans le monde auquel il rêvait d'appartenir un jour.

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 297.

Dans ses traditions, il n'est pas question d'aborder même le sujet de l'amour : « **Dans nos traditions**, on ne savait pas se débrouiller avec ce genre de sentiments. On les couvait en secret, parfois on les étouffait carrément. »¹ Il est issu d'une communauté conservatrice, où tous les sujets sont tabous.

Les stéréotypes et les poncifs véhiculés depuis toujours n'ont cessé de façonner cette image de l'Autre. Quand on parle de l'Autre, on pense forcément à l'Arabe avec un grand « A ». Mais pas forcément, l'Autre peut être le Colonisé, à savoir l'Arabe, comme il peut être le colonisateur, à savoir le Colon. Il est là, question de positionnement pour pouvoir parler de l'Autre.

Nous retrouvons cette notion de l'Autre dans nos corpus, il nous a semblé judicieux de traiter ce point afin de mieux percer le mystère et le regard que porte chaque communauté sur l'autre communauté ; il est à signaler que notre focalisation sera portée sur l'Arabe en tant qu'« étranger » que sur le Français, pour ce faire, nous abordons la notion d'Altérité.

Il y a « soi », et il y a « l'Autre » avec un grand « A », et les deux notions sont opposées, « autre » qui signifie « *un autre que moi, tout ce qui n'est pas moi* ». Lorsqu'on on parle d'« Altérité », on parle de différence, tout ce qui nous distingue d'une autre personne, sur tous les plans : culturel, ethnique, religieux, racial, langagier, intellectuel... Dans le *Dictionnaire d'Analyse du Discours*, Dominique MAINGUENEAU et Patrick CHARAUDEAU définissent la notion d'« altérité » comme suit :

Cette notion est issue de la philosophie où elle sert à définir l'être dans une relation qui est fondée sur la différence : le *moi* ne peut prendre conscience de son *être-moi* que parce qu'il existe un *non-moi* qui est autre, qui est différent. Il s'oppose alors au concept d'*identité* qui signifie que la relation entre deux êtres est conçue sur le mode du *même*.²

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 115.

² Patrick CHARAUDEAU, Dominique MAINGUENEAU. *Dictionnaire d'Analyse du Discours*. Paris VI : Editions du Seuil, février 2002.

Pour reprendre ce qui a préalablement cité, l'*Autre* n'a d'existence qu'en l'existence de *Moi*, si le *Moi* n'existait pas, l'*Autre* n'existerait pas. Même si la notion de l'*Autre* est basée sur une relation d'opposition, le lien entretenu est aussi celui de besoin. L'un ne peut exister sans l'autre. Il s'agit de réciprocité et non pas de complémentarité. Paul RICŒUR, pour définir à son tour l'Altérité, aborde la notion de l'« Ipséité » :

[...] l'ipséité du soi-même implique l'altérité à un degré si intime que l'une ne se laisse pas penser sans l'autre, que l'une passe plutôt dans l'autre, comme on dirait en langage hégélien. Au « comme », nous voudrions attacher la signification forte, non pas seulement d'une comparaison - soi-même semblable à un autre -, mais bien d'une implication : soi-même en tant que... autre.¹

Dans cette optique, RICŒUR met en place la notion d'ipséité² pour tenter de définir l'Altérité. En somme, une relation de réciprocité et de dépendance lie les deux notions. Cette corrélation fait que chaque notion – Altérité ou Ipséité- n'a de sens que par rapport à l'autre. On ne peut évoquer l'Altérité sans citer l'Ipséité, ou du moins, y penser. Exemple, pour tenter de cerner le sens de l'Altérité, un passage obligatoire doit se faire par l'Ipséité afin de comprendre cette notion. Il s'agit d'« implication » et non pas de comparaison ou de dissemblance.

Concernant la notion de « Autre », d'autres définitions existent, selon la vision et la position de chacun, prenons pour exemple quelques philosophes tel que SARTRE³, il dit que la découverte de l'*Autre* passe impérativement par la découverte de *Soi*, Mildred SZYMKOWIAK⁴ la définit comme un dépouillement du sujet au profit d'autrui.

¹ Paul, RICŒUR. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, mars 1990. P. 14.

² Ce qui fait qu'une personne est unique et distincte des autres.

³ Jean-Paul Aymard SARTRE, est philosophe et écrivain engagé français 1905 – 1980. Il représente le courant existentialiste.

⁴ Galland-Szymkowiak, MILRED est née en 1974 est philosophe chargée Philosophe Chargée de recherches au CNRS UMR 7172 ARIAS. Elle a soutenu une thèse de doctorat en 2005 à la Sorbonne. Agrégée de philosophie (1998). Ancienne élève de l'Ecole normale supérieure.

Selon Elizabeth CHALIER-VISUVALINGAM¹, l'Autre représente un point d'interrogation puisqu'il engendre une nouvelle mentalité. Il s'agira sûrement d'adaptation et de conversion. La rencontre de deux civilisations très différentes oblige à ce qu'il y ait une dichotomie (supériorité/infériorité, civilisation/sauvagerie). Tout se remet en question avec cette découverte du nouveau monde ; est-ce que la culture européenne est juste et les croyances vraies ? Est-il juste de parler de sujets tabous comme c'est le cas chez les Européens ? Le passage qui suit met la lumière sur un thème particulier, la manière dont il est reçu chez chacun intéressante :

-L'orgasme n'est pas un mal honteux, monsieur Turambo. Il est un instant de grâce qui nous rend à nos sens cardinaux.
Sa théorie m'enfonçait cran par cran dans une gêne asphyxiante.
-Vous avez une petite amie ?
-Nos traditions ne l'autorisent pas.
-Ou le mariage ou le péché ?
-C'est à peu près ça.
-Une fiancée alors ?
-Pas encore. Je dois penser à ma carrière.
-Vous faites comment pour tenir jusqu'au mariage ?
Je sentis mes oreilles chauffer.²

Parler de sentiments semble défendu, que dire de la « sexualité », un véritable sujet tabou. Les garçons connaîtront les secrets du sexe une fois adultes, les filles le découvriront la nuit de leurs noces, c'est « *hchouma* » dans *les traditions de Turambo/Amayas*. Absurdes traditions quand on sait que la religion autorise à ce qu'on aborde ce sujet, mais la *horma* (pudeur) qu'ont les Arabes oblige à ce que ce sujet soit inexprimé et tacite.

Chez les Occidentaux, ce n'est pas du tout le cas. Le sujet est abordé sans gêne. Nous avons, dans l'extrait ci-dessus, deux communautés, deux mentalités qui discutent d'un sujet, qui pour l'un est tabou, et pour l'autre permis. On peut toutefois aborder le sujet mais d'une manière sous-entendue, et sans dépasser les limites de la politesse, comme le fait Le Saint Coran. Pour *Irène*, l'orgasme nous restaure nos sens cardinaux, pour *Turambo/Amayas*, c'est *hchouma* d'en parler, au point où il se sent asphyxié par une gêne incommensurable. *Irène* semble mener la discussion et cherche de plus en plus

¹ Elizabeth CHALIER-VISUVALINGAM est docteur en : Ethnologie et Comparative, Lettres et Sciences Humaines. Elle est Ph.D de Philosophie indienne. Elle a été professeur à : Boston, Budapest, et Chicago. Avant, elle était chercheur à Harvard. Elle a publié plusieurs travaux.

² Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 294.

dans sa vie personnelle en demandant s'il avait une copine, le héros donne des réponses très brèves vu le malaise qu'il endure.

Dans les traditions des Arabes, fréquenter une copine n'est pas autorisé, deux statuts se font entendre : mariés ou célibataires. Côté d'une fille dans le péché est interdit par les mœurs qui régissent la société algérienne, voire maghrébine aussi. L'évocation de l'abstinence le met dans une situation gênante ou point de sentir ses oreilles bouillonner.

Il est possible de voir dans le passage suivant la conversion de *Younes/Jonas* :

Nous allons d'abord nous débarrasser de ces hardes, n'est-ce pas ?

Je ne savais pas quoi dire. Je suivais des yeux ses mains blanches en train de courir sur mon corps, de me défaire de **ma chéchia, de ma gandoura, de mon tricot élimé, de mes bottes en caoutchouc**. J'avais le sentiment qu'elle m'effeuillait. [...] Une fois rhabillé, elle me présenta devant une grande glace ; j'étais quelqu'un d'autre. Je portais **une tunique composée d'une vareuse de matelot surmontée d'un large col** et rehaussée de quatre gros boutons en cuivre sur le devant, **une culotte courte avec des poches sur les côtés**, et **un béret** identique à celui de Ouari.¹

Ce jeune bédouin, cet Araberbère, ce natif, cet aborigène est passé d'un monde à un autre en quelques minutes, d'une civilisation à une autre, il vient de traverser l'autre côté du miroir. Cet extrait vient aussi confirmer les propos de Mildred SZYMKOWIAK, elle a évoqué le dépouillement du sujet au profit d'autrui. En effet, il est bien question de dépouillement, mais vestimentaire, le sujet ici est question de *Younes/Jonas*, et l'autrui c'est *Germaine*. Elle le dépouille de ses vêtements afin de lui changer d'apparence, il s'agit d'un Araberbère, et selon l'appartenance de la maman adoptive, il est question de milieu européen, vraiment très différent de celui des Algériens. *Germaine*² lui change d'apparence, nous pourrions dire même d'appartenance, elle commence par le prénom :

Je crois que nous allons bien nous entendre, n'est-ce pas, **Jonas** ? me dit-elle en arabe. [...]

–Bon, concéda *Germaine*, **Jonas** et moi allons prendre un bon bain.

–Je m'appelle *Younes*, lui rappelai-je.

Elle me gratifia d'un sourire attendri, glissa la paume de sa main sur ma joue et me souffla à l'oreille :

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 79.

² L'épouse de son oncle et sa mère adoptive dorénavant.

-Plus maintenant, mon chéri...¹

Balayant d'emblée son identité avec le changement d'appellation, le passage de « *Younes* » à « *Jonas* », *Germaine* l'intègre à la communauté à laquelle elle appartient, la communauté Pieds-Noirs, les Français d'Algérie. Elle l'appelle *Jonas* sans même lui demander son avis, elle lui impose ce choix qui est le sien. Il la corrige en lui disant qu'il s'appelait *Younes*, elle insiste sur *Jonas*, et l'avise qu'il s'agira dorénavant de son prénom, aussi de son identité.

Il n'est pas question d'adaptation mais de conversion totale et brutale, sans même lui laisser le temps d'appivoiser ce nouveau monde, *Younes/Jonas* se retrouve face à une nouvelle vie, à une nouvelle mère, à un nouveau père, dans une nouvelle maison, avec de nouveaux vêtements

Il se fait défaire de ses vêtements comme pour ôter toute marque d'Araberbèrité, d'Algèrianité, plus de « *chéchia* » sur la tête, mais place au « béret », plus de « *gandoura* » pour couvrir le corps mais tout un équipement ; une « tunique constituée d'une blouse à large col » et une « culotte » avaient pris place. Lui-même avoue être devenu une autre personne « ...j'étais quelqu'un d'autre », son identité est confisquée, la transformation qui s'y était opérée avait donné naissance à un autre individu. Il est purgé de son ancienne identité qui n'était pas adaptée à *Germaine*. Elle qualifie ses vêtements de « hardes », ce qui était certainement le cas vu qu'il s'agit d'un bédouin. Elle le rhabille de nouveaux vêtements à l'opposé de ce qu'il avait pour habitude de mettre, un accoutrement purement européen, à l'antipode de sa culture.

III. La culture de l'Autre

L'Altérité dans notre extrait est représentée comme un accueil, la responsabilité de *Germaine* à l'égard de *Younes/Jonas*. Elle le considère comme le fils qu'elle n'a jamais eu.

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 78.

MONTAIGNE¹ considère l'altérité comme une acceptation de l'Autre, de ses pratiques et usages, l'abstention de juger, et préconise de frotter et limer sa cervelle à celle de l'Autre. Il est possible de le constater dans l'extrait préalablement cité, quand *Germaine* rebaptise *Younes* en *Jonas*, elle le fait en utilisant l'Arabe, la langue maternelle de l'Autre². Elle lime la cervelle de l'Autre et l'apprivoise en parlant sa langue maternelle « Arabe ». Une sorte de technique qui lui permet de pénétrer son terrain à travers sa langue. S'approcher de lui sans l'effaroucher tout en évitant de créer un quelconque conflit ou rejet. Parler la langue de l'Autre procure la sensation d'être toujours au sein de son groupe d'appartenance, cette sensation de familiarité apporte la confiance dans la relation qu'essaie de créer *Germaine* avec son sujet. Il se pourrait qu'il s'agisse d'une simple stratégie afin d'apprivoiser l'enfant. Il peut ne pas s'agir d'adaptation et de conversion comme le dit Elisabeth. Il est possible de voir un rejet catégorique de l'Autre par le colon blanc. La dichotomie de supériorité/infériorité impose cela à *Isabelle* quand elle découvre que *Jonas* n'est qu'en réalité que *Younes* :

-Je ne veux plus te revoir, lâcha-t-elle sentencieusement.
C'était la première fois que je l'entendais tutoyer quelqu'un.
-Pourquoi ?...s'écria-t-elle, horripilée par ma perplexité. Pourquoi m'as-tu menti ?...
-Je ne vous ai jamais menti.
-Ah oui ?...Ton nom est Younes, n'est-ce pas ? Younes ?...Alors pourquoi tu te fais appeler Jonas ?
-Tout le monde m'appelle Jonas...Qu'est-ce-que ça change ?
-Tout ! hurla-t-elle en manquant de s'étouffer. Son visage congestionné frétillait de dépit :
-Ça change tout !...
Après avoir repris son souffle, elle me dit, sans appel :
-**Nous ne sommes pas du même monde**, monsieur Younes. Et le bleu de tes yeux ne suffit pas.
Avant de me claquer les volets de la fenêtre au nez elle émit un hoquet de mépris et ajouta :
-Je suis une Rucillio, as-tu oublié ?... Tu m'imagines mariée à un **Arabe** ?...Plutôt crever !³

Isabelle RUCILLIO exprime son rejet total à l'égard des Indigènes, notamment les Arabes. Elle met fin à sa relation avec *Younes/Jonas* aussitôt qu'elle apprend qu'il s'agit d'un Arabe et non d'un Européen. Elle perd le contrôle de ses émotions et laisse

¹ Michel Eyquem DE MONTAIGNE est né en 1533 au château de Saint-Michel-de-Montaigne (Dordogne). C'est un philosophe, humaniste, moraliste et écrivain français. Il hérite du titre de « seigneur » à la mort de son père.

² L'Araberbère= Younes/Jonas

³ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 137.

libre cours à ses pensées, elle en vient même au tutoiement (chose qu'elle n'a jamais faite auparavant avec personne). Elle considère que *Younes/Jonas* lui a menti, alors qu'il n'a rien fait, ce n'est même pas lui qui s'est rebaptisé *Jonas*, le choix lui a été imposé par sa mère adoptive *Germaine*, l'épouse de son oncle paternel. *Younes/Jonas* ne voit pas où est le problème, le fait qu'on lui attribue un pseudonyme n'est guère un souci dans sa conception des choses, rien ne change selon lui quand on change de prénom.

Quant à *Isabelle*, s'appeler *Jonas* ou s'appeler *Younes* change tout, ça change de milieu de social, de religion, de culture...de monde carrément. Elle est troublée à l'annonce de cette nouvelle, elle hurle jusqu'à frôler l'étouffement. Son visage déborde de colère et de chagrin. Pour elle, tout change, elle s'était imaginé construire avec lui un avenir commun, se marier, probablement avoir des enfants aussi, mais tous ses projets sont tombés à l'eau à cause de son appartenance, de ses origines, de son Arabité. Elle lui fait clairement comprendre qu'ils n'appartiennent pas au même monde même si son physique lui conférait un air européen comme ses yeux bleus. Elle le prend de haut et d'un air dédain, *Isabelle* lui rappelle son appartenance familiale, issue d'une famille bourgeoise de Río Salado, une famille d'origine hispanique. Elle préférerait mourir que d'être mariée à un Arabe. Dorénavant, tout a changé chez *Younes/Jonas*, rien n'est plus comme avant, il a été remis à sa place, le rappel de la fille *Rucillio* l'a marqué :

A un âge où l'éveil est aussi douloureux que les premiers saignements chez une fille, ça vous **stigmatise au fer rouge**. J'étais **choqué, troublé** comme au sortir d'un sommeil artificiel. Désormais, **je n'allais plus percevoir les choses de la même façon**. Certains détails, que la naïveté de l'enfance atténue au point de les occulter, reprennent du poil de la bête et se mettent à vous tirer vers le bas, à vous harceler sans répit, si bien que, lorsque vous fermez solidement les paupières, ils ressurgissent dans votre esprit, tenaces et voraces, semblables à des **remords**.¹

Arabe, il restera Arabe aux yeux des Pieds-Noirs. La scène le marque « au fer rouge » tout comme on marque les bêtes, il est stigmatisé, rien ni personne ne pourra enlever ces cicatrices. L'infamie à laquelle *Younes/Jonas* a été confronté l'a fait vivre le supplice du Christ lorsque celui-ci a été crucifié. Il semblerait qu'il se soit réveillé d'un sommeil artificiel et d'avoir été jeté face à une dure réalité qu'il n'avait jamais soupçonnée auparavant. Le changement de soi s'opère, les choses ne seraient plus

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 138.

jamais perçues pareillement. L'état infantile de naïveté, dans lequel il se trouvait, s'était estompé. Place à la vie d'adulte et aux vérités crues et épineuses. Il compare ses maux à ceux d'une jeune fille qui vient d'avoir ses premières menstrues, le moment où la fille devient femme, le saignement qui lui occulte son enfance pour la plonger dans la vie d'adulte. La toute première fois, le moment inoubliable qui nous fait perdre notre virginité d'innocence infantile, une virginité mentale, une innocence perdue, l'âme d'enfant prend un sacré coup. Cette douleur du réveil au monde de brutes dans lequel nous vivons, un réveil au seau glacé jeté en plein dans le visage.

Younes/Jonas vient de se réveiller, il est amené à présent à voir les choses telles qu'elles le sont réellement. *Isabelle* lui avait ouvert les yeux sur la situation de l'Algérie à cette époque. Il incarnait le peuple assujéti, sauvage et barbare, un peuple dont le mode de vie était lié étroitement à la nature, contrairement à *Isabelle* qui incarnait la France, le monde civilisé au-dessus des Autochtones. Des Occidentaux qui venaient éduquer ce peuple bestial. L'Occident n'a pas réussi à repenser ce regard porté sur l'Autre, malgré l'intégration. L'Autre est toujours inférieur, cette bête barbare indomptable.

La scène est très éloquente, *Isabelle*, incarne la civilisation, elle se trouve à sa fenêtre, *Younes/Jonas* quant à lui est en bas en train de l'appeler comme il avait coutume de faire. L'emplacement de chacun est très significatif, elle au-dessus de lui, la dichotomie (supériorité-infériorité). Elle représente la civilisation, et lui la barbarie. Il a beau se greffer à leur groupe, mais il se sent toujours étranger :

Isabelle m'avait sorti d'**une cage dorée** pour me jeter dans **un puits**.

Adam éjecté de son paradis n'aurait pas été aussi dépaycé que moi, et sa pomme moins dure que le caillot qui m'était resté en travers de la gorge.

A partir de ce rappel à l'ordre, je me mis à faire plus attention où je mettais les pieds. Je remarquai surtout qu'aucun haïk de mauresque ne flottait dans les rues de notre village [...]

Isabelle m'avait terrassé.

[...] Quand elle ne portait pas quelqu'un dans son cœur, elle exigeait que tout son entourage le vomisse. Je vis alors mes aires de jeu rétrécir, mes camarades de classe m'éviter ostensiblement...Ce fut d'ailleurs pour la venger que Jean Christophe Lamy me chercha noise dans la cour de l'école et m'arrangea copieusement le portrait.¹

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 138.

Isabelle a sorti *Younes/Jonas* d'une cage dorée, une bulle pleine d'espoir, un espoir clos où tout semblait idyllique et parfait. Une cage où on lui avait occulté son identité et lui avait conféré une qui n'était pas la sienne. Emprisonné mais sans qu'il se rende compte, *Younes/Jonas* n'était conscient de rien, ayant l'impression d'avoir été plongé dans une léthargie, celui-ci bénéficie d'un réveil à l'électrochoc de la part de son amie. Elle le plonge dans un puits qui n'est que celui de la vérité amère et dure à laquelle il vient d'y avoir droit. Il se compare à Adam qui avait été chassé du jardin d'Eden parce qu'il avait touché au fruit défendu, mais lui, il n'a été victime que de sa propre naïveté et cécité. Digérer un tel acte n'était pas des plus faciles. Toutes les conceptions qu'il avait faites venaient d'être effacées d'un revers de main. La déchéance d'Adam n'était rien comparée à la douleur qu'il venait de vivre. Il ouvre enfin les yeux sur le monde qui l'entoure et remarque que la présence arabe n'y est pas à Río Salado, c'est un endroit réservé aux nantis, un endroit destiné aux colons et jaloué par tous.

Les Indigènes¹ n'osaient pas s'approcher de la périphérie. Il avoue avoir été terrassé par *Isabelle*. Cette dernière n'était pas du genre à passer au-delà des conflits facilement, elle ordonne à tout son entourage de renier la personne avec laquelle elle se trouve en litiges, dans notre extrait, il est question de *Younes/Jonas*. Elle croit dur comme fer qu'il lui a menti à propos de son appartenance, elle le lui fait payer en le marginalisant. En effet, son cercle d'amis avait rétréci, ses camarades d'école l'évitaient. *Jean Christophe LAMY*, un ami à *Isabelle* et pour laquelle il nourrissait des sentiments avait pris soin d'arranger le visage de notre héros. Cette connivence des Pieds-Noirs est flagrante et se fait exprimer librement.

Emmanuel LEVINAS² décrit l'*altruisme* comme étant « une relation à proximité qu'on entretient ». Dans son livre *Ethique et Infini*, Emmanuel rassemble ses dialogues avec Philippe NEMO³ où il développe la notion d'Altérité. Il dit à ce propos qu'elle est

¹ Les habitants originels du pays, à savoir les Algériens.

² Emmanuel LEVINAS est né le 12 janvier 1906 à Kaunas, et mort 25 décembre 1995 à Paris. Il est philosophe d'origine lituanienne naturalisé français en 1930.

³ Philippe NEMO est né le 11 mai 1949 à Paris, est philosophe français. Il est professeur de philosophie politique et sociale à l'ESCP Europe et à HEC Paris, et directeur de l'École professorale de Paris.

un visage, qu'elle est une relation de réciprocité et qu'on doit l'accueillir. Il s'agit donc d'un engagement des deux parties, une responsabilité de l'un en vers l'autre en quelques sortes.

La relation qui semble lier *Younes/Jonas* à ses camarades d'école, à savoir les petits roumis¹- comme il les qualifie dans son récit est -ambiguë. En effet, la relation qui lie *Younes/Jonas* à ses camarades est particulière. Il les trouve étranges. Il a toutefois réussi à intégrer le cercle fermé mais sans être pour autant considéré comme l'un des siens. Le passage qui suit met la lumière sur cette relation de proximité :

Il leur arrivait de se chamailler à la récré, de se vouer des haines implacables mais dès qu'un intrus se déclarait quelque part- généralement un Arabe ou un « parent pauvre » de leur propre communauté- ils se liguèrent en bloc contre lui. Ils le mettaient en quarantaine, se payaient sa tête et le montraient systématiquement du doigt quand un coupable était recherché.²

Ils manifestent une connivence qui pourrait être qualifiée de « discriminatoire » puisqu'ils leur arrivent de se liguier contre des parents de leur propre communauté si ces derniers étaient pauvres. L'étranger, pour eux, était à la fois l'Arabe et le parent qui appartenait à une classe inférieure (pauvre). La notion de réciprocité abordée préalablement par Emmanuel LEVINAS ne se manifeste que lorsque *Younes/Jonas* sort son goûter, la proximité et le rejet refont surface quand celui-ci finit son goûter, ils le reniaient à bloc, on peut aussi voir la proximité quand les roumis trouvaient d'autres souffre-douleur, *Younes/Jonas* était un des siens jusqu'à nouveau rejet. Il n'était qu'un bouche trou qui servait de roue de secours afin de combler le vide dans leur groupe.

La sensation d'Altérité chez *Younes/Jonas* était omniprésente puisque les petits « roumis » la lui rappelaient sans cesse, à la moindre occasion qui se présentait. L'Arabe, l'étranger était toujours le bouc émissaire, le coupable qu'on pointait du doigt, celui sur lequel on mettait tout sur le dos et sur lequel tous les torts retombaient, une victime expiatoire. Le statut de *Younes/Jonas* est celui de l'Autre. La question d'Altérité, ou plutôt nous devrions dire, le problème du regard des Occidentaux vis-à-vis des Arabes reste posé.

¹ Roumi [*rūmī*]: de *Romain*, terme désignant un Européen ou un chrétien qui s'est généralisé chez les musulmans notamment les musulmans d'Afrique du nord.

² Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 99.

Le regard que porte les roumis sur l'Autre, à savoir l'Arabe –les deux mots partagent la même première lettre, une marque de similitude linguistique peut-être-, est celui d'un regard dédain, plein de mépris. Le roumi se considère toujours supérieur à l'Arabe :

L'incident s'était produit durant le cours. Nous avons rendu nos devoirs, et Abdelkader était confus. Il avait omis de s'acquitter du sien. L'instituteur l'avait saisi par l'oreille, fait monter sur l'estrade et présenté à la classe. [...] l'instituteur s'était adressé au reste de la classe : « Quelqu'un peut-il nous dire pourquoi M.Abelkader n'a pas fait son devoir ? » Sans lever le doigt, Maurice avait répondu dans la foulée : « Parce que les Arabes sont paresseux monsieur. » L'hilarité qu'il avait déclenchée autour de lui m'avait broyé.¹

Il semblerait que *Younes/Jonas* n'ait toujours pas pénétré l'espace convoité des petits roumis, malgré le sacrifice délicieux qu'il a fait en reniant ses origines et repères traditionnels. Se greffer à eux n'est nullement chose aisée. L'Arabe est toujours mal perçu à leurs yeux. Les Occidentaux lui assimilent cette image de non-civilisé qui ne sait rien faire. Sa représentation est négative et péjorative, c'est celle d'un Indigène vivant sans règles et sans valeurs, paresseux, ne sachant pas travailler comme l'Occidental qui, lui, est un modèle de civilisation (selon la conception de l'Occident).

BAUDELAIRE dit à ce sujet : « l'Autre est à la fois proche et lointain », c'est-à-dire qu'il est là et qu'il ne l'est pas, *Soi* n'existe que si l'*Autre* existe à son tour. Pourquoi ne pas parler de complémentarité puisqu'il ne peut y avoir *Soi* qu'en l'existence de l'Autre.

Changement de situation, il a toujours été question d'Arabe en parlant de l'Autre, dans l'extrait qui suit, *Irène* l'Occidentale incarne ce rôle, elle est cet autre visage à l'antipode des croyances arabes :

-On ne ramène pas une femme à moitié nue à la maison, m'apostropha-t-il plus tard. Je parie qu'elle boit, et qu'elle fume. Les femmes qui osent regarder les hommes dans le blanc des yeux ne sont pas recommandables. Qu'espères-tu à la fréquenter ? Accéder au statut des siens ? Ils te rejeteraient. En mettre plein la vue aux gens de ta communauté ? Ils te plaignent déjà (se tournant vers ma mère) : Pourquoi ne dis-tu rien, Taos ? C'est ton fils.
-Depuis quand les femmes ont-elles un avis ?
-Il compte épouser une mécréante. Répudiée, en plus. Une ruine dont les siens se sont lassés. Que lui trouve-t-il de plus que nos vierges ? Le maquillage ? Son

¹ Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 100.

accoutrement offensant ? Son effronterie ? Ça crève les yeux qu'elle est plus âgée que lui.

-Je suis plus vieille que mon mari.

-Dois-je comprendre que tu approuves ton rejeton ?

-Il fait ce qu'il veut. C'est sa vie.¹

On pourrait parler de choc de cultures dans l'extrait ci-dessus. Une Européenne qui débarque chez une famille araberbère² vêtue à l'occidentale crée une polémique dans la famille. *Mekki* trouve que les femmes ne devraient pas fixer les yeux d'un homme, c'est outrageant dans sa conception des choses. Le corps de la famille est une *horma*³ chez les musulmans, chez les chrétiens, il n'est pas défendu de montrer sa chair, « l'autorité à laquelle est soumise la femme a pour objet la préservation de la horma dans laquelle elle a été éduquée et qu'elle reproduit grâce à l'habitus, inculqué dès sa tendre enfance et qu'elle inculque à son tour lorsqu'elle devient mère »⁴.

Ainsi, arriver chez une famille araberbère de confession musulmane en robe courte, est égal à se présenter à une femme nue. Le corps est considéré comme une partie intime qu'on devrait tenir loin des regards et non pas l'exposer au vu de tous. *Mekki* s'évertue à rappeler à *Turambo/Amayas* son appartenance, et de ce fait, il l'accuse d'avoir des intentions sournoises afin d'accéder au monde des Européens en fréquentant *Irène*. Il tente de lui rappeler que cela n'est pas nécessaire, car ce monde leur appartient à eux seuls, et s'il tente d'en mettre plein la vue aux membres de sa communauté, ce serait en vain car il n'aurait que la pitié de leur part. L'appartenance religieuse d'*Irène* est un obstacle, une mécréante au sein de la famille est inadmissible, de plus, répudiée. Le statut de la femme divorcée dans la communauté arabe est très polémique, il s'agit d'un déshonneur, même si elle est victime, car aux yeux des Arabes, la femme est toujours la cause de la séparation et il faut se montrer patiente dans sa vie conjugale. Son honneur se résume à une membrane, une pellicule qui atteste de son honneur et de son intégrité. Une répudiée est un affront pour la famille, que dire d'une répudiée doublée de mécréante.

Dans sa lancée d'argumentation afin de dissuader son neveu d'épouser *Irène*, *Mekki* sort la carte de l'âge. *Irène* est l'aînée de *Turambo/Amayas* de six ans, pas de

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. Pp. 325-326.

² Néologisme crée par l'auteur afin d'unir les deux nations dans son roman.

³ Pudeur, dignité, respect.

⁴ Lahouari, ADDI. *Sociologie et anthropologie chez Pierre Bourdieu*. La Découverte, 2002.

chance pour *Mekki*, car la mère de *Turambo/Amayas* est plus vieille que son mari et lui balance ce contre-argument. Contrairement à *Mekki*, *Taos*, la mère de *Turambo/Amayas* se montre très compréhensive quant à la décision prise par son fils. Elle le laisse décider du chemin qu'il souhaite emprunter afin d'atteindre ses rêves.

Selon Elisabeth CHALIER-VISUVALINGAM, le contexte historique favorise les voyages, et ces derniers nourrissent l'imagination et développent la créativité et mettent l'Orient à la mode et créent une parenté avec l'Inde. Un cousinage spirituel est créé entre les antipodes et les hommes occidentaux.

La civilisation est définie comme la perfection et le progrès de l'homme, elle s'oppose au terme "sauvage" qui renvoie à la nature et la forêt. Le combat de la nature et de l'homme apparaît chez Abbé Raynal. Aujourd'hui, il s'agit de civilisations au pluriel, en insistant sur les différentes réalités qui constituent ce monde.

Cosmopolitisme et exotisme au siècle des lumières : étrange, étrangeté, étranger. Le cosmopolite sillonne l'univers et apporte des éléments nouveaux, il tend à comprendre toute nouveauté. L'homme n'a pas de demeurer fixe et n'est jamais étranger. Le cosmopolite est un libertin selon Kristeva qui ne respecte pas forcément l'Autre. L'exotisme est une rêverie qui s'attache à un espace et se réalise dans une écriture selon Moura.

- MONTESQUIEU voit la lucidité chez l'Autre et non pas chez le natif car ce dernier est aveugle concernant ses propres réalités. Pour Montesquieu, il n'a pu atteindre cette lucidité qu'en se détachant de sa propre communauté.

- ROUSSEAU construit l'hypothèse d'un état intermédiaire entre *l'état pure nature* et *l'état civilisé*, et où l'homme serait heureux.

- DIDEROT cherche le fondement du comportement humain et il fait appel à la nature.

- VOLTAIRE voit l'éclectisme dans la racialité comme c'est le cas des animaux et des plantes.

Les orientales ou la question de l'Orient qui perçu comme étant à l'antipode de l'Occident. Après *Les mille et une Nuits*, la perspective change et il devient le lieu fabuleux des délices des sens. Aller vers l'Orient c'est aller vers l'écriture.

1) BAUDELAIRE, MALLARME, RIMBAUD...voient l'exotisme comme un subterfuge, une pure subjectivité, un abandon à la rêverie.

- Alter-ego et Altérité

L'Autre est le révélateur de nos insuffisances personnelles, nos vices et nos mœurs. Pour aborder l'Autre, il faut qu'il me soit étranger, voire étrange.

-Modernité et altérité : *Soi* comme *Autre*

Selon FOUCAULT, « la modernité n'est pas simplement une forme de rapport au présent ; c'est aussi un mode de rapport qu'il faut établir à soi-même ». CHATEAUBRIAND est un écrivain moderne, et selon lui, la modernité réside dans la modération : ni rupture avec les autres, ni fusion complète. LOTI s'adapte au pays où il se trouve, il parle sa langue et adopte ses coutumes, il ne s'agit de renouveler ses sensations. SEGALEN se propose de fonder une "*esthétique du divers*" qui est l'exotisme et qui lui-même est synonyme d'Altérité. L'exotisme est la jouissance de la différence entre lui-même et l'objet de sa perception. ARTAUD voit la culture comme une attitude à l'égard de la vie et de la nature. MICHAUX : le personnage est un instrument permettant de poser un regard neuf sur la société française. LE CLEZIO : son exotisme est minutieux et visionnaire, l'antithèse entre un tiers-monde encore innocent et une société moderne urbanisée et corrompue. TOURNIER : l'*Autre* est l'autre *Je*.

Ainsi, il semble que Yasmina KHADRA veut démontrer à quel point l'Identité algérienne est plurielle, composite et hétéroclite à travers le choix d'un personnage à l'origine araberbère¹ (comme pour rappeler ses origines multiples composées d'Amazighité et d'Arabité). Dans *Les Anges meurent de nos blessures*, le personnage se présente d'emblée : « Je m'appelle Turambo et, à l'aube, on viendra me chercher ².

¹ Araberbère : néologisme créé par Yasmina KHADRA dans *Les Anges meurent de nos blessures* afin de qualifier son narrateur/personnage, à savoir *Turambo/Amayas*. Cela résume l'origine des Algériens (Arabes et Berbères). Ce terme est « destiné à unifier la nation arabo-berbère » (*LAMNB*, p. 80).

² Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 07.

C'est vers la fin du roman que le véritable nom du personnage-narrateur y est révélé : « -C'est quoi, ton vrai nom ? –Amayas »¹.

Dans *Ce que le jour doit à la nuit*, il résume :

Parfois, mon oncle recevait des gens dont certains venaient de très loin ; des **Arabes** et des **Berbères**, les uns vêtus à l'européenne, les autres arborant des costumes traditionnels. C'étaient des gens importants, très distingués. Ils parlaient tous d'un pays qui s'appelaient l'**Algérie** ; pas celui que l'on enseignait à l'école ni celui des quartiers huppés, mais d'un autre pays spolié, assujéti, muselé et qui ruminait ses colères comme un aliment avarié – L'Algérie de Jenane Jato, des fractures ouvertes et des terres brûlées, des souffre-douleur et des portefaix...un pays qu'il restait à redéfinir et où tous les paradoxes du monde semblaient avoir choisi de vivre en rentiers.²

Ni totalement arabe ni totalement berbère, l'Algérie est ce joli mélange des deux, elle est araberberbère, c'est-à-dire ; Amazighité et Arabité sont ses composantes. Il est possible de penser que KHADRA a ressenti le besoin de créer ce néologisme afin d'unifier les deux communautés. De ce fait, nous pourrions dire que son choix portant sur son personnage principal, *Younes*, n'est pas fortuit mais plutôt bien étudié. Il préfère un personnage berbère. L'extrait ci-dessus décrit les gens d'antan qui constituaient le peuple algérien, c'étaient des gens très élégants, vêtus à l'européenne tout comme à l'algérienne ; costumes et *serouals* y étaient présents dans leurs garde robes. Ces gens dont il est question et qui représentaient l'Algérie d'autre fois n'étaient pas insignifiants, c'étaient les intellectuels de l'époque qui organisaient la Révolte et préparaient le déclenchement de la Libération d'Algérie, des personnalités à devenir qui allaient changer le cours de l'Histoire.

Ils parlaient d'une Algérie qui n'était pas évoquée à l'école, un pays spolié de ses terres et de son identité, une patrie violée au nom de la civilisation, l'Algérie profonde qui renfermaient tous les maux d'un peuple opprimé et à la fois un souffre-douleur, où ses terres étaient brûlées. Rien à voir avec l'Algérie de l'école, le pays des Gaulois, l'utopie pour les Pieds-Noirs. L'Algérie d'Oran et l'Algérie de Jenane Jato n'avaient rien de commun, l'une était à l'antipode de l'autre. Jenane Jato était le refuge des damnés et des malchanceux, Oran et Río Salado étaient jalousées et prisées par la plupart « indigènes ».

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 311.

² Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. P. 98.

Dans cet intervalle, deux Algérie s'organisent : celle des « Européens », avec le déploiement de la colonisation aussi bien sur le plan de la propriété foncière agricole que sur celui des villes, avec l'imposition d'un ordre colonial aux populations locales, non sans de fortes tensions avec la métropole, sans jamais aller à la rupture ; mais aussi celle des Algériens qui, après la phase de conquête et de soumission, retrouvent les conditions d'un essor démographique et social.¹

L'extrait cité ci-dessus évoque l'Algérie à double facette. En effet, il s'agit de deux populations qui cohabitent ensemble et où l'une domine l'autre. Il est clair que la communauté européenne domine après avoir conquis le pays et assujéti son peuple. Cette domination s'est faite au fur et à mesure que la présence française se temporisait dans le pays. Cela date de 1830, avec la prise d'Alger par les Français. C'est une prise de possession progressive dont l'occupation française fait preuve.

Ni totalement Algérien, ni totalement Français, *Younes/Jonas* se trouve tiraillé :

Un soir, j'étais rentré à la maison fou de rage. Il me fallait des explications, et sur-le-champ. J'avais été blessé dans mon amour-propre et, pour la première fois, je comprenais que ma douleur ne se limitait pas à celle de ma famille et qu'elle pouvait s'étendre à des gens que je ne connaissais ni d'Eve ni d'Adam mais qui devenaient, l'espace d'un affront, aussi proches de moi que mon père et ma mère.²

La sensation qui submerge *Younes/Jonas* est celle du patriotisme, de l'amour de son prochain, de la connivence qu'il venait de ressentir à l'égard des siens, à savoir les Arabes. L'incident révèle en lui cet *attachement sentimental à l'égard de ses semblables*. Renier tous origines et perdre tous ses repères ne l'a pas empêché de garder ce qu'il a toujours été, un Algérien, un Araberbère.

En effet, bien qu'il se soit intégré à la communauté occidentale à travers un oncle occidentalisé et l'occidentale *Germaine*, *Younes/Jonas* a gardé son identité, sa fierté, et semble avoir déterré ce qui l'a toujours constitué : ses repères. C'est la première fois de sa vie qu'il éprouve ce sentiment d'attachement à l'égard d'un Arabe hormis sa famille et son cercle familial.

Yasmina KHADRA convoque le « *Nif* » algérien ou *Ennif*, ça ne se résume pas à un seul mot, mais il est porteur de valeurs, d'honneur, refus de se faire accabler d'injures ou de se laisser opprimer, c'est bien au-delà d'un mot, et bien au-delà d'une

¹ Abderrahmane BOUCHENE, Jean-Pierre PEYROULOU, Ouanassa SIARI TENGOUR et Sylvie THENAULT. *Histoire de l'Algérie à la période coloniale (1830- 1962)*. Éditions La Découverte, Paris / Éditions Barzakh, Alger 30 août 2012.

² Yasmina, KHADRA. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. Pp. 99-100.

partie du corps qui est celle du visage. Le *Nif* ne sert pas seulement à garder des lunettes en place, ou à se moucher le nez, il est le symbole d'une fierté d'appartenance à un peuple dont les origines et croyances sont diverses et précieuses.

Younes/Jonas, il a eu le *Nif* pour un élève de sa classe, ce dernier s'était fait humilié en public. Le narrateur-personnage était dans un état d'énervement et d'agitation. Il était même « fou de rage » quant à ce qu'il avait découvert à l'école ; une communauté qui se payait la tête de l'Autre. Il s'était découvert une facette de lui-même qu'il n'avait jamais soupçonnée, celle de *Younes* et non de *Jonas* -l'enfant rebaptisé-. Les Arabes avaient leur place dans son cœur, il les ressentait et ressentait leur douleur tout comme il le faisait avec les membres de sa famille. Il avait éprouvé cette complicité qu'on ne ressent qu'à l'égard de son compagnon de guerre lors d'un accrochage, des étrangers qui deviennent en l'espace d'un instant nos plus précieux alliés. Dans l'extrait qui suit, nous remarquons le sens de l'honneur qu'ont les Arabes :

-Cireur ?... Jamais personne, **chez nous**, n'a baisé les pieds d'un maître. C'est vrai, nos maisons ne sont pas plus que ruines, nos champs confisqués, mais notre **honneur** tient debout. Quand vas-tu te rentrer ça dans le crâne, espèce de chien ?

Je le repoussai avec hargne.

-Ne m'insulte pas.

-Y a-t-il pire insulte que de s'abaisser pour cirer les chaussures de ses semblables ?

-C'est un gagne-pain comme les autres. Et je ne veux plus que tu portes la main sur moi.

-Je t'arracherais le cœur à main nue, si j'étais ton père. Et puisque c'est moi qui commande ici, je t'interdis de déshonorer le nom de notre famille. Cireur ! Il ne manquait plus que ça. Et s'il ne restait plus de poils à ta brosse, tu te débrouillerais avec la langue ?¹

Le nouveau travail de *Turambo/Amayas* pose problème à la maison. En effet, il est mal vu pour un Arabe de cirer les chaussures d'une autre personne, même s'il s'agit d'un gagne-pain honnête. *Mekki*, l'oncle maternel de *Turambo/Amayas* et chef de famille interdit formellement à ce dernier d'exercer cette activité. Se baisser pour nettoyer les chaussures de ses semblables est inconcevable dans la communauté maghrébine. Cirer et astiquer les chaussures est perçu comme une insulte.

Qu'ils soient pauvres ou pas, qu'ils aient de belles maisons aux balcons fleuris ou des gourbis, que la maison se ferme par clef ou pas, qu'il ait du souper le soir ou dans quelques jours, l'honneur passe avant toute chose. Interdiction sans équivoque de

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. Pp. 61-62.

penser au métier de « cireur ». Essuyer et dépolir les souliers est un affront à leurs yeux. On pardonne tout, on efface tout, on oublie tout, mais le déshonneur reste indélébile. La dignité n'est pas à vendre ou à négocier chez les Arabes. Aux yeux de l'oncle, ce n'est pas un métier, mais plutôt un rabaissement de la personnalité, une humiliation pour la famille, et un outrage à la dignité.

La fierté est un trait qui marque profondément l'Arabère. L'indigène accepte tout, même la misère, mais jamais de se laisser écraser son *Nif*, l'honneur chez les Arabes passe par-dessus tout :

Plus tard, plusieurs années plus tard, je lui avais demandé pourquoi il se mettait sur la défensive lorsqu'il cherchait seulement à rendre service à un copain ? Gino m'avait répondu que c'était à cause de la susceptibilité des **Arabes**, que ces derniers avaient un sens de l'honneur si hypertrophié qu'ils soupçonneraient une anguille sous roche même dans une rivière à sec.¹

C'est la fierté de ne dépendre de personne, de n'être à la merci de personne, d'appartenir à leur propre monde, de ne rien devoir à l'autre. Ne voulant faire plaisir à son ami en lui offrant des vêtements meilleurs que ceux qu'il portait, *Gino* a dû prendre des gants pour approcher son ami et lui faire sa proposition, car le sens de fierté qu'ont les Arabères est hypertrophié. Il en faudrait pas confondre, dans ce sens, fierté avec narcissisme.

Il avait suffi à un gamin de me montrer du doigt pour qu'il crève mon rêve comme un abcès. [...] Un **Arabe** est coupable par nature. Si l'on ignore de quoi au juste, ce n'est pas la peine de le **lui** demander. J'ignorais de quoi le petit roumi m'accusait. Je suppose que ce n'était pas nécessaire de le lui demander. Mon bout de pain se bloqua en travers de ma gorge ; le sang qui gicla dans ma bouche ne l'aida pas à passer.²

IV. L'Autre : l'Alger/rien

L'Arabe est cet étrange, ce bouc-émissaire sur lequel on met toutes les accusations du monde sans même qu'il sache de quoi il s'agit. Ainsi c'est le cas pour notre narrateur- personnage, il se voit accuser d'un acte dont il ne connaît même pas la nature. Un petit *roumi* le pointe du doigt, un doigt inquisiteur, il serait juste de dire : accusateur et calomniateur. La culpabilité est un trait de caractère qu'on assimile à

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. Pp. 89-90.

² Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 67.

L'Arabe, cet Autre dont on ne cherche même pas à connaître et qu'on accuse à tort et à travers. Cet individu qui ne se voit pas avoir le droit de demander de quoi l'accusait le petit *roumi*. Il est très simple pour le petit *roumi* de mettre fin au rêve de *Turambo/Amayas*, un simple doigt, de simples paroles prononcées ont mis fin à ses espérances et à ses attentes. Le policier ne va pas de main légère, il tabasse *Turambo/Amayas* au point de le saigner sans même chercher à mener une enquête. L'Autre est toujours coupable : « j'étais débarrassé de cette peur inhérente à ma condition d'« indigène » forgé dans l'épreuve de force et de culpabilité chimérique »¹. *Turambo/Amayas* se débarrasse enfin de sentiment de culpabilité imaginaire qui le hantait, et de sa peur qui lui collait à la peau. Le fait de démissionner et de jeter tout par-dessus sa tête lui procure cette sensation de liberté. L'Arabe reste toujours inférieur au Pied-Noir : « soudain, le manager se rua sur moi en hurlant : « Je veux voir ce qu'il a dans le gant... Personne n'a mis K O *Marcel* de cette façon... C'est pas possible... Ce fumier d'Arabe a quelque chose dans son gant »².

Le manager ne peut imaginer que *Turambo/Amayas* a une main de fer divine. Il remet en cause ses compétences et exige qu'on vérifie les gants du nouveau champion d'Afrique. Personne n'a mis K O *Marcel*, il semble inconcevable pour le manager que quelqu'un puisse vaincre son champion, encore moins un Arabe qui ne sait ni lire ni écrire. Remonté à bloc, il le traite de « fumier ». « [...] Ce que tu possèdes, tu me le dois. J'ai consacré des fortunes pour hisser un *yaouled*³ sans avenir et sans instruction au sommet des podiums »⁴, *Turambo/Amayas* est un *yaouled*, un enfant arabe sans considération livré aux métiers des plus dédains et méprisés. Monsieur *Bollocq* a fait de lui ce qu'il est aujourd'hui, un champion à la grande renommée, connu dans tout l'Oranie. Il lui donne l'impression de n'avoir été personne sans aucune importance avant qu'il ne le connaisse, et qu'il a fait passer du monde obscur à celui des paillettes, de l'Ignorance au Podium, de l'Obscurité aux projecteurs des podiums. Un *yaouled* n'est qu'un enfant qu'on ne considère pas sauf s'il a un potentiel exploitable comme c'est le cas pour *Turambo/Amayas*.

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 376.

² Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 315.

³ Afrique du Nord, jeune garçon arabe, adolescent, qui se tient dans la rue, cherchant à gagner quelques sous en proposant de menus services : cireur de chaussures, portefaix, distributeur de prospectus, etc.

⁴ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 371.

Dans l'Algérie coloniale, les deux communautés se côtoient sans se mêler, se heurtent en s'ignorant, dans l'extrait qui suit, elles se bagarrent :

[...] la bagarre se répandit dans la salle, dressant **chrétiens** et **musulmans** dans un ballet de chaises volantes et de gnonns rageurs, le tout servi dans un sabir d'insultes et d'appels au meurtre. La police envahit la salle, fit évacuer en urgence les notables et les officiels avant de se ruer sur les **casseurs** et les **Araberbères**.¹

Musulmans contre chrétiens, chacun défend son champion. La haine qui semble gagner la salle est grande ; paroles outrageantes, insultes, incitation au meurtre, coups... Cette rixe n'est calmée que par la présence de la police qui se rue sur les casseurs et les Araberbères. Dans le texte, il n'est pas question d'Européens ou de chrétiens, mais juste « casseurs », et Araberbères, pour donner plus de précisions quant au regard que portent les Français Pieds-Noirs à l'égard des Autochtones, Autres, ils resteront Etrangers.

Il s'agit d'une scène très allégorique qui résume la situation de la cohabitation des deux communautés. L'auteur dépeint les ressentiments de chacun à l'égard de l'autre. L'antipathie qu'expriment les *roumis* à l'égard de l'Autre est traduite par des propos injurieux, coups, appels à meurtre... Les deux communautés ont beau vivre ensemble, mais elles ne s'unissent guère. Cette rixe est une occasion pour chacun de cracher son venin sur l'autre, en nous basant sur la réaction de la police, il serait préférable d'écrire l'Autre avec un grand « A ».

Pénétrer le monde des Pieds-Noirs n'est pas chose impossible, c'est le cas de quelques Arabes de par leur position sociale ou intellectuelle :

J'avais vu deux ou trois **Arabes** qui avaient l'air de tirer leur épingle du jeu. Ils portaient des costumes bien droits et il n'y avait pas la moindre tache sur leur fez. Ils marchaient parmi les roumis sans trébucher, habitaient dans des maisons badigeonnées avec une porte qui se fermait à clef et des volets aux fenêtres- des maisons comme j'en rêvais.²

A l'époque, presque tous les Arabes étaient des domestiques ou des campagnards qui ne quittaient pas leurs terres, sauf si les colonisateurs les leur prenaient. L'image de l'Araberbère est celle d'un indigène tout juste débarqué de la forêt. A la toilette laborieuse, aux habits sales et plissés, enturbannés d'une étoffe mal

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 315.

² Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 63.

placée, à l'hygiène repoussante... Il est impressionnant pour *Turambo/Amayas* de voir des Arabes de cette élégance, marcher dans la rue avec assurance, la tête haute, avec des costumes bien droits, des fez sans aucunes taches, habitant des maisons dignes ; peintes, avec des numéros et qui se ferment à clef, des maisons qui font rêver les Araberbères et qui ne sont que du ressort des colonisateurs.

L'accès au monde des Pieds-Noirs n'est pas des choses qui se font aisément à l'époque. L'Arabe est toujours mal perçu, il ne pénètre le cercle tant convoité des Européens que s'il a une grande importance ; un riche, un intellectuel... Il est rare de voir un Arabe élevé aux rangs des Pieds-Noirs à l'époque coloniale tant le peuple était écrasé et assujetti.

Vers une heure, Gino m'emmena dans un kiosque. [...] Trois adolescents roumis se délaissaient sur la terrasse du kiosque. Le blond cessa de touiller son café quand il nous vit prendre place à la table voisine.

-C'est interdit aux **Arabes**, dit-il.

-Il est avec moi, lui fit Gino.

-Et tu es qui, toi ?

-On ne cherche pas d'histoires ; On veut juste casser la croûte.

Les deux compagnons du blond nous toisèrent. Ils ne semblaient pas prédisposés à nous laisser tranquilles.

-Faudrait mettre un écriteau sur le fronton, dit le plus petit des trois. *Interdit aux clébards et aux bicots.*

-A quoi bon ? **Ils** ne savent pas lire.

-Dans ce cas, pourquoi **ils** ne restent pas dans leurs enclos ?

-**Ils** ne savent pas tenir en place, non plus. Dieu a créé l'**Arabe** pour emmerder le monde.

Gino héla le garçon, un adolescent basané, et lui passa commande.

Le blond ricanait en reluquant mes frusques. Il dit :

-Quelle est la différence entre un **bougnoule**¹ et une patate ? Après avoir fait le tour de la table d'un air emprunté, il s'écria : la patate, ça se cultive.²

Gino sort avec son ami prendre l'air dans un kiosque, à l'instar des trois adolescents *roumis* qui se trouvent déjà sur place. Le blond, un des adolescents dans le café, remarque d'emblée la présence de *Gino* et de *Turambo/Amayas*, ils avaient pris place juste à côté d'eux, les voyant s'installer près de leur table, le blond porte toute son attention sur eux à présent. Il déclare que la place est interdite aux **Arabes**, comme si l'endroit revenait de droit aux Pieds-Noirs. *Gino* répond à la place de *Turambo/Amayas*, le fait d'être avec *Gino* est considéré comme permis pour cet indigène afin de prendre

¹ Indigène nord-africain.

² Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 119.

place dans le kiosque, cela nous laisse penser qu'il est interdit aux Araberbères d'y se trouver seuls donc.

Gino est aussi remis en question, de père algérien et de mère italienne, *Gino* est aussi considéré comme Autre dans cette scène puisqu'il n'a pas le sang purement européen, à croire que le sang arabe souille les races, notamment le sang des Occidentaux. Il rassure le blond qu'il n'est pas question de bagarres et de litiges mais simplement de question de casser la croûte dans le calme et sans orages à l'horizon. L'intention des deux compagnons n'était pas la même que celle des *roumis*, ces derniers veulent à tout prix troubler l'accalmie du kiosque. Les deux amis du blond examinent attentivement et avec dédain *Gino* et *Turambo/Amayas*, prêts à chercher les conflits quoiqu'il arrive. Le plus petit des *roumis* commencent à son tour à lancer des propos outrageants en qualifiant les Arabes de « clébardes » et de « bicots ». Puis un autre répond qu'il n'est pas nécessaire de le faire puisqu'ils ne sont pas instruits, par conséquent, il n'est pas nécessaire d'écrire. Les *roumis* remettent carrément l'existence des Arabes, en disant que Dieu les avait créés afin d'embêter et d'ennuyer le monde seulement, tellement cette race n'était pas considérée aux yeux du Créateur, Il ne leur assigna aucune autre fonction que celle citée précédemment. L'Arabe est comparé à un légume ; à une patate, disant de cette dernière est cultivable comparé à l'Autre.

L'amour est beau mais pas évident dans une société maghrébine : « [...] j'aimerais te présenter à ma mère. –Je ne suis pas une fille à présenter à ses parents. –Je lui dirai que tu es mon amie. –Ce genre de mots ne figure pas dans le glossaire **de nos traditions**, champion »¹, *Turambo/Amayas* voudrait présenter *Aïda* à sa mère, celle-ci décline en rappelant que cela n'est pas de leurs traditions de ramener une femme à la maison et déclarer qu'il s'agit d'une petite amie comme le font les Européens, les Araberbères sont très conservateurs, d'autant plus qu'il s'agit d'une prostituée. Quand il s'agit de relations extra conjugales, ils sont très discrets. Le pêché n'est pas déclaré officiellement, mais pratiqué sournoisement.

« Ça ne suffit pas. Ta mère ne doit pas soupçonner que son fils chéri fréquente des putains. Elle ne le supporterait pas. **Chez nous**, le vice est pire que le péché... »²,

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 248.

² Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 249.

Aïda conseille *Turambo/Amayas* de ne rien dévoiler à sa mère, car si cette dernière vient à apprendre cette nouvelle, elle serait terrassée par la nouvelle. Il s'agirait d'un affront que porterait la famille toute sa vie. Dans les sociétés maghrébines, le vice est pire que le péché. Le péché peut être pardonné par Le Tout Puissant, mais le vice reste immuable. Déclarer sa flamme au vu et au su d'une communauté aussi hermétique était chose difficile : « **Chez nous**, l'amour n'était pas souverain ; il était sujet à toutes sortes de convenances et devenait ainsi presque une épreuve de force »¹.

La générosité est l'une des principales qualités qui prédominent chez les Arabes. Nous ne saurions dire si cette qualité est le trait de caractère de l'arabité ou de l'islamité de la communauté maghrébine : « en demandant l'addition, le cafetier m'informa que quelqu'un l'avait réglée à ma place. Il refusa de me dire qui. **Chez nous**, malgré la misère, ce genre de prévenance était courante ; il ne fallait surtout pas insister sur l'identité du bienfaiteur »². Il est important de souligner que les Arabes manifestent cette solidarité à l'égard aussi des personnes qui n'appartiennent à leur propre communauté ni à leur religion. Il existe une croyance qui est considérée comme « une loi à effet », c'est-à-dire que tout ce qu'on fait nous reviendra par la suite. Les Arabes font autant d'actes bénéfiques comme la générosité pour en bénéficier à l'avenir.

Notre corpus nous offre une palette intarissable de matière afin de démontrer le regard de l'Européen sur l'Autre, l'extrait qui suit est encore plus éloquent que les précédents :

Il claqua des doigts au passage d'un serveur arabe qui faisait circuler un plateau au milieu des fêtards, s'empara de deux verres de champagne, en offrit un à Irène. [...] –Tu l'as gagné sur un stand de tir, ton **animal de compagnie** ? [...] –Oui, mais tu ne me dis toujours pas où tu l'as gagné, **ton molosse**.
–Je te préviens, **il mord**.
–Dans ce cas, tu devrais **lui** mettre **muselière**. [...]
La provocation est une nature chez toi. Sauf que là, tu exagères. Tu ne peux pas t'amener avec un **bougnoule** au bal. C'est interdit aux **Arabes**, ici. **Ils** ne sauraient dissocier une ampoule d'un sortilège... Regarde-**le**, **celui-là**. **Il** descend à peine de son arbre.³

D'emblée, nous percevons la position de l'Arabe quant au Français d'Algérie, il le sert, lui obéit au claquement du doigt, même pas besoin de parler ou de formuler une

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 117.

² Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 377.

³ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. Pp. 298-299.

phrase. En parlant de *Turambo/Amayas*, *André* lui porte un regard dédain au point de le traiter d'un chien à travers une batterie de mots : animal de compagnie, molosse, mord (propos d'*Irène* afin de mettre en garde *André*), muselière, bougnoule. L'Européen se voit au-dessus de l'Indigène, presque le dominant « prends ton indigène et casse toi. »¹. L'arrogance qui le noie semble dépasser le summum des montagnes et toucher le ciel.

L'image de l'Autre n'est pas seulement étrange ou étrangère, elle est aussi celle d'un être sans repères qu'on doit façonner, apprivoiser et rééduquer. Un être à l'état brut qu'il faudra tailler selon les concepts européens. L'indigène doit répondre favorablement au modèle européen, dans le cas contraire, il sera assujéti et opprimé, destiné à être un domestique. C'est le cas pour *Fatma* : « [...] la voiture franchit une claié, contourna un abreuvoir et s'arrêta au pied d'un arbre. **Une femme enceinte** courut avertir le maître de céans de notre arrivée. [...] **Fatma** a préparé la citronnade. Entrez, je vous prie. [...] **Fatma, la femme enceinte**, nous servit des verres de citronnade et s'éclipsa »². L'Arabe n'est bien perçu que dans le rôle de domestique. *Fatma* s'occupe des tâches ménagères et prend en charge toutes les charges de la maison. On ne sait si elle est aidée par d'autres personnes ou pas, il semble qu'elle soit la seule à s'occuper de la gestion de toute la maison puisque à un certain moment du récit, les invités débarquent sans qu'ils soient accueillis, le narrateur souligne que la domestique avait accouché.

« [...] –Tu t'appelles comment ? lui fit Frédéric. – **Larbi**, monsieur. – Encore ! s'exclama Frédéric en faisant allusion au valet de madame Camélia. Qu'est-ce que vous avez tous à vous enticher d'un nom pareil ? Vous avez peur que l'on vous confonde avec les Turcs ou les Sarrasins ? »³ *Larbi*, si nous venions à traduire ce prénom en arabe, ça nous donnerait *El Arbi*, c'est-à-dire « l'Arabe ». Se retrouvant face à un autre Arabe portant le même prénom, qui selon lui, revendiquant toujours la même identité, le met en rogne et ne se prive pas de manifester ses pensées librement.

L'étude menée a confirmé le fractionnement identitaire du personnage-narrateur. Qu'il s'agisse de *Younes/Jonas* ou de *Turambo/Amayas*, les deux héros sont en quête de

¹ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 372.

² Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. Pp. 268-269.

³ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 268.

leurs identités. Vacillant entre les deux communautés-algérienne et française-, les protagonistes se découvrent et se redécouvrent au fil des péripéties.

Nous avons pu aussi dévoiler le regard français porté sur l'Arabe, l'Indigène. Il n'est pas question d'un regard fraternel mais plutôt d'un regard de dénigrement, de dédain, voire de vileté. Le gouffre qui sépare les deux communautés est de taille. Fidèles à leur appartenance (raciale, religieuse, ethnique...), *Younes/Jonas* et *Turambo/Amayas* tentent, tant bien que mal, de s'intégrer dans le groupe de l'Autre.

Yasmina KHADRA montre l'identité algérienne est plurielle, composite et hétéroclite à travers le choix d'un personnage à l'origine araberbère¹ (comme pour rappeler nos origines multiples composées d'Amazighité et d'Arabité ce qui a donné naissance à ce néologisme). Dans *Les Anges meurent de nos blessures*, le personnage se présente d'emblée : « Je m'appelle Turambo et, à l'aube, on viendra me chercher. »², c'est vers la fin du roman que le véritable nom du personnage-narrateur y est révélé : « - C'est quoi, ton vrai nom ? –Amayas »³.

¹ Araberbère : néologisme créé par Yasmina KHADRA dans *Les Anges meurent de nos blessures* afin de qualifier son narrateur/personnage, à savoir Turambo/Amayas. Cela résume l'origine des Algériens (Arabes et Berbères), ce terme est « destiné à unifier la nation arabo-berbère » (*LAMNB*, p. 80).

² Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 07.

³ Yasmina, KHADRA. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. P. 311.

Conclusion

Pour conclure cette dernière partie de notre travail, il est possible de dire que Yasmina KHADRA a choisi les notions du « triangle aristotélicien » et l'identité /altérité pour revendiquer l'Identité nationale. Nous avons pu approcher le texte par ces deux notions qui nous ont permis de révéler la stratégie discursive adoptée par l'auteur.

Yasmina KHADRA, à travers l'utilisation des fondements de la théorie aristotélicienne structure minutieusement l'image qu'il souhaite transmettre de ses personnages. L'image qu'il a créée est cousue au fil blanc. Les caractéristiques qu'il a mises en place ont été pensées, aucun élément ne meuble gratuitement l'Identité du héros. Ce dernier incarne l'Algérien d'antan, à savoir l'Araberbère fier de ses origines, fidèles à ses semblables, rattaché aux traditions et coutumes, ouvert à l'Autre, tolérant, solidaire, et ambitieux.

Nous remarquons la présence d'un autre *ethos*, celui d'un homme fort, talentueux, en quelque sorte un enfant prodigue qui avance malgré les obstacles. Dans les romans, il est question pour les héros de passer par l'obscurité pour voir la lumière du jour, de côtoyer les démons pour voir les anges, de boire du verre de l'amertume pour trouver la paix. Aucun chemin, n'est tapissé de coton, tous présentent des cailloux qu'il faudra ramasser pour avancer.

Le premier point abordé dans cette dernière partie de notre travail vient s'ajouter au point travaillé dans le dernier chapitre, à savoir l'Identité et l'Altérité. Il nous a été possible de constater que le « Moi » ne peut exister sans l'« Autre », qu'un lien intrinsèque existe entre ces deux notions, l'Identité et l'Altérité. Une double identité est véhiculée dans le récit. Les protagonistes sont dans une quête identitaire à travers la découverte d'une communauté à l'antipode de la leur.

CONCLUSION GENERALE

Aux termes de nos analyses l'étude de l'écriture de Mohamed MOULESSEHOUL s'est révélée très riche et éclectique à la fois. Ainsi, à l'issue de notre recherche, et en fonction des hypothèses lancées au départ, nous concluons notre travail sur les éléments suivants :

Dans un premier temps, il nous a été possible de voir que le choix des lieux n'était pas une option hasardeuse, mais plutôt un acte d'écriture réfléchi. Cette stratégie mise en place par Yasmina KHADRA pourrait traduire sa volonté de vouloir faire de ses personnages des entités qui mutent au fur et à mesure que le récit avance, cela, à travers la panoplie spatiale qu'il leur a choisie. Nous soulignons aussi que les espaces convoqués pour nourrir la trame narrative sont des espaces existant dans le monde réel, ce qui confère au récit une touche de vraisemblance. Il n'est plus question de description traditionnelle ou d'ornement romanesque, mais de « dire spatial » qui transcende le simple fait de mettre en place un décor. Chaque lieu investi influe sur la personnalité de *Younes/Jonas* et *Turambo/Amayas*. La ruralité les a inhibés, la citadinité les a affranchis. Tous les deux se sont vu se muter.

Leur intégration des nouveaux espaces s'est faite graduellement et assurément. Il ressort que l'auteur ait misé sur la ville pour figurer la délivrance. L'approche narrative nous a permis de voir l'ensemble des personnages choisis pour agrémenter les récits. L'insertion de protagonistes, les uns plus différents que les autres dans des espaces référentiels, nous a permis d'approcher le texte sous cet angle. Il nous est possible d'apercevoir à travers ce choix un échantillon de la société qui constituait l'Algérie de l'époque. Une Algérie plurielle, dans toutes ses dimensions. Quant à l'Histoire, elle contribue à faire des corpus des recueils historiques où s'entremêlent fiction et réalité. Une écriture réaliste et historique à la fois d'une époque révolue. Un passé relaté pour expliquer et mieux comprendre le présent. L'Histoire est au service de la fiction. Tout au long du récit, l'auteur n'a, à aucun moment, cessé d'alimenter son écriture avec des éléments vraisemblables. Il fait de ses héros les témoins du passé.

Dans un deuxième temps, l'approche discursive, à travers une étude onomastique, nous a permis de découvrir les infrastructures du système patronymique

de Yasmina KHADRA dans les deux romans constituant notre corpus. En effet, l'auteur, pour l'attribution patronymique a opté pour des prénoms majoritairement maghrébins. La double dénomination, à savoir « les métamorphoses du prénom » comme BAUER la définit, est le changement anthroponymique des héros ; l'un passe de 'Younes' à 'Jonas', et l'autre de 'Amayas' à 'Turambo'. Le premier protagoniste subit une transformation anthroponymique sur le plan religieux –passage d'un nom de prophète musulman à un nom de prophète biblique-, et le second se voit attribuer un patronyme qui le rattache intrinsèquement à son ancien espace, son village natal, rappelant ainsi d'où il venait. Cette double dénomination dévoile aussi la double identité octroyée aux deux personnages-narrateurs. Nous avons pu cerner à travers cette étude l'incarnation des caractéristiques des noms que portent les personnages du corpus. Chaque patronyme résume en un seul terme la caractéristique qui le démarque de ses semblables. Un tel choix de dénominations arabes, berbères et maghrébines ne peut qu'attester du désir de l'auteur de mettre en exergue l'Identité algérienne aussi plurielle et éclectique soit-elle.

Dans ce sillage, l'oralité fait son incursion dans l'œuvre. L'écrivain a recouru à la tradition orale pour asseoir cette atmosphère d'antan. Son choix porté sur la voix des Anciens affiche sa volonté à vouloir recourir aux traditions ancestrales pour ainsi dévoiler la richesse du patrimoine immatériel du pays. Les ressources de sa tradition orale montrent la pensée des Anciens. Elles affichent le mode de fonctionnement d'une communauté bien éveillée aux tourments de la vie. Les nombreuses corrélations du corpus avec d'autres textes décroissent la production romanesque. L'intertextualité a rappelé quelques écrivains et œuvres célèbres tel que : Shakespeare. Des adages ancestraux ont redonné de l'espoir. Les supports cités en guise d'intertextualité ont esquissé l'image socioculturelle de la société algérienne. Ce foisonnement culturel confère à l'œuvre un aspect universel, ceci, à travers l'invocation de différents auteurs, œuvres, et adages. En addition à cela, l'imbrication culturelle se manifeste sous forme de colinguisme¹. Un nombre important de mots étrangers à la langue ont été répertoriés. Il nous a été possible de voir comment, à travers l'utilisation de vocables arabes - algériens-, l'auteur a revendiqué sa culture.

¹ L'existence de deux langues dans un même texte selon Renée BALIBAR.

Les lois de BRUNEL ont révélé la résistance de bon nombre de termes ayant résisté à la langue d'emprunt –français-. Nous pourrions voir en cela la contestation de l'auteur à l'égard de la culture occidentale. Il est possible de dire que l'Identité algérienne, à travers une approche linguistique qui s'impose dans un contexte linguistique étranger, s'impose. Une manière de dire, par un jeu de mots, que l'Algérien, malgré sa forte implication dans la communauté Pied-Noir, résiste et demeure inflexible à une quelconque reconversion.

Additionnellement à ceci, l'approche paratextuelle a permis de dévoiler ce que le texte ne livrait pas. En effet, les signes extérieurs révèlent d'importantes informations sur l'œuvre. Qu'il s'agisse de support iconique ou scriptural, les éléments paratextuels informent sur : l'auteur, la maison d'édition et surtout, le texte. Nous avons pu interpréter les premières de couverture de chaque roman, et cela, en, faisant un rapprochement entre le récit et les personnages en présence sur l'image. Le code chromatique a lui aussi livré, dans un langage qui n'appartient qu'à son monde, quelques éléments sur la construction de la trame narrative du récit. Le revêtement extérieur n'est pas composé aléatoirement. Chaque élément choisi par les soins de la maison d'édition et/ou de l'auteur est vecteur de dire. L'agencement des composants paratextuels étudié de près, montre que chaque forme, chaque couleur est choisie avec la plus grande attention et placée avec le plus grand soin. Ce qui pourrait sembler anodin ne l'est pas. La couverture extérieure révèle ce que le texte tasse en dans ses lignes. Tous les signes sémiologiques narrent à leur manière et selon les codes qui régissent leur monde (scriptural/iconique).

Dans un troisième temps, l'étude discursive dédiée à l'ethos et à l'identité discursive a permis de voir de près l'image qu'a édifiée Yasmina KHADRA de ses personnages au fil du récit. Afin de convaincre son lectorat, l'auteur a misé sur la présentation des héros. Pour cela, il leur a façonné une image. Pour approcher cette image nous nous sommes appuyé sur la rhétorique aristotélicienne pour comprendre une telle stratégie. Une stratégie pas souvent convoquée dans un cadre littéraire. Appliquer le triangle de persuasion à une œuvre romanesque est une démarche nouvelle dans le milieu littéraire. Il est question des trois piliers qui composent la théorie aristotélicienne : *ethos*, *pathos* et *logos*, il s'agit du triangle de persuasion. L'image de soi véhiculée dans le récit est celle que l'auteur a souhaité faire véhiculer, à savoir celle

d'un homme honnête, heureux dans ses habits de paysan, intellectuel, fidèle à ses amis et à sa communauté, un homme accompli et croyant. Nous pourrions prétendre voir en *Younes/Jonas* et *Turambo/Amayas* le modèle de l'Algérien qui ne fléchit devant aucune communauté ni aucune situation pour tronquer son identité. Les stéréotypes et les poncifs véhiculés depuis longtemps à propos de l'image de l'Arabe n'ont pratiquement pas changé. Dans le corpus, le colon chrétien incarne toutes les vertus : la bonté, la beauté, le civisme, la modernité, la force, et l'intellectualisme. Quant à l'Algérien, du point de vue colonial, incarne tous les vices : la scélératesse, la laideur, la barbarie, l'archaïsme, la faiblesse, et l'ignorance. Il est évident que l'image péjorative de l'Arabe d'autrefois demeure viable dans l'esprit de l'Occidental qui se croit supérieur et prétend civiliser un peuple sauvage. L'indigène devient donc un être abject. Il est l'Autre, celui qu'on ne peut côtoyer et qu'on doit dompter au nom de la civilisation. L'Autre pourrait être le Français car aux yeux de l'Algérien il est différent de lui et il est cet autre individu à l'antipode de ce qu'il incarne.

Au cours de nos lectures, les équivalences entre les deux romans nous ont interpellé. Qu'il s'agisse de cohérence thématique, choix de personnages, parcours romanesque de la quête identitaire, ou de choix anthroponymique, tous les éléments se révélaient pareillement mais sous différentes formes. Dans l'un des romans il est question de *Younes* qui sera rebaptisé *Jonas*, et dans l'autre nous découvrons *Turambo* dont le patronyme originel est *Amayas* qu'il souhaite renier. Nous avons eu l'impression de relire *Ce que le jour doit à la nuit* en lisant *Les Anges meurent de nos blessures*. Deux histoires rapportées à deux périodes différentes, racontant les mêmes péripéties à la même époque des années 30. L'Algérie au temps de la colonisation et l'Algérie libre et indépendante étaient révélées.

Afin de constituer son projet d'écriture, Yasmina KHADRA s'est inspiré de l'Histoire comme socle pour agrémenter ses récits. Nous retrouvons des bribes de l'Histoire tout au long de l'œuvre. Il est bon de rappeler que la littérature maghrébine d'expression française est à la base un événement historique résultant de l'occupation française. L'écriture de Mohamed MOULESSEHOUL n'est que le produit de l'Histoire en réalité. Ainsi, l'interculturalité s'impose ipso facto.

Sur un autre plan, l'altérité s'impose, l'Autre qui tente de gommer les valeurs identitaires maghrébines en faisant de l'habitant originel un simple passant qui s'est retrouvé là par hasard, n'est en réalité que l'Autre pour l'Indigène. Entre Altérité et Identité, l'auteur établit une corrélation entre ces deux notions. On ne peut penser l'une sans convoquer l'autre. Le Colon n'est Autre que si on considère l'Indigène comme soi, et vis-versa. Nous ne pouvons penser l'Algérien comme étranger que si nous considérons le Français d'Algérie comme l'habitant légitime de la terre disputée.

Les corpus s'attèlent à esquisser la culture algérienne, à savoir arabo-berbère. A l'instar de ses prédécesseurs, l'écrivain reproduit, par des procédés telle que le recours à l'oralité, sa propre culture. Il use d'adages, de citations et d'intertextes pour exposer la richesse culturelle dont jouit son peuple. L'oralité qu'il appelle atteste d'un passé riche, fondé sur la logique des Anciens qui repose sur un système de valeurs comme la sagesse. Il trempe sa plume dans le parler algérien et recourt aux emprunts et aux xénismes pour faire rejaillir sa *Darija*¹, témoin de l'éclectisme linguistique de son dialecte. Il retrace bon nombre de rites et de pratiques en y faisant appel.

Aussi cette étude nous a-t-elle permis de comprendre, de plus près les choix des patronymes. Ces derniers révèlent dans le cas des personnages-narrateurs leur double identité. Une identité initiale présentée d'emblée, et une autre qui se forme au fil des événements. Une quête identitaire est menée par *Younes/Jonas* et *Turambo/Amayas*. Chacun, à travers ses expériences dans les deux communautés –maghrébine et occidentale- tente de se découvrir, de se fixer, de se définir. La double dénomination démasque un « Moi » en cours de mutation qui subit des changements mais qui demeure authentique malgré les circonstances. Chaque personnage -principal ou secondaire- incarne ce que son patronyme dénote. Les noms propres conférés résument chaque protagoniste, ils recèlent une charge sémantique importante. La diversité anthroponymique enregistrée témoigne de la richesse culturelle, onomastique et identitaire de la communauté romanesque et sociale de Yasmina KHADRA. L'examen du corpus nous a montré la pluralité de l'identité algérienne à travers la révélation de faisceaux de traits de personnalité, les uns plus différents que les autres. Ainsi, les

¹ Idiome algérien composé principalement d'arabe. On y retrouve le Tamazight, le Français, l'Espagnol, l'Italien et l'Arabe classique. Il est maîtrisé par la majorité de la population.

valeurs identitaires du Maghreb sont mises en relief par le biais d'un système anthroponymique aussi riche.

Le choix des personnages vient corroborer ce que nous avançons. En effet, l'étude des personnages a montré qu'un nombre important de personnages est enregistré. Ces derniers font leur apparition, chaque personnage se distinguait de l'autre de par sa personnalité et de par son vécu. Leur vécu est intrinsèquement lié à l'espace qu'ils occupent. Il nous a été possible de voir le cheminement identitaire de *Younes/Jonas* et *Turambo/Amayas* lors de leur quête. Chaque espace arboré par les personnages-narrateurs a contribué à édifier leurs personnalités. Une personnalité régie par un système qui repose sur la théorie d'Aristote. Cette dernière repose sur les trois piliers qui sont : l'*ethos*, le *pathos* et le *logos*.

En définitive, les stratégies discursives convoquées nous ont montré le regain de l'écriture maghrébine d'expression française sous diverses formes. Cet éclectisme scriptural révèle le talent de Yasmina KHADRA à mettre en place et à agencer tous ces éléments de différente nature. Serait-il question d'un renouveau dans le monde scriptural maghrébin d'expression française ? Tant de questions pourraient faire l'objet de travaux ultérieurs.

Bibliographie

Corpus d'analyse

- KHADRA, Yasmina. *Les Anges meurent de nos blessures*. Alger : Casbah Editions, 2013. 403 p.
- KHADRA, Yasmina. *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris : Pocket, 2014. 441 p.

Ouvrages de Yasmina KHADRA

- KHADRA, Yasmina. *Morituri*. Paris : Gallimard, 1999. 178 p.
- KHADRA, Yasmina. *Les Agneaux du seigneur*. Paris : Pocket, 1998. 224 p.
- KHADRA, Yasmina. *L'Ecrivain*. Paris : Editions Julliard, 2001. 145 p.
- KHADRA, Yasmina. *Les Hirondelles de Kaboul*. Paris : Editions Julliard, 2002. 148 p.
- KHADRA, Yasmina. *Cousine K*. Paris : Editions Julliard, 2003. 106 p.
- KHADRA, Yasmina. *L'attentat*. Paris : Editions Julliard, 2005. 246 p.
- KHADRA, Yasmina. *Les Sirènes de Bagdad*. Paris : Pocket, 2007. 317 p.
- KHADRA, Yasmina. *L'Olympe des infortunes*. Paris : Editions Julliard, 2010. 234 p.
- KHADRA, Yasmina. *Khalil*. Paris : Pocket, 2018. 240 p.
- KHADRA, Yasmina. *L'outrage fait à Sara Ikker*. Paris : Pocket, 2019. 240 p.

- KHADRA, Yasmina. *Le sel de tous les oublis*. Paris : Editions Julliard, 2020. 256 p.

Ouvrages théoriques

1. Critique littéraire, comparatiste et littérature générale

- ACHOUR Christiane, REZZOUG Simone. *Convergences critiques*. Alger : OPU, 1995.
- AFFINO O. Laditan. « De l'oralité à la littérature : métamorphoses de la parole chez les Yorubas ». In *Semen*.
- ALONSO ALDAMA, Juan. « Espace et métalangage : défense du territoire ». *Actes sémiotiques* n° 112, publié le 26 février 2009.
- BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris : Les Presses universitaires de France, 3^{ème} édition, 1957 [1961]. Collection : Bibliothèque de philosophie contemporaine. (Édition numérique réalisée le 21 septembre 2012 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, Québec).
- BERGEZ Daniel, GERAUD Violaine, ROBRIEUX Jean-Jacques. *Vocabulaire de l'analyse littéraire*. Paris : Nathan Université, 2001. (Sous la direction de Daniel Bergez).
- BETTINI, Maurizio. « Je est l'autre ? Sur les traces du double dans la culture ancienne ». In *Annuaire du Collège de France*. Paris : 2010.
- BLANCHOT, Michel. *L'Espace littéraire*. Paris : Gallimard, 1955.
- BONN, Charles. « Espace scriptural et production de l'espace dans *L'insolation* de Rachid Boudjera » in *Annuaire de l'Afrique du Nord* in revue Littératures du Maghreb, n° 22, 1983.
- BONN, Charles. *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives*. Paris : L'Harmattan, 2003.
- BOUZAR, Walid. *Roman et connaissance sociale*. Essai, Alger : OPU, 2006.
- BRUNEL Pierre, CHEVREL Yves. *Précis de littérature comparée*. Paris : PUF, 1989.
- BUTOR, Michel. *L'espace du roman, Répertoire II*. Paris : Minuit, 1964.

- CHALIER VISUVALINGAM, Elisabeth. *Littérature et altérité*. Revue. Département d'études françaises, Université Lorand Eotvos, Budapest.
- CHELHOD, Joseph. *La face et la personne chez les Arabes*. In *Revue de l'histoire des religions*, tome 151, n°2, 1957.
- CHELHOUD, Joseph. « La baraka chez les Arabes ou l'influence bienfaisante du sacré ». In *Revue de l'histoire des religions*, tome 148, n° 1, 1955.
- DUFIEF, Pierre-Jean. « Alger, de l'indigène au héros colonial ». In : *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt n°1*, 1992.
- FERRY, Anne. *The title of the poem*. Standford : Standford University Press, 1996.
- GAUJELAC, Vincent, *Le névrose des classes*. Paris : Hommes et Groupes éditeurs, 1987.
- GENETTE, Gérard. « La littérature et l'espace ». In *Figures II*. Paris : Seuil, 1969.
- GENETTE, Gérard. « La structure et les fonctions du titre dans la littérature » in *Critique*. N° 14. 1988.
- KI-ZERBO Joseph et BEAU-GAMBIER Marie-Josée. *Anthropologie des grands textes de l'humanité sur les rapports entre l'homme et la nature*. Paris : Editions Charles Léopold Mayer, 1992.
- LALAOUI-CHIALI, Fatima Zohra. « Stéréotypes, écrits coloniaux et postcoloniaux : le cas de l'Algérie ». In *Itinéraires*, 2010,1.
- MAALOUF, Amin. *Les identités meurtrières*. Paris : Grasset, 1998.
- MAINGUENEAU, Dominique. « Retour critique sur l'ethos » in *Langage et société*, 2014/3, n° 149.
- MAINGUENEAU, Dominique. « Le recours à l'ethos dans l'analyse du discours littéraire » in *Fabula / Les colloques, Posture d'auteurs : du Moyen Âge à la modernité* », 2014.
- MITTERAND, Henri. « Chronotopes romanesques : 'Germinal' ». In *Poétique*, n° 81, Paris, 1990.
- ONG, Walter Jackson. *Oralité et écriture : La technologie de la parole*. Paris : Les Belles Lettres, 2014. Traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Hélène Hiessler.

- PELEN, Jean-Noël. *La recherche sur les ethnotextes : notes sur un cheminement*. Aix-en-Provence : Université de Provence-CNRS (sous presse), 1992.
- PEYTARD, Jean. « Oral et scriptural : deux ordres de situations et de description linguistiques », in *Langue Française* 6, 1970.
- PICARD, Dominique. *Quête identitaire et conflits interpersonnels*. Connexions, N°89, 2008.
- PRUVOST, Jean. *Nos ancêtres les Arabes, ce que notre langue leur doit*. Paris : Jean-Claude Lattès, 2017.
- RENAUDOT, Françoise. *L'histoire des Français en Algérie 1830-1962*. Loiret : Editions Robert Laffont, 1979.
- REUTER, Yves. *Introduction à l'analyse du roman*. Liège : Nathan, avril 2003.
- RICOEUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, mars 1990.
- SAYRE, Robert. *La sociologie de la littérature, Histoire, problématique, synthèse critique*. Paris : L'Harmattan.
- SIOUFFI Gilles et REAMDONCK Dan Van. *100 fiches pour comprendre la linguistique*. Paris : Bréal, juillet 2012.
- UMBERTO, Echo. *La structure absente*. France : Mercure, 1972.
- VERBUNT, Gilles. *La société interculturelle, Vivre la diversité culturelle*. Paris : Seuil, 2001.
- WEISGERBER, Jean. *L'Espace romanesque*. Lausanne : L'Age d'homme, 1978.
- ZIETHEN, Antjeu. « La littérature et l'espace ». In *Arborescences*, N°3. Juillet 2013. (Diffusion numérique 22 juillet 2013).

2. Linguistique, stylistique et rhétorique

- AMOSSY, Ruth. *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Paris : Presses Universitaires de France, (Collection L'Interrogation philosophique) 2010.
- BALIBAR, Renée. *Le Colinguisme*. Paris : Presses Universitaires de France, 1993. (Collection Que sais-je ? n° 2796).
- BARTHES, Roland. *L'aventure sémiologique*. Paris : Seuil, 1985.

- BARTHES, Roland. *La chambre claire : notes sur la photographie*. Paris : Gallimard. 1980.
- BAUER, Jean-Pierre. « Histoires de prénoms ». In : *Enfance*, tome 40, n°1-2, 1987. Identités, Processus d'identification. Nominations.
- BENRAMDANE Farid et ATOUI Brahim. *Nomination et dénomination des noms de lieux, de tribus et de personnes en Algérie*. Ed. CRASC.
- BOUMEDINI, Belkacem. « L'alternance codique dans les messages publicitaires en Algérie. Le cas des opérateurs téléphoniques ». Dans *Synergies Algérie*, 2009, n° 6, *La Littéracie en contexte plurilingue*.
- BREAL, Michel. *Essai de sémantique — science des significations*. Paris : Hachette 1897. (1924).
- CHAPMAN, Cameron. « Théorie des couleurs, 1 : Signification des couleurs », on *Design, Débutant, Couleur*. Publié le 03 juillet 2014. Lien URL : < <https://la-cascade.io/theorie-des-couleurs-1-signification-de-la-couleur/>
- CHAPMAN, Cameron. « Théorie des couleurs, 3 : créer votre palette », on *Design, Débutant, Couleur*. Publié le 09 septembre 2014. Lien URL : < <https://la-cascade.io/theorie-des-couleurs-3-creer-votre-palette/> > [Site consulté le 13 août 2019 à 20h03]
- CHAPMAN, Cameron. « Théorie des couleurs, 2 : concepts et terminologies », on *Design, Débutant, Couleur*. Publié le 17 juillet 2014. Lien URL : < <https://la-cascade.io/theorie-des-couleurs-2-concepts-et-terminologie/> > [Site consulté le 13 août 2019 à 19h21]
- CHARAUDEAU, Patrick. *Une problématisation discursive de l'émotion. A propos des effets de pathémisation à la télévision*. Université Paris XIII, CAD, 2000.
- CISLARU, Georgeta. « Le pseudonyme, nom ou discours ? », d'Etienne Platon, in *Les Carnets du Cediscor*. Presses Sorbonne Nouvelles, 11 / 2009.
- COLOTTE Franck et RINCÎOG Diana. *Ethos/Pathos/Logos. Le sens et la place de la persuasion dans le discours linguistique et littéraire*. (Actes de colloque tenu à l'université de Ploiesti (Roumanie) du 18 au 20 octobre 2012). Paris : L'Harmattan, 2015.
- COMPAGNON, Antoine. *La seconde main : Ou le travail de la citation*. Paris : Seuil, 1973.

- CORBLIN, Francis. *Les formes de reprises dans le discours. Anaphores et chaînes de référence*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 1995.
- DAUMAS, Eugène. *La vie arabe et la société musulmane*. Paris : Michel Lévy Frères, 1869.
- DAUN-COMBAUDON Anne-Laure, GOUDIN-STEINMANN Elisa, TRAUTMANN-WALLER Céline. « Récit de l'espace/ Espace du récit en contexte germanique » (Introduction). In *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*. 31Bis, 2017.
- DE SAUSSURE, Ferdinand. *Cours de linguistique générale*. Béjaïa : Edition Talantikit. 2002.
- DECLERCQ, Grégory. *L'art d'argumenter - Structures rhétoriques et littéraires*. Paris, Editions Universitaires, 1992.
- DECOOL-MERCIER Nathalie, AKINCI Mehemt Ali. *Le fonctionnement des anaphores dans les textes oraux et écrits en français d'enfants bilingues et monologues*. Congrès Mondial de Linguistique Française, CMLF 2010. Paris : Institut de Linguistique Française, 2010.
- DENNERLEIN, Katrin. *Die narratologie des Raumes*. Berlin : Walter de Gruy, octobre 2009.
- DUBOIS Jean, MITTERAND Henri, DAUZAT Albert. *Dictionnaire étymologique*. Paris : Larousse, 2001.
- DUCHET, Claude. « Eléments de titrologie romanesque », in *Littérature*, n° 12, décembre 1973.
- Duygu Çurum Duman. *L'identité et ses représentations : Ethos et Pathos*. Université Technique de Yilzid. Synergies Turquie n°5, 2012.
- FERRANTI, Ferrante. *Lire la photographie*. Paris : Editions Bréal. 2002.
- GENETTE, Gérard. « Paratexte », in *Poétique*, n° 69, février, 1987.
- GENETTE, Gérard. *Etude complète sur le paratexte*. Paris ; Seuil. 1987. Cité par ACHOUR Christiane et BEKKAT Amina. *Convergences critiques II*. Algérie : Telle.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Paris : Seuil. 1982. (Coll. Poétique).
- GERVEREAU, Laurent. *Voir, comprendre, analyser les images*. Paris : 3^{ème} éd. La Découverte. 2000.

- GREIMAS, Algirdas Julien. « Pour une sémiotique topologique », in *Sémiotique et sciences sociales*. Paris : Seuil, 1976.
- GRIVEL, Charles. *Production de l'intérêt romanesque*. La Haye-Paris, Mouton, 1937.
- HOEK, Léo. *La marque du titre : Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. Paris : Mouton, 1981, (Collection Approaches to semiotics).
- KRISTEVA, Julia. *Semeiotikè, recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, 1969.
- LEGUY, Cécile. « Noms propres, nomination et linguistique ». Sophie Chave-Dartoën, Cécile LEGUY et Denis MONNERIE (dir.) in *Nomination et organisation sociale*. Paris : Armand Colin (Recherches), 2012.
- MAINGUENEAU, Dominique. *L'Analyse du Discours, introduction aux lectures de l'archive*. Paris : Hachette, 1991.
- MAINGUENEAU, Dominique. *L'ethos, de la rhétorique à l'analyse du discours*. (Version raccourcie et légèrement modifiée de "Problèmes d'ethos", *Pratiques* n° 113-114, juin 2002).
- MAINGUENEAU, Dominique. *Linguistique pour le texte littéraire*. Paris : Armand Colin, 2005.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Linguistique pour le texte littéraire*. Paris : Armand Colin (Quatrième édition), 2005.
- MARTY, Robert. *L'algèbre des signes. Essai de sémiotique scientifique d'après C.S Pierce*. Amsterdam : John Benjamins, 1990.
- MERINE, Kheira. *Le nom propre au Maghreb et son rapport avec l'actualisation. Entre sens et dénotation*. CRASC, 2013.
- MICHELI, Raphaël. « Les émotions dans les discours. Modèle d'analyse, perspectives empiriques ». In *Champs linguistiques*. Collection dirigée par Marc WILMET (Université libre de Bruxelles) et Dominique WILLEMS (Université Gent). Paris : De Boeck Supérieur, 2014.
- MITTERAND, Henri. *Le Discours du roman*. Paris : Presses Universitaires de France, 1980.
- MONTES, Christian. « La toponymie comme révélateur de la construction Identitaire d'un empire : (re)nommer les capitales Etatsuniennes ». In *Espace géographique*. Tome 37, 2008/2.

- PIERCE, Charles S. *Ecrits sur le signe*. Paris : Seuil, (Coll. « L'ordre philosophique »), 1978.
- RIEGEL Martin, PELLAT Jean Christophe, et RIOUL René. *Grammaire méthodique du français*. Paris : PUF, 1994.
- SOUCHIER-BERT, Monique. « Anthropologie des couleurs et langage féminin ». In *Langage et société*, N°0-1, 1977.
- WILMET, Marc. *Le nom propre en linguistique et en littérature*. Communication de Marc WILMET à la séance mensuelle du 13 mai 1995.
- ZESIGER Pascal, DEONNA Thierry, MAYOR Claire. « L'acquisition de l'écriture ». In *Enfance*, n°3, 2000. Le bébé, le geste et la trace. Pages.

3. Histoire, sociopolitique

- BOUCHENE Abderrahmane, PEYROULOU Jean-Pierre, SIARI TENGOUR Ouanassa et THENAULT Sylvie, *Histoire de l'Algérie à la période coloniale (1830- 1962)*. Éditions La Découverte, Paris / Éditions Barzakh, Alger 30 août 2012.
- CHAILA, Houari. *Oran, Histoire d'une ville*. Oran : EDIK, 2002.
- STORA, Benjamin. « L'Histoire de l'Algérie, sources, problèmes, écritures ». In *Insaniyat*. Juillet-décembre 2004, n° 25-26, *l'Algérie avant et après 1954, Approches historiographiques et représentations*, Oran : Crasc.
- STORA, Benjamin. *Algérie, Histoire contemporaine 1830-1988*. Alger : Casbah, 2006.
- TARAUD, Christelle. « Les yaouleds : entre marginalisation sociale et sédition politique. Retour sur une catégorie hybride de la casbah d'Alger dans les années 1930-1960 ». In *Revue d'histoire de l'enfance 'irrégulière'. Le temps de l'histoire*. N° 10, 2008, La prostitution des mineur(e)s au XXe siècle.

Thèses

- BELKHOUS, Dihia. *Histoire et fiction dans la production romanesque de Tahar Djaout*. Thèse de doctorat en sciences. Ecole doctorale algérienne de français. Pôle ouest, antenne d'Oran. 2012. 238 pages.
- BELKHOUS, Meriem. *Les stratégies d'écriture chez Maïssa Bey, dans Bleu blanc vert, Puisque mon cœur est mort et Pierre sang papier ou cendre*. Thèse de doctorat en sciences, Université d'Oran 2 Mohamed Ben Ahmed, 2016. 506 pages.
- BONN, Charles. *Le Roman algérien contemporain de langue française : espaces de l'énonciation et productivité des récits*. Thèse de doctorat d'État, Université de Bordeaux 3, 1982, 5 volumes.

Dictionnaires et encyclopédies

- CHARAUDEAU Patrick, MAINGUENEAU Dominique. *Dictionnaire d'Analyse du Discours*. Paris VI : Editions du Seuil, février 2002.
- CHEVALIER Jean et GHEEBRANT Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont. 1982.
- *Dictionnaire Cordial*. Définition du Binarisme.
- *Dictionnaire des littératures de langue française*. Paris : éd. Bordas, 1987.
- GUEMRICHE, Salah. *Dictionnaire des mots français d'origine arabe*. Paris : Seuil, 2007.
- *Le dictionnaire Fondamental du Français Littéraire*. Paris : éd. De la Seine, 2005.
- *Le petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris, 2003.

Sources électroniques et Sites internet

- Lien URL : < http://aan.mmsh.univ-aix.fr/Pdf/AAN-1983-22_19.pdf > [Site consulté le 22 janvier 2019 à 23h05]
- Lien URL : < <http://al-coran.com/al-baqarah-31-et-il-apprit-a-adam-tous-les-noms-de-toutes-choses-puis-il-les-presenta-aux-anges-et-dit-informez-moi-des-noms-de-ceux-la-si-vous-etes-veridiques-dans-votre-pretention-que/> > [Site consulté le 14 novembre 2018 à 21h33]
- Lien URL : < <http://amicaleduriosalado.com/rio-salado/rio-salado> > [Site consulté le 02 octobre 2018 à 19h34]
- Lien URL : < <http://belle-ecriture71.com/cerveau-et-ecriture-cursive/> > [Site consulté le 25 mai 2020 à 00h55]
- Lien URL : < <http://ellaf.huma-num.fr/oralite/> > [Site consulté le 01 décembre 2018 à 19h41]
- Lien URL : < <http://quran.ksu.edu.sa/tafseer/tabary/sura3-aya42.html> > [Site consulté le 17 novembre 2018 à 22h20]
- Lien URL : < <http://www.analyse-du-discours.com/l-analyse-du-discours> > [Site consulté le 03 octobre 2018 à 22h34]
- Lien URL : < <http://www.arllfb.be/composition/membres/wilmet.html> > [Site consulté le 06 novembre 2018 à 22h 41]
- Lien URL : < <http://www.cdha.fr/les-americaens-en-algerie-1942-1945> > [Site consulté le 01 mars 2020 à 22h15]
- Lien URL : < <http://www.cnrtl.fr/definition/khamm%C3%A8s> > [Site consulté le 24 décembre 2018 à 23h42]
- Lien URL : < <http://www.code-couleur.com/signification/bleu.html> > [Site consulté le 22 août 2019 à 15h01]
- Lien URL : < <http://www.code-couleur.com/signification/vert.html> > [Site consulté le 25 août 2019 à 13h34]

- Lien URL : < <http://www.coran-en-ligne.com/Sourate-003-Al-Imran-La-famille-d-Imran-francais.html> > [Site consulté le 17 novembre 2018 à 22h22]
- Lien URL : < <http://www.effervesciences.com/savoirs-medicaux-comment-le-cerveau.html> > [Site consulté le 08 octobre 2019 à 23h50]
- Lien URL : < <http://www.limag.refer.org/Cours/Documents/Bonn2003Spatialite.htm> > [Site consulté le 19 février 2019 à 22h10]
- Lien URL : < <http://www.linternaute.com/science/biologie/dossiers/06/0602-cerveau/3.shtml> > [Site consulté le 08 octobre 2019 à 23h19]
- Lien URL : < <http://www.mondialisations.org/php/public/art.php?id=18290&lan=FR> > [Site consulté le 11 août 2018 à 22h00]
- Lien URL : < <http://www.prenoms-musulmans.com/2017/07/liste-prenoms-garcons-arabes-rares-et-modernes.html> > [Site consulté le 13 novembre 2018 à 17H04]
- Lien URL : < <http://www.thaddarth-oufella.com/prmbr.php> > [Site consulté le 13 novembre 2018 à 17h18]
- Lien URL : < <https://baby.webteb.com/baby-names/%D9%85%D8%B9%D9%86%D9%89-%D8%A7%D8%B3%D9%85-%D8%B9%D8%A7%D9%8A%D8%AF%D8%A9> > [Site consulté le 23 novembre 2018 à 21h25]
- Lien URL : < <https://bien-etre.ooreka.fr/tips/voir/268016/8-effets-de-la-lune-sur-l-homme> > [Site consulté le 13 novembre 2018 à 18h38]
- < <https://enkidoublog.com/2014/05/03/le-flou-dans-lart-pictural-ou-leloge-de-la-myopie/> > [Site consulté le 07 août 2019 à 17h07]
- Lien URL : < https://fr.wikipedia.org/wiki/Benjamin_Stora > [Site consulté le 07 septembre 2018 à 22h33]
- Lien URL : < https://fr.wikipedia.org/wiki/El_Malah > [Site consulté le 28 septembre 2018 à 21h31]

- Lien URL : < https://fr.wikipedia.org/wiki/Michel_de_Montaigne> [Site consulté le 18 juillet 2018 à 10h32]
- Lien URL : < <https://fr.wiktionary.org/wiki/yaouled> > [Site consulté le 17 août 2018 à 23h16]
- Lien URL : < <https://joeycornu.com/lecriture-structure-le-cerveau/>> [Site consulté le 09 octobre 2019 à 00h20]
- Lien URL : < <https://journal.lib.uoguelph.ca/index.php/nrsc/article/view/2880> > [Site consulté le 17 août 2018 à 22h02]
- Lien URL : < <https://journals.openedition.org/carnets/1177>> [Site consulté le 04 août 2018 à 14h02]
- Lien URL : < <https://journals.openedition.org/cediscor/736> > [Site consulté le 07 novembre 2018 à 22h14]
- Lien URL : < <https://lacito.vjf.cnrs.fr/membres/leguy.htm> > [Site consulté le 06 novembre 2018 à 22h04]
- Lien URL : < <https://nospensees.fr/pathos-ethos-et-logos-la-rhetorique-daristote/> > [Site consulté le 05 février 2019 à 23h20]
- Lien URL : < <https://perezartsplastiques.com/2016/09/24/le-flou-dans-lart/> > [Site consulté le 07 août 2019 à 00h54]
- Lien URL : < <https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D8%A7%D9%84%D8%B2%D9%87%D8%B1%D8%A9/> > [Site consulté le 02 novembre 2018 à 21h09]
- Lien URL : < <https://www.almaany.com/ar/name/%D8%A8%D8%AA%D9%88%D9%84/> > [Site consulté le 17 novembre 2018 à 21h26]
- Lien URL : < <https://www.babelio.com/auteur/Jean-Peytard/112028> > [Site consulté le 30 novembre 2018 à 23h01]

- Lien URL : < <https://www.cairn.info/la-fracture-coloniale--9782707149398-p-199.htm>> [Site consulté le 11 août 2018 à 23h50]
- Lien URL : < https://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=DRS_048_0557 > [Site consulté le 15 août 2018 à 00h22]
- Lien URL : < <https://www.cairn.info/revue-connexions-2008-1-page-75.htm> > [Site consulté 18 juillet 2018 à 17H57]
- Lien URL : < <https://www.fabula.org/colloques/document2424.php> > [Site consulté le 27 avril 2019 à 19h25]
- Lien URL : < <https://www.futura-sciences.com/sciences/dossiers/physique-couleur-tous-eclats-1396/page/4/> > [Site consulté le 25 août 2019 à 15h14]
- Lien URL : < <https://www.geneanet.org/nom-de-famille/YOUNES> > [Site consulté le 22 octobre 2018 à 21h34]
- Lien URL : < <https://www.geneanet.org/prenom/Irene> > [Site consulté le 02 janvier 2019 à 22H20]
- Lien URL : < <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/blues/9927> > [Site consulté le 23 août 2019 à 20h25]
- Lien URL : < <https://www.lesvraisvoyageurs.com/2019/06/10/karl-marx-a-alger/> > [Site consulté le 19 septembre 2019 à 00h37]
- Lien URL : < <https://www.lexilogos.com/prenoms.htm> > [Site consulté le 02 janvier 2019 à 22h39]
- Lien URL : < https://www.persee.fr/doc/enfan_0013-7545_1987_num_40_1_2946 > [Site consulté le 31 octobre 2018 à 22h25]
- Lien URL : < <https://www.prenoms.com/prenom/signification-prenom-EMILIE.html> > [Site consulté le 14 novembre 2018 à 21h00]
- Lien URL : < <https://www.prenoms.com/prenom/signification-prenom-GERMAINE.html> > [Site consulté le 20 novembre 2018 à 20h24]

- Lien URL : < <https://www.prenoms.com/prenom/signification-prenom-ISSA.html> >
[Site consulté le 24 octobre 2018 à 22h41]

- Lien URL : < <https://www.prenoms.com/prenom/signification-prenom-JONAS.html> >
[Site consulté le 22 octobre 2018 à 21h42]

- Lien URL : < <https://www.prenoms.com/prenom/signification-prenom-LOUISE.html> >
> [Site consulté le 20 novembre 2018 à 23h27]

- Lien URL : < <https://www.prenoms.com/prenom/signification-prenom-NORA.html> >
[Site consulté le 02 janvier 2019 à 15h18]

- Lien URL : < <https://www.prenoms.com/prenom/signification-prenom-YOUNES.html> >
> [Site consulté le 22 octobre 2018 à 21h09]

- Lien URL : < <https://www.sciencehumaine.info/j-aime/m-interesse/117-centre-de-lecriture> > [Site consulté le 09 octobre 2019 à 21h55]

- Lien URL : < <https://www.storyboardthat.com/fr/articles/e/ethos-pathos-logos> > [Site consulté le 05 février 2019 à 22h18]

- Lien URL : < <https://www.toutes-les-couleurs.com/signification-des-couleurs.php> >
[Site consulté le 22 août 2019 à 11h00]

- Lien URL : < <https://www.viversum.fr/online-magazine/signification-couleur-bleu> >
[Site consulté le 22 août 2019 à 16h00]

- Lien URL : <<http://www.fabula.org/atelier.php?Adaptation> > [Site consulté le 8 juillet 2017 à 21h10]

Lien URL : <<http://www.lelivrescolaire.fr/#!manuel/1335887/cyclades/chapitre/1336630/methode/page/1353892/2-comment-analyser-une-image-fixe-lecon>> [Site consulté le 27 janvier 2018 à 18h41]

- Lien URL : <<http://www.recitus.qc.ca/tic/dossiers-tic/tableau-blanc/analyse-image>> [Site consulté le 27 janvier 2018 à 17h00]

- Lien URL : https://books.google.fr/books?hl=fr&lr=&id=Aoesbt_Wly0C&oi=fnd&pg=PA33&dq=+fal+arabes&ots=KejxJodR6T&sig=SwXNPiX1v_OLddJGzAApqWIVm30#v=onepage&q=fal%20arabes&f=false [Site consulté le 21 juillet 2018 à 20h09]
- Lien URL : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Alt%C3%A9rit%C3%A9> [Site consulté le 18 juillet 2018 à 23h22]
- Lien URL : <https://www.etudier.com/dissertations/R%C3%A9sum%C3%A9-Sur-Les-Identit%C3%A9-Meurtri%C3%A8re-De/542149.html> [Site consulté le 09 juillet 2018 à 00h23]
- Lien URL : https://www.google.dz/search?q=langue+s%C3%A9mitique&rlz=1C1CHBD_frDZ799DZ799&oq=langue+s%C3%A9mitique&aqs=chrome..69i57.4519j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8 [Site consulté le 19 octobre 2018 à 18h43]

TABLE DES MATIERES

SOMMAIRE	04
INTRODUCTION GENERALE	06
PREMIERE PARTIE	
Fragmentation romanesque : personnages, espace et Histoire [chez Yasmina KHADRA]	15
Introduction.....	16
<u>Premier chapitre</u> : Spatialité romanesque : l'espace scriptural entre sémantique et référentialité dans <i>Les Anges meurent de nos blessures</i>	18
I. La construction des personnages	19
~ <i>Turambo/Amayas</i>	20
~ <i>Mekki</i>	20
~ <i>Rokaya</i>	21
~ <i>La mère</i>	21
~ <i>Le père</i>	21
~ <i>Nora</i>	22
~ <i>Irène</i>	22
~ <i>Aïda</i>	22
~ <i>Louise</i>	23
~ <i>Gino</i>	23
~ <i>Chef Borselli</i>	23
~ <i>Zane</i>	24
~ <i>Destefano</i>	24
~ <i>Duc Bollocq</i>	24
~ <i>Sid Roho</i>	24
~ <i>Frères Daho</i>	24
~ <i>Pedro le Gitan</i>	25
II. L'espace romanesque entre scripturalité et référentialité	25
1. Cellule : claustration ou intégration psychologique.....	26
2. La chambre d'hôpital.....	31
3. « Turambo » : entre limites spatiales et charge onomastique...	32
4. Jenane Jato.....	35
5. Camélia : maison close.....	37
6. L'espace : entre le rêve et la réalité, la vérité spatiale.....	41

<u>Deuxième chapitre</u> : Représentation spatiale et identitaire chez Yasmina KHADRA dans <i>Ce que le jour doit à la nuit</i>	47
I. Etude des personnages	48
↳ <i>Ouari</i>	48
↳ <i>Jambe-de-bois</i>	49
↳ <i>Younes/Jonas MAHIEDDINE</i>	49
↳ <i>Le père « Issa MAHIEDDINE »</i>	51
↳ <i>Germaine</i>	52
↳ <i>Zahra MAHIEDDINE</i>	52
↳ <i>La mère</i>	52
↳ <i>Emilie CAZENAVE</i> épouse <i>BENYAMIN</i>	53
↳ <i>Isabelle RUCILLIO</i>	54
↳ <i>Jean-Christophe LAMY</i>	55
↳ <i>Joe</i>	56
↳ <i>Madame CAZENAVE</i>	56
↳ <i>Oncle « Mahi »</i>	57
II. Espace traditionnel ou spatialité scripturale	58
1. Gourbi : champs de blé fauchés précocement.....	59
2. Jenane Jato/Oran : le paradoxe spatial, couple antithétique.....	62
3. Espace familial : entre l'ancien et le nouveau, le choc des extrêmes.....	69
4. Río Salado : la réussite en son firmament.....	73
<u>Troisième chapitre</u> : L'historicité de la fiction au service de la narration.....	77
I. Ce que l'Algérie d'aujourd'hui doit à l'Algérie d'hier : l'Algérie coloniale de 1930 à 1962	78
II. Naissance de l'Algérie actuelle	87
Conclusion.....	97

DEUXIEME PARTIE

Analyse discursive et sémiotique du texte et de l'image.....	98
Introduction.....	99
<u>Premier chapitre : Ce que les patronymes révèlent sur les personnages.....</u>	<u>101</u>
I. Le nom propre entre dénotation et connotation.....	102
II. Dualité, paradoxe et incarnation.....	105
• <i>Younes/Jonas</i>	105
• <i>Issa</i>	108
• <i>Zahra</i>	109
• <i>Bliss</i>	110
III. Le nom propre : entre sémantique et incarnation.....	111
• <i>Badra</i>	111
• <i>Hadda</i>	112
• <i>Emilie</i>	114
• <i>Germaine</i>	115
• <i>Batoul</i>	117
IV. Le nom propre et la théorie du sens.....	118
• <i>Turambo/Amayas</i>	118
• <i>Louise</i>	120
• <i>Aïda</i>	121
• <i>Taous KHAMMAR</i>	122
• <i>Gino RAMOUN</i>	123
• <i>Larbi</i>	124
• <i>Nora</i>	124
• <i>Irène</i>	125
<u>Deuxième chapitre : La tradition orale comme stratégie discursive.....</u>	<u>129</u>
I. Rites et culture.....	140
II. Emprunts ou xénismes, le retour aux origines est une vertu.....	141
III. Religion et croyances.....	151
<u>Troisième chapitre : Le discours périphérique et ses effets de sens.....</u>	<u>170</u>
I. Marques sémiologiques révélatrices de la couverture.....	173
II. Ce que l'image dévoile sur le contenu.....	174
• La technique du <i>sfumato</i>	181
• Teinte « orange », l'image à mille MAUX.....	185
• Pureté.....	187
• Saturation.....	189
• Luminosité.....	190
• Tons.....	192
• Ombres.....	193
• Nuances.....	194
III. Ce que le jour doit à la nuit : titre en guise d'invitation à la lecture.....	195
IV. Ce que le texte doit au titre.....	198
V. Titrologie de <i>Les Anges meurent de nos blessures</i> et ses effets de lecture.....	202
Conclusion.....	207

TROISIEME PARTIE

Le triangle de persuasion dans le discours littéraire	209
Introduction.....	210
<u>Premier chapitre</u> : Composantes de l'Identité discursive : Le triangle aristotélicien au service de la narration, <i>Ethos</i> , <i>Pathos</i> et <i>Logos</i>	211
I. Triangle de persuasion : <i>ethos</i>, <i>pathos</i> et <i>logos</i>	212
II. Identité scripturale : <i>ethos</i> discursif	216
1. Logique discursive.....	220
2. Innocence et naïveté : l'amère réalité.....	221
3. Le triangle de la vertu : patriotisme, solidarité et altruisme.....	222
4. Spiritualité et croyance religieuse.....	225
5. Amitié indissoluble : la famille de cœur.....	227
6. Attachement à la figure paternelle : le père comme modèle de représentation.....	228
<u>Deuxième chapitre</u> : Identité vs Altérité : problématique identitaire dans <i>Les Anges meurent de nos blessures</i> et <i>Ce que le jour doit à la nuit</i>	234
1. Identité/Altérité.....	235
2. Identité entre « Soi » et « Autre ».....	244
3. La culture de l'Autre.....	250
4. L'Autre : l'Alger/rien.....	263
Conclusion.....	271
CONCLUSION GENERALE	272
BIBLIOGRAPHIE	278
TABLE DES MATIERES	293