Université Sétif2

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE

Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

UNIVERSITE FERHAT ABBAS - SETIF

MEMOIRE

Présenté à la Faculté des Lettres et des Sciences Sociales

Département des Langues Etrangères

Ecole Doctorale Algéro -Française

Antenne de SETIF

Pour l'obtention du diplôme de

MAGISTER

Option : Sciences des Textes Littéraires

Préparé par

BENDIB Souraya

THEME

La lutte du jour et l'ambiguïté d'un destin dans *Ce que le jour doit à la nuit* de Yasmina Khadra

Sous la direction de :
Pr. Pierre MASSON

Présenté devant le jury :

Président :	**Pr. Saïd KHADRAOUI**	**Professeur Université de Batna**
Rapporteur :	**Pr. Pierre MASSON**	**Professeur Université de Montpellier**
Examinateur :	**Pr. Samir ABDELHAMID**	**Professeur Université de Batna**
Examinateur :	**Pr. Abdelouahab DAKHIA**	**Professeur Université de Biskra**

2010

Remerciement

Louange à Dieu, le miséricordieux, qui m'a guidée par sa clémence, sur la voie du savoir

1. Ma gratitude va tout d'abord à mon encadreur M. Pierre Masson, pour toute l'aide qu'il m'a apportée, pour sa patience et pour ses encouragements incessants qui m'ont permise d'achever mon mémoire. Qu'il trouve ici l'expression de ma profonde reconnaissance.

2. Je tiens à remercier également tous ceux qui m'ont aidée de près ou de loin pour réaliser ce travail.

Dédicace

Aux êtres les plus chers

A mes parents

A mes frères et sœurs

A toute ma famille

A mes amis

Sommaire

Introduction ……..5

I. Éléments de base……...……11

1. Le titre et son interprétation

1.1 Un champ théorique pour le titre…… 12

1.2 L'antithèse, implicite et explicite…….. 15

1.3 Le récit du jour et de la nuit……..21

2. Le personnage héros : symbole et signification

2.1 Réflexion sur la notion du personnage : nom propre et sens…… 24

2.2 De Younes à Jonas : quel nom propre pour le personnage ?..... 28

2.3 L'apport religieux……...32

3. L'incipit et l'excipit : le cadre paradoxal

3.1 Le début et la fin sans limites…… 35

3.2 La terre et l'incendie……..37

3.3 Le départ……42

II. Les manifestations de la lumière et de l'obscurité.....46

1. Objets et contexte

1.1 Le noir et le décor…….. 47

1.2 La lumière et la nature…….. 51

1.3 Le regard objet…….. 54

2. Les scènes de lutte

2.1 Le sacrifice…….. 58

2.2 Sous la nuit intellectuelle……... 61

2.3 Changer l'Histoire !.....62

3. Emois et fraternité

3.1 À la recherche d'Émilie... 67

3.2 La quête de l'autre…… 72

III. Écriture et ambiguïté… …….....77

1. De l'effacement à La négation

1.1 L'effacement des personnages…….. 78

1.2 La dégradation des lieux……... 80

1.3 Nier pourquoi faire ?..... 84

2. Le portait du silence

2.1 Le silence et l'écriture……... 87

2.2 Le non-dit et la morale…….. 90

3. L'objectivité de la fiction

3.1 Le moi et le regard…… 93

3.2 On ne sait trop…… 96

Conclusion……..99

Bibliographie ……106

Introduction :

Ancien officier et commandant de l'armée algérienne, Yasmina Khadra, traduit sa passion d'écrire l'Algérie cette *paradoxale patrie* dans toute son ampleur, dans son roman intitulé *Ce que je jour doit à la nuit*.

« *Je l'ai déclaré avant sa sortie : c'est mon meilleur roman. Je l'ai tellement rêvé depuis plus de vingt ans. J'ai toujours voulu écrire une saga algérienne…*»[1], témoigne le romancier dans un entretien à El Watan à propos de ce roman qui a connu un beau succès comme sont ces précédents et un écho large auprès du public et des institutions littéraires.

L'Ecrivain[2], sous ce pseudonyme féminin, de son vrai nom Mohamed Moulessehoul, nous propose cette histoire d'amour et d'amitié sur un fond d'Histoire et de guerre. Elle donne à voir l'accomplissement de tout un siècle ébène parsemé de violence et de mort, elle commence à Jenane Jato, un village près d'Oran dans les années 1930, et s'achève à Aix-en-Provence (aujourd'hui), à l'an 2008.

D'un talent particulier, le récit porte l'empreinte de son écrivain et de son écriture dite noire : un monde d'hommes plongés dans la nuit, dans la déception et dans la fatalité, et le peu de lumière qui jaillit et s'en dégage ne suffit pas pour rendre le salut aux personnages menacés d'une nuit envahissante et même fâcheuse.

L'auteur, pour sa part, l'affirme et qualifie son œuvre d'une : *" espèce de lumière qui reste quand tout a été éteint"*[3].

En effet, là, croire au jour n'est qu'un leurre dans un tourbillon infernal qui revient sans cesse. Une oscillation constante qui fait une ouverture à une petite lumière, en créant un décalage à la faveur de la nuit.

---

[1] AMEZIANE, Ferhani. « La littérature est d'abord un élan narcissique », in *El Watan : Arts & Lettres,* Jeudi 30 avril 2009.

[2] C'est dans *L'écrivain*, paru en 2001, qu'il révèle son vrai nom : Mohamed Moulessehoul (sous lequel il a publié nouvelles et romans) et dissipe le mystère de Yasmina Khadra.

[3] AMEZIANE, Ferhani. « La littérature est d'abord un élan narcissique », *op. cit*.

Dans de telles conditions, le texte, remarquons-nous, révèle une étonnante récurrence de deux termes qui fait son apparition à partir du titre, à savoir le jour et la nuit. Ces termes réunis révèlent à coup sûr un trait remarquable et important dès le départ, et une abondance nettement perceptible dans le texte qui constitue certainement un critère qui a sa signification.

Cependant, le jour et la nuit, en constituant un cadre temporel capital, ne révèlent pas cette simple réalité quotidienne. Ils prennent la forme d'un prétexte pour raconter l'histoire. Ils expriment en réalité une vision singulière de l'écrivain sur le monde. En fait, le noir synonyme de la nuit est déjà le trait partagé entre les romans de Yasmina Khadra. Boudjadja signale la récurrence de la nuit dans sa thèse en disant qu'« *elle parcourt le récit et se condense en figure qui jalonne l'ensemble des textes et occupe un espace référentiel et descriptif* »[1].

Ainsi, la nuit multiplie ses figures dans la présente œuvre. Accompagnée du jour, leur très haute fréquence est une évidence, mais une logique portera les deux lexèmes l'un contre l'autre. L'auteur mène d'un bout à l'autre de son récit, un parallélisme et des paradoxes qui vont dans le sens d'un affrontement. Il les présente comme un symbole d'une lutte incessante entre vie et mort, lumière et obscurité, émotion et déception et ils se manifestent largement dans le contenu de l'ouvrage.

Un système de contrastes s'organise ainsi dans ce roman qui se montre comme le lieu favorable pour faire propager la nuit et le noir, et rendre le jour un élément circonstanciel, précieux, voire une matière rare dans le monde du roman.

En conséquence, ces deux termes deviennent des motifs par leur répétition à l'intérieur du texte, d'où l'intérêt qui s'est manifesté chez nous et qui nous a poussé à les étudier dans le présent travail.

---

[1] BOUDJADJA. Mohamed, Poétique du Politique dans l'œuvre de Yasmina Khadra, thèse de doctorat d'Etat, Université de Batna, 2009, Sous la direction des Professeurs : Zoubida Belghoueg & Marc Gontard, p. 213.

En effet, nous trouvons que leur importance ne vient pas seulement du fait de leur variété et de leur figure qui occupe toute l'œuvre et l'absorbe, mais du rôle qu'ils tiennent au niveau de l'écriture aussi. A l'évidence, le déploiement des termes sur toutes les pages leur assigne une part dans l'ambiguïté de l'écriture. C'est-à-dire, cette « *réalité ambiguë* »[1] qui est l'écriture selon Barthes, reflète le destin ambigu du personnage.

Dans ce sens, le destin ambigu, sur le plan métaphorique d'une nuit dominante, domine la vision que donne à voir le personnage narrateur et le héros de l'histoire des faits à travers tout le texte romanesque. Ce spectateur parait tout dire sur l'Algérie, donnant jusqu'à l'éclatement des images de deux mondes différents par sa construction paradoxale, par ses deux instances opposées. Younes ou Jonas construit un univers dépourvu de signification, et l'insignifiance vient du fait même de son silence envers les événements, car le personnage, conforme à la culture des deux masses, laisse les choses se faire d'elles mêmes. Choix délibéré de l'auteur d'une narration dominée par le principe de distanciation et d'incertitude, et d'une écriture dévastée par le silence, l'effacement et la négation, et qui est, elle, sacrifiée au profit de l'ambiguïté du destin de tous les personnages.

Une technique qui invente un récit particulier à travers des idées et des mots opposés qui, tout en les faisant lutter, se combattre et s'exclure réciproquement, fait aussi frapper l'esprit par leur étonnant rapprochement et leur juxtaposition dans le texte.

Par conséquent, tout notre intérêt est de savoir sous quelles formes se manifeste la lutte entre le jour et la nuit dans l'écriture de *ce que le jour doit à la nuit* de Yasmina Khadra. C'est à partir de là qu'une série de questions s'impose. Le jeu avec les deux symboles produit des effets de mouvement et de

[1] BARTHES. Roland, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques* [1953], Paris, Édition du Seuil, 1972, p16.

contradiction. Ce jeu permet-il de mieux comprendre la stratégie de l'auteur et d'interpréter le texte ?

Nous pouvons dire que l'auteur a réuni ces deux contraires ainsi que leurs effets pour évoquer d'autres significations entièrement distinctes. Donc quelles significations nouvelles découlent-elles de l'alternance textuelle entre obscurité et lumière, entre ombre et clarté, entre le noir et le blanc, entre ambiguïté et savoir ?

Donc, nous essayons de montrer comment l'auteur joue sur les symboles pour créer une atmosphère poétique, et de montrer comment est ce fonctionnement symbolique, de soulever des interrogations sur l'écriture de Yasmina Khadra et tenter de présenter un texte assez particulier dans sa signification en tant que roman moderne.

Ainsi pouvons-nous dire que, si la nuit et la violence dominent au profit de la lumière, de l'amour et amitié, dans une écriture de silence et de négation, c'est que l'attention est portée sur ce qui n'est pas dit, ce qui est sous-entendu, et par là, la nuit revêt une signification flagrante et rend la contradiction avec le jour d'autant plus frappante. Mais le point de vue adopté par un narrateur interne et faible suppose que le personnage incarne apparemment une vision ambiguë et une distanciation envers ce qui se passe.

Le choix de notre corpus répond d'abord à un intérêt personnel. Les écrits de Yasmina Khadra nous ont toujours passionnés. Ils ne nous paraissent pas se limiter à la simplicité qu'ils dégagent. Ils nous donnent cette capacité de réactiver l'imagination et de recréer de la signification. Cette œuvre en particulier, à part son succès, est harmonieuse et linéaire et engendre une vision continue de la part de l'auteur par rapport aux œuvres précédentes, mais dans une forme et une représentation nouvelle de la situation algérienne. Jérôme SERRI disait à ce propos qu' : « *Ici encore, l'humiliation est le vrai sujet de Yasmina Khadra. Quand il la jette à la figure du lecteur halluciné, il*

est insurpassable. C'est elle le détonateur. Parce qu'elle est, plus que la mort, le contraire de la vie. »[1].

Voir l'apport de ces deux motifs nécessite l'interprétation de leur défilé dans le texte à travers une méthode déductive. Mais elle ne sera pas la seule. Il faut d'abord décrire puis analyser pour interpréter.

Ainsi, nous faisons recours à la théorie du signe de Barthes, à une étude thématique en nous basant sur la critique thématique issue de Bachelard, et la notion d'écriture, également de Barthes, constituera un support pour s'interroger sur l'écriture de Yasmina Khadra dans ce roman.

Une étude consacrée à la signification du jour et de la nuit dans cette œuvre se divise en trois parties. Dans la première intitulée : « éléments de base », et pour mieux cerner la problématique du jour et de la nuit sans trop y pénétrer dans le texte, nous focalisons notre attention sur les contours de l'œuvre, à savoir le titre avec l'objectif de trouver ce lien sémantique qui l'unit au roman. Nous nous attardons sur le nom propre du personnage et son apport significatif, ainsi que l'incipit et l'excipit en tant que clefs interprétatives du texte.

Dans « Les manifestations de la lumière et de l'obscurité » notre deuxième partie, nous essayons de donner une vision sur l'expression des deux motifs au niveau des objets, du décor et de la nature dans un premier temps ; dans un deuxième temps, nous présentons les scènes de lutte qui se manifestent individuellement et collectivement. Nous cherchons à savoir comment le personnage se comporte au niveau humain dans cette reprise thématique de l'amour et de l'amitié par l'auteur.

La troisième partie met l'accent sur « l'ambiguïté et l'écriture ». Nous envisageons de voir d'abord comment ce destin ambigu se reflète sur l'écriture pour lui attribuer une part d'ambiguïté. Avec l'effacement des personnages, la

[1] SERRI. Jérôme. « La fermentation de l'orage algérien », in *Lire : Magazine littéraire*, septembre 2008.

dégradation des lieux et la négation dont l'auteur est la nuit qui avec l'obscurité, comme l'affirme Boudjadja, *« abolit pour Yasmina Khadra les cadres de la sensation : elle réduit même à néant le temps et l'espace.* »[1].

Ensuite, le silence qui traversé le texte nous préoccupe également. Nous cherchons donc l'effet du silence sur le texte. Enfin, nous nous attardons sur la narration et le point de vue interne en ce qu'il donne au texte cet écart et cette objectivité par rapport à ce qui est énoncé.

Pour se faire, il faut lire le jour et la nuit, les cerner, les estimer et également les admirer de près et de loin tout au long du roman.

[1] BOUDJADJA. Mohamed, *op. cit* ., p.217.

Partie I:
Éléments de base

1 *Le titre et son interprétation*

1.1. Un champ théorique pour le titre

Le titre est un signe parmi d'autres qui se prêtent à l'interprétation dans ce monde romanesque. Il constitue une première entité significative qui décode le texte, et la première image sur son histoire. D'une part, il peut stimuler la curiosité et l'envie de lire le roman dès le premier contact avec l'œil. D'autre part, il nécessite une réflexion sur sa manière de laisser transparaître ou de dissimuler le contenu de l'œuvre.

Du nom latin *titulus,* le titre avec cette étymologie qui signifie rang, affiche ou étiquette, son signifiant et son signifié n'apparaissent pas subir beaucoup de mutations.

Pour sa définition, il y a un nombre important et varié proposé par les dictionnaires, qui nous permettent de cerner cette notion et de délimiter ses caractéristiques les plus constantes. Commençons par la définition sous l'entrée 'titre' dans Quillet :

> *« Mention, au début d'un ouvrage, du sujet ou de la formule par laquelle l'auteur le désigne (...) Inscription mise au commencement d'un livre pour faire connaître le sujet de l'ouvrage »*[1].

Il est présenté comme un objet « *qui indique, annonce quelque chose* »[2] dans le Grand Larousse de la langue française.

Dans l'encyclopédie des noms propres, c'est un « *Énoncé servant à nommer un texte et qui, le plus souvent, évoque le contenu de celui-ci* »[3].

Ces définitions se complètent dans la mesure où le titre, perçu comme une simple mention, inscription, énoncé ou annonce, est créé pour élucider le contenu de l'œuvre.

---

[1] Encyclopédique QUILLET. Librairie artistique Quillet, Paris, 1981.
[2] Grand Larousse de la langue française, Librairie Larousse, Paris, 1980.
[3] Dictionnaire de la langue française Encyclopédie et noms propres, Hachette, 1994.

En littérature, le terme a fait l'objet de plusieurs études. Dans l'analyse textuelle du conte d'Edgar Poe faite par Roland Barthes, cette notion se manifeste en des sens multiples. Elle est un « *apéritif* », et un « *opérateur de marque*», car le récit est considéré comme une marchandise dont l'offre est précédée d'un *"boniment"*, d'un *"appétizer"*. Ainsi, l'auteur lui attribue deux caractéristiques :

« *1- ce qu'il énonce; lie à la contingence de ce qu'il le suit ;*

2- l'annonce même d'un morceau de littérature qui va suivre. »[1]

Selon Barthes, le titre stimule l'appétit des lecteurs pour le récit, il est à la fois une annonce qui promet une suite littéraire et un moyen auquel cette suite est liée.

En sémiotique, il est considéré comme une « *contrainte interprétante et donc un index qui dirige l'attention sur l'objet du texte en donnant sur lui plus ou moins d'informations.* »[2]. Cet index, essentiel par le rôle qu'il joue en tant qu'une contrainte interprétante, est destiné à offrir des informations sur son objet et à le réinventer.

Dans *Convergence critique* de C. Achour et S. Rezzoug, il est vu à la fois comme une « *partie d'un ensemble et étiquette de cet ensemble* »[3]. Un énoncé qui interpelle le public lecteur, « *un aimant* ». Cette partie veut dire un fragment, un morceau d'un tout uni. L'étiquette signifie tout simplement une fiche qui indique et classe son objet.

Les deux auteurs le considèrent semblable à un « *emballage* »; « *Mémoire ou écart* » et « *incipit romanesque* »[4]. D'abord, il est un emballage dans le sens où il présente le livre comme un produit à acheter à consommer, donc il promet le plaisir ainsi que le savoir. En outre, il est une mémoire et un incipit romanesque parce qu'il est un fait et un élément anticipant sur le contenu du texte.

---

[1] BARTHES. Roland, *L'aventure sémiologique,* Paris, Seuil, 1985, p.335.
[2] *La sémiotique du titre, in* http://robert.marty.perso.cegetel.net/semiotique/s081.htm
[3] ACHOUR. Christiane & REZZOUG. Simone, *Convergence critique : introduction à la lecture du littéraire*, Alger, OPU, 1990, p.28.
[4] Ibid.

Goldenstein, de sa part, classe les titres de romans parmi les composantes de l'appareil romanesque qui précède le texte, et le définit comme « *une partie restreinte, mais non négligeable, chargée de pré - dire le récit à venir, promesse d'un manque à combler* »[1]

Nous remarquons immédiatement que le titre dit le récit à sa manière. Autrement dit, il le prédit en créant un manque qui sera suivi d'une satisfaction après la lecture.

Par ailleurs, Duchet affirme que le titre est un résultat et un message dans une situation de communication, c'est un « *...message codé en situation de marché ; il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire* »[2]

L'auteur, par là, soutient l'idée de la majorité des critiques où le roman est considéré comme une marchandise. D'une part, c'est un élément qui forme un discours sur le texte, donc il constitue un acte de parole qui nécessite une activité de décodage. D'autre part, ce résultat que fait le titre est soumis à d'autres lois que celles du roman : c'est la publicité et tout le circuit qui l'entoure ou le côté sociologique du livre. Dans ce sens, la situation de marché, l'éditeur et les exigences des lecteurs ont leur mot à dire dans le choix d'un titre.

Ceci dit, en littérature son interprétation s'impose en tant qu'une donnée de base essentielle dans un premier temps, mais l'interprétation n'est que son explication, c'est selon le dictionnaire : « *le sens qu'on lui donne* ».

Le titre est constitué de mots, donc porteur de sens, et l'interpréter serait « *expliquer ce qu'il y a d'obscur…deviner le sens, la signification qu'offre une chose* »[3]. Et essayer de comprendre un titre, épuiser tous ses sens et sa signification ne peut être mené à bien que par la prise en charge du contenu du roman. Peytard dit à ce propos :

---

[1] GOLDENSTEIN. Jean-Pierre, *Entrée en littérature,* Paris, Hachette, 1992, p.68.
[2] Cité par ACHOUR. Christiane & REZZOUG. Simone, *Convergence critique : introduction à la lecture du littéraire*, *op. cit.,* p.28.
[3] Ibid.

«Le titre qui est aussi à sa manière un texte n'a de sens que pour le conférer à un autre ensemble dont on suppose qu'il est fabriqué se sens, le texte – livre. Vecteur interprétatif ou grille de lecture, on appréhende le discours du texte – livre, nécessairement, à partir du titre, et à travers lui. »[1]

Mais on a le droit de lire le titre sans avoir recours au roman et ce que l'auteur à voulu dire au moment où il l'a écrit en lui donnant une signification qui n'existe peut-être pas au niveau du contenu, parce que le titre n'est pas toujours ce représentant innocent : « *Certain créateurs (...) voulant tromper l'attente du lecteur ou du spectateur (...) inventent un titre qui n'a rien à avoir avec l'œuvre à première vue* ».[2]

Donc, dans un simple énoncé comme celui du titre qui va être notre fil conducteur dans ce travail, c'est au niveau de l'explicite et de l'implicite qu'il faut le porter et l'interpréter :

« *...le titre est un début de la sémiosis d'interprétation du texte. Il sollicite dès sa première lecture les interprétants qui vont être par la suite exploités* ».[3]

1.2. L'antithèse, implicite et explicite

Le titre parle du jour et de la nuit, le roman, lui, raconte l'histoire d'un homme en perte identitaire, individuelle et collective. Ce rétrécissement du champ sémantique du titre qui n'est nullement équivaut à celui du roman, nous pousse à mesurer son effet sémantique sur la signification générale du roman pour voir l'implicite et l'explicite de cet intitulé.

Dans un premier temps, ce titre s'ouvre sur une polysémie en passant de l'explicite à l'implicite. Il tient d'avantage d'un phénomène naturel que d'une souffrance ou d'un malaise. Ainsi sera développée la vie du personnage alternativement entre le naturel et la sensation du malaise tout au long du

---

[1] PEYTARD. Jean, *Syntagme 3 : didactique sémiotique enseignement,* Paris, Les Belles Lettres, 1986, p.207.
[2] *La sémiotique du titre*, *op. cit.*
[3] Ibid.

roman. Cette alternance entre nature et supplice, entre jour et nuit souligne entre autres cette fatalité à laquelle sera soumise la vie du héros. C'est pour cette raison que la compréhension du titre n'est pas aussi évidente qu'il y parait à première vue.

Du côté explicite, le titre bascule entre le sens des deux mots qu'il comporte, à savoir le jour et la nuit, et dont les synonymes sont plus qu'évidents et se manifestent en termes de lumière et d'obscurité. Le grand Larousse de la langue française[1] confirme ce sens par la définition qu'il donne au terme 'jour' : « *clarté produite par la lumière du soleil* », il est « *symbole de la beauté et de la vie : devoir le jour à quelqu'un, être né de lui* ». Dès lors, le titre doit se comprendre comme quoi la quête romanesque et fondatrice de l'identité d'une vie, d'une renaissance tel un jour de la nuit.
Au pluriel, le mot jour désigne « *la vie humaine* ». Mais dans les jours du roman rien, jusqu'à l'éclaircissement de la fin de lecture ne permet vraiment de croire que l'auteur dissimule derrière ces jours, derrière cette vie singulière, un autre jour ou d'autres jours que ceux qu'on connaît.
C'est que, si on sait ce que ce signifié premier est exactement, l'énigme de l'histoire peut être résolue même avant la lecture du roman. C'est-à-dire, les choses se compliquent par la forme elliptique du titre qui ne facilite guère l'identification de la position de ce mot par rapport à l'histoire.

Mais en poursuivant l'analyse d'un point de vue sémantique, et sur le plan du dénoté, on trouve que ce terme désigne et par extension, selon le même dictionnaire : *époque, période* ou *temps*. Comme si l'auteur voulait tout au long du roman s'assurer de la bonne coopération du lecteur pour en arriver à donner le sens de toute une période, de tout un siècle.
En effet, cet énoncé constitue le cadre temporel du contenu du roman, et cette forme simple exprime une durée longue de l'action. De la sorte, nous pouvons dire qu'il s'agit moins de l'ensemble des jours où se déroule toute l'histoire que

[1] *Grand Larousse de la langue française*, T 4, Librairie Larousse, Paris, 1982

du jour qui résume l'idée représentée en une vie difficile et pénible menée par le personnage principal.

Par ailleurs, si on considère que le jour du titre est celui essentiellement cité à chaque fois dans le roman, il renvoie au contexte le rôle de le représenter ; mais s'il est seulement celui qui parle d'une lumière abstraite englobant l'ensemble des jours ou la vie humaine, il renvoie à tout le texte de le préciser, de le définir en tant qu'espoir selon la formule précitée de Yasmina Khadra.

Donc, là, c'est son quatrième sens que nous livre le dictionnaire et qui intervient en adéquation avec les propos de l'auteur : « *dans un sens mystique, symbole de grâce divine, lumière du Paradis* »

Poussons l'analyse plus loin, et passons au sens figuré des expressions répandues contenant le mot jour. D'après le dictionnaire des locutions idiomatiques françaises[1], dire *Mettre une chose au jour,* c'est la divulguer, la rendre publique. S'agit-il ici vraiment d'un dévoilement de l'histoire de l'Algérie ? Mais les choses sont-elles claires *comme les jours,* évidentes et non ambiguës concernant cette relation entre l'Algérie et son passé ?

A vrai dire, la tragédie durant le siècle passé va *Voir le jour* et va être exposée sous un autre angle par Yasmina Khadra. Dire cela ouvertement *Au grand jour,* et sans rien cacher à travers un personnage qui s'inquiète peu du passé, du lendemain, et vit *au jour le jour*.

Cependant, la confusion naît ainsi de ce que nous entendions par nuit au delà de son sens premier qui est « *durée comprise entre le coucher et le lever du soleil et pendant laquelle ce dernier n'est pas visible ; obscurité plus ou moins grande qui accompagne cette durée.*». Il est le synonyme de l'*obscurité, des ténèbres,du noir,de l'ombre,de la pénombre et de l'opacité.*

Généralement, ce terme est perçu comme un élément funeste. Néanmoins en littérature, l'emploi de ce mot signifie le « *Fait de ne rien comprendre, d'être dans le noir ; ténèbres intellectuelles, aveuglement, ignorance* ».

[1] EAFLEUR. Bruno, *Dictionnaire des locutions idiomatique françaises,* éd. R P. Inc. Montréal, 1991.

En se limitant au seul titre et à cette dernière expression, le mot peut-il désigner l'inconnaissable, l'incompréhension et l'ignorance de l'histoire ?

Apparemment ce terme, en s'interdisant toute frontière, possède une autre signification construite à partir de sèmes désignant une personne mythique et irréelle, incarnée parfaitement en une déesse des ténèbres dans un sens mythologique :

> *« La Nuit, déesse des ténèbres […] Elle épousa l'Érèbe, son frère, dont elle eut l'Éther et le Jour. Mais elle avait engendré seule, sans le commerce d'aucune divinité, l'inéluctable et inflexible Destin, la Parque noire, la Mort, le Sommeil, la troupe des Songes, Momus, la Misère, les Hespérides, gardiennes des pommes d'or, les impitoyables Parques, la terrible Némésis, la Fraude, la Concupiscence, la triste Vieillesse et la Discorde opiniâtre ; en un mot, tout ce qu'il y a de fâcheux dans la vie passait pour une production de la Nuit. »*[1]

C'est à partir de ce sens que nous portons le jugement sur les personnages et leur milieu immédiat qui pourrait être facilement identifiable si cette adéquation entre le récit et la déesse Nuit avait été plus explicite.

Alors quel signifié peut-on adopter pour la nuit ? En effet, ils ne peuvent tous, ces synonymes, être applicables au contenu, ou du moins du point de vue lexical, parce qu'on ne parle ni de jour ni de nuit en tant que personnages. C'est-à-dire, si on dit nuit, on accède au référent par les propriétés ou les traits sémiques communs à ce terme et propres à son genre : nom, masculin, temps, noir, inhumain.

Dès lors, si on s'applique à chercher dans le roman qui est la nuit dont parle le titre, on s'aperçoit assez rapidement qu'elle n'existe pas en tant que personnage, mais en tant qu'actant dirigeant le destin tragique de l'humanité. Donc, même si on ne parle pas d'une déesse dans le sens propre du terme dans le roman, c'est sa connotation qui est l'élément commun entre la définition et la signification du titre.

[1] *Mythologie grecque et romaine*, in http://www.dicoperso.com/

Ainsi, le titre ne désigne pas les héros et leur milieu immédiat. Les personnages sont les victimes de cette déesse, et le milieu est tout le siècle précédent.

En outre, ce titre qui se veut telle une fiction, reste l'exemple le plus frappant qui ne prend son sens que dans le roman, mais le sens ne peut-être engendré seul sans le commerce des deux motifs. On doit également tenir compte d'une telle particularité et d'une telle organisation de ces deux termes qui les instaure comme une idée primordiale dans l'œuvre récente de Yasmina Khadra.

D'abord, faire avancer un mot avant l'autre est défini par une habitude que la nuit précède le jour comme l'obscurité qui précède la lumière. Sans l'une, l'autre n'a pas de valeur et on l'ignore. Donc la nuit prend la place du jour et la remplace et ainsi de suite. Ce phénomène se reproduit chaque jour.

Cependant, dans cet énoncé, l'avancement du jour donne à l'expression ce qu'elle vaut sémantiquement. Cette priorité dans l'organisation est tributaire d'une certaine idéologie où la lumière est avant toute chose, et acquiert un statut particulier ; dans l'histoire que l'auteur veut raconter, la nuit, elle, domine tout l'univers des personnages et englobe ou enveloppe le soleil, la terre et par là leur jour et les poursuit, et en pénétrant ce récit, on découvre ce noir absolu.

En conséquent, chaque mot de cette structure est dans la bonne place. L'auteur respecte l'intérêt du motif et la situation sur laquelle il veut qu'on porte notre attention. Donc, il nous présente un tableau intelligemment peint pour donner une vision complète du roman.

Dans un même sens, la question se pose aussi sur la structure narrative. Ce titre même s'il se présente comme le résumé d'une fiction, est énoncé hors de celle-ci, hors du roman, puisqu'il ne se veut surtout pas fictif mais réel. L'auteur s'adresse directement à travers le titre au lecteur et pose une interrogation indirecte à travers « *Ce que* » au lieu de « *Que* »[1]. Cette structure

[1] GREVISSE. Maurice, *Le bon usage, grammaire française avec des remarques sur la langue d'aujourd'hui,* DUCULOT, Paris, 1980.

nécessite ordinairement une réponse, mais elle n'est pas énoncée, là, dans l'intention d'une demande d'information.

L'auteur, ainsi, pousse le lecteur à chercher la bonne réponse dans le roman. Et tout se passe comme si à vouloir résumer le roman, on ne pouvait, ou on ne voulait pas se confondre avec un narrateur qui ne peut être sûr d'aucune vérité. Il semble, lui, chercher la réponse pour la donner aux lecteurs à travers ses pensées.

De ce fait, le titre garde la particularité d'un aveu d'ignorance faisant suite à cette formule. Et c'est celle-ci qui assure le nœud du roman. Il y a donc en premier lieu une ambiguïté soulignée par le titre. Par là, le lecteur est engagé à savoir ce que donne le texte en tant qu'éclaircissement.

Arrivons ainsi à l'antithèse entre le jour et la nuit. Ce procédé stylistique consiste à opposer, dans la même phrase, deux mots ou groupes de mots de sens contraire afin de mettre une idée en relief par un effet de contraste, une « *Forme de paradoxisme (alliance), l'antithèse se fonde sur la relation lexicale d'antonymie* »[1].

Deux motifs qui se diffèrent beaucoup entre eux. Un jour éclairant, une nuit aveuglante. Le jour nous fait ouvrir grand les yeux, la nuit est le lieu de la plus grande conscience où va naître un appel en direction de l'aube.

Nous devinons ainsi qu'un tel titre, comportant plusieurs sens contradictoires, fait du roman un récit qui incarne parfaitement une société paradoxale, des lieux et des temps également paradoxaux. Il laisse entendre qu'il y a des personnages de nature tout à fait différente, d'un destin et d'une réalité particulière. Une réalité qui les transpose à *La nuit des temps,* des siècles en arrière, que ce soit dans leurs actes ou dans leurs pensées.

D'ailleurs, cette idée d'intituler le roman à partir de tels termes donne au titre l'aspect d'un dû exigeant, imposé par le verbe « devoir », d'une dette de l'un envers l'autre et laisse la conscience mal à l'aise face à cette ouverture.

[1] *L'antithèse,* in www.Larousse.fr

Reste que ce titre n'est guère conçu dans l'absolu. Il est cette configuration étrange de l'historique, ce segment culturel, et ne peut être compris sans un recours direct aux marges du texte. C'est un fragment idéologique dans des contextes politiques et sociologiques précis.

1.3. Le récit du jour et de la nuit

Le jour et la nuit constituent une opposition relativement traditionnelle dans l'histoire littéraire vu leur signification frappante et contradictoire au gré de l'alternance entre le positif et le négatif, entre l'espoir de vivre et le désespoir de mourir. Et une simple lecture fait apparaître l'importance et l'ampleur que revêtent ces deux termes chez Yasmina Khadra dans cette œuvre.

Mais écrire le jour et la nuit, est-ce pour dire ce qui a été déjà dit ou pour risquer autre chose ? Là, il faut reconnaître ces signes et savoir les interpréter à nouveau et à l'intérieur du milieu contextuel dans lequel ils sont originaires, en tant que motifs et objets d'une évolution significative dans le texte, en prenant comme fil conducteur le titre où sont présents les deux motifs : le jour et la nuit.

D'abord, dans notre poursuite du titre, on est surpris par l'absence totale de cette expression intégrale dans le roman, et un tel titre qui doit en principe apparaître presque dans toutes les pages, ne fera son entrée en scène que dans la page 18 du premier chapitre et avec une légère modification « *…le jour continuait de se débiner devant la nuit… »* p 18.

Ces formes de reprises, non identiques et parfois détournées en un paragraphe, sont multiples :

> « *…et la nuit, lorsqu'on s'apprêtait à dormir, on se demandait s'il n'était pas raisonnable de fermer les yeux pour de bon […] Les jours se ressemblaient désespérément…semblables aux carottes qui font avancer les baudets. » (*p 13).

Cependant, ces expressions suggèrent un décor fait pour être mises en scène, le lieu où se nouent les événements et où se dénoue une crise. Dans ce parcours, la présence est constante des deux termes. Et la reprise peut concerner uniquement des mots du titre mais peut aussi toucher un mot du champ lexical ou sémantique de ceux-ci :

« *Je me souviendrai toute ma vie de ce jour qui vit mon père passer de l'autre coté du miroir. C'est un jour défait [...] cette nuit où l'enfer avait jeté son dévolu sur nos champs.* » p 20.

Reprises telle une anaphore ou répétées, soit au début, soit dans le corps du roman, les allusions qui se réfèrent à l'un ou aux deux termes révèlent une occurrence étonnante. Dans la page 16, des substituts du jour et de la nuit telle que l'obscurité ou la lumière sont introduits « *ses gestes étaient empreints d'une obscure colère* », et puis dans la page qui suit : « *ses lumières montaient jusqu'au firmament où pas une étoile ne veillait au grain.* ». Et une fois encore la reprise est métaphorique.

Dans l'ensemble, l'image exprimée par le titre, qu'elle soit représentée par un seul mot ou par l'ensemble des mots dans divers lieux du texte, est belle et bien répétée et parsemée en bribes qui se complètent sans différence, ni oppositions malgré l'espace textuel qui les sépare.

En effet, le récit par ces emplois imite le vécu de chaque jour, le réel. Car dans la nature, ce phénomène est répété sans cesse. Il est l'une des preuves concrètes dans cet univers, l'un des miracles durables et constants, et l'une des lois de Dieu sur cette terre. Dieu disait : « *Nous avons fait de la nuit et du jour deux signes, et Nous avons effacé le signe de la nuit, tandis que Nous avons rendu visible le signe du jour,..* ». Verset.12, sourate AI-Isra (la voyage nocturne). La nuit avec son obscurité, sa solitude et son calme, le jour avec sa lumière et son affabilité. Ils ont une étroite relation avec la vie humaine et la vie des êtres entière. Ils ne connaissent pas de repos et cette vérité est présente clairement et fait varier la vie.

En réalité, l'alternance entre eux est régulière, elle ne se déséquilibre même pas une seconde, mais elle peut durer un siècle entier pour l'un deux dans un roman.

Pour ces deux termes, on a toujours pensé qu'ils devaient être opposés ou l'une face à l'autre alors qu'ils se complètent et s'entrecroisent matin et soir. La nuit couvre le jour, le voile et par la suite l'efface. Elle désigne le côté vide et noir, tandis que le jour désigne la clarté, et la luminosité. Le couple féminin masculin fait l'accomplissement à travers un amour durable et éternel, mais parfois cet amour se transforme en un mariage forcé, et l'entité du bien et du mal, originale dès l'existence, réapparaît. Tel est le cas pour ces deux motifs dans ce roman.

C'est l'une des défis de l'auteur : la peinture de ces images et l'image elle-même qui dévoile les secrets du bien et du mal sans pour autant le dire clairement. Il raconte le jour avec aisance et décrit vraisemblablement les destins qui se font et se défont au gré de la lueur du jour, tandis que la nuit, elle, laisse couler beaucoup d'encre noire sur ce temps de l'Histoire, et dans ce lieu (l'Algérie) où il a fallu qu'elle apparaisse avec son jour. Un espace précis pour un jour et une nuit précis.
De même, dans ce texte le parallélisme entre jour et nuit multiplie les effets de dégradation entre lumière et obscurité et dramatise l'affrontement entre eux, entre clarté et difficulté, voilé ou dévoilé. En effet, l'allusion est faite à une lutte entre l'espoir et la déception et apporte, au delà de toute expression, la concrétisation d'une vie qui manque de couleurs, une vie de son époque, en noir et blanc entre Français et Algériens.

Ce qui est certain dans un premier temps de l'œuvre, c'est que ces motifs donnent lieu à une gamme d'images, à une métaphore de la condition humaine, aussi bien sur le plan affectif, intellectuel que moral de l'être. Nous assistons donc à des efforts vers la lumière et à des retours d'obscurité périodiques,

menant à une contradiction qui fait que même le jour est néfaste et annonce la mort et le néant.

2 *Le personnage héros : symbole et signification*

2.1. Réflexion sur la notion du personnage : nom propre et sens

La lecture d'un texte, c'est-à-dire son interprétation passe nécessairement par la compréhension du choix du personnage. ''Le héros'', ''l'actant'' ou ''le personnage principal'', ces concepts différents pour un même objet, malgré qu'ils aient constitué des notions périmées à un certain âge du roman, restent toujours une réalité littéraire et romanesque non négligeable et une valeur sûre. Le personnage est une référence lisible et un modèle propre à une société donnée. C'est un message propre à l'écrivain qui cristallise une vision du monde de sa part.

En effet, le personnage n'est qu'un « *être de papier* »[1] et non une personne humaine. Il est vrai, dans ce cas, et pour lui donner une ampleur humaine que l'auteur le façonne et lui attribue des caractéristiques tel un nom, un âge, un sexe, des traits physiques et moraux et une langue. Son nom propre est le trait le plus essentiel qui le distingue des autres. La ressemblance entre l'être et son nom peut être poussée à un point où la réalité du personnage est incarnée parfaitement dans le nom choisi. C'est ce dernier, et lui seul, en tant qu'une caractérisation du personnage, qui peut nous informer sur sa classe sociale, son sexe et même son âge. Et il nous a semblé intéressant, en tant que signe, d'éclaircir cette relation qui unit le nom du personnage principal et la lutte du jour et l'ambiguïté d'un destin dans *Ce que le jour doit à la nuit*.

[1] ACHOUR Christiane & REZZOUG Simone, *Convergence critique : introduction à la lecture du littéraire*, *op. cit.,* p. 201.

D'abord son importance vient de son « hypersémanticité » évoquée par R. Barthes : « *un nom propre doit -être toujours interrogé soigneusement, car le nom propre est, si l'on peut dire, le prince des signifiants* »[1].

Ce prince des signifiants est comme tout signe soumis à l'arbitraire, mais également, il est un signe motivé. Cette citation explique sa motivation :

> « En *tant que signe linguistique, le nom est un signe arbitraire. La notion d'arbitraire désigne le rapport non nécessaire entre le signe et son référent. Mais le degré d'arbitraire du signe diminue et le signe devient motivé quand un lien existe entre le signe et son référent, ici le nom et le personnage qu'il désigne, que ce lien s'établisse avec la partie signifiante ou la partie signifiée du signe. C'est ce mécanisme linguistique et textuel que nous appelons la motivation* »[2].

Autrement dit, ce nom propre est un signe linguistique qui possède un signifiant, un signifié et un référent, et cette grande famille des signes est caractérisée par un rapport arbitraire et conventionnel entre le signifiant et le signifié. La motivation du nom propre réside dans le fait qu'il entretient avec le personnage des relations moins arbitraires dans la mesure où, en littérature, en général, l'auteur cherche un nom dont le sens est applicable au personnage, et qui le relie à l'ensemble textuel. Cherchons ce rapport entre le signifiant Younes et son signifié.

En outre, cette motivation permet de prévoir le caractère du personnage, entre autres, la motivation a un sens soumis à une culture donnée, ainsi le personnage est tributaire de la portée du contexte.

Mais il y a des thèses qui disent le contraire. L'auteur de *la grammaire du nom propre* avance qu'un « *nom propre n'apporte aucune information sur l'objet qu'il nomme* »[3], mais selon lui, cela ne conduit pas à dire qu'il n'a pas de sens et qu'il n'est qu'une simple étiquette. Il laisse s'affronter deux thèses : celle « *noms propres vides de sens* », et du « *désignateur rigide* ».

---

[1] BARTHES. Roland, *L'aventure sémiologique*, *op. cit.*, p. 336.
[2] ACHOUR. Christiane & REZZOUG. Simone, *Convergence critique : introduction à la lecture du littéraire*, *op. cit.,* p. 206.
[3] GARY-PRIEUR. Marie-Noëlle, *Grammaire du nom propre*, Paris, PUF, 1994, p. 7.

Selon la première, les noms propres « *ne sont pas connotatifs* »[1]. Il poursuit en disant que : « *Les seuls noms qui ne connotent rient sont les noms propres et ceux-ci n'ont, à strictement parler, aucune signification* »[2]. Cela veut dire qu'ils se réduisent à une simple référence.

Nous contestons ces propos par le recours aux différentes définitions qui prouvent qu'ils ont un sens et une signification par une simple réflexion.

Pour la notion d'un « *désignateur rigide* », qui veut dire que le nom se réfère au même objet, est justifiée par l'usage d'un nom propre dans les romans, c'est-à-dire un nom pour un seul personnage.

Le nom propre renvoie à un référent. Younes dans le contexte romanesque se réfère au personnage et dans d'autres contextes, il désigne le nom d'un prophète ou d'autres personnes. Donc ce n'est pas un désignateur rigide. C'est le monde du nom propre qui le détermine. Au niveau de la signification, l'auteur lorsqu'il invente un nom, le crée en suivant des modèles phonétiques et graphiques présents dans la langue donnée. Le nom acquiert ainsi une sorte de médiation culturelle en même temps qu'il se charge de sens par le code de cette culture, c'est un ancrage social du personnage. Ici c'est le cas de Younes. Il évoque une réalité sociale autant que culturelle.

C'est donc bien là un point à soutenir par une citation de Barthes sur « Proust et les noms » dans *Nouveaux essais critiques* :

> *« Le nom propre est lui aussi un signe, et non bien entendu, un simple indice qui désignerait, sans signifier […] il est à la fois un milieu dans lequel il faut se plonger, baignant indéfiniment dans toutes les rêveries qu'il porte, et un objet précieux, comprimé, embaumé, qu'il faut ouvrir comme une fleur. »*[3]

Et c'est pourquoi, traditionnellement, nous choisissions les noms des individus par rapport à un sens, à un caractère, à une résonance ou à une

---

[1] *Op cit*.
[2] Ibid.
[3] BARTHES. Roland, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, *op. cit.,* p.125.

nouveauté qu'ils comportent et qu'on veuille leur attribuer, ou le nom d'un être que nous aimions. Ainsi est la logique normalement dans notre société.

On le voit déjà dans ce nom propre de *Ce que le jour doit à la nuit* qui est, en premier lieu, l'histoire de Younes. Toute l'histoire est racontée par ce personnage. Ce dernier domine l'esprit de l'auteur et le roman par le sens que comporte son nom et par l'action qu'il est destiné à effectuer. C'est-à-dire ce choix du nom propre a pour objectif la fonction sémantique qu'il exprime et le sens que l'on veut appliquer au sujet et au roman.

D'abord, c'est un nom donné à un personnage masculin qui joue le rôle principal. Opter pour un tel nom parmi toutes les possibilités mises à la disposition de l'auteur est dû non seulement à l'histoire qui va se jouer autour de ce personnage, mais parce que ce nom doit exercer une double fonction : celle d'un homme en tant que héros et sujet de l'histoire, et celle d'une histoire en soi, d'un *« petit récit »*[1] et qui l'apparente au mot« *poétique »* selon Barthes. Or ce nom propre, malgré sa simplicité, acquiert une signification capitale, non seulement quant au personnage, mais aussi, en ce qui a trait à tout le roman. Ceci dit, le nom propre n'est plus la pure transparence qui renvoie directement au personnage, mais le lieu de tout un enjeu sémiotique.

Donc ce nom propre a-t-il un sens ? Sinon comment interpréter un nom qui n'a pas de sens, en particulier s'il désigne un personnage principal d'une œuvre littéraire ?

Il s'agit d'un choix de l'écrivain pour capter l'attention du lecteur. Le personnage dont il est question est caractérisé par un nombre de traits. Son nom lui donne un caractère exceptionnel, il suscite chez le lecteur un certain degré de respect et d'amour, ainsi qu'un sentiment de compassion et de pitié.

Pas étonnant si nous disons que ce nom fait partie d'une culture universelle, connue par le commun des mortels. Donc, nous essayons de voir ce qu'il est

[1]Ibid., p. 126.

censé représenter en nous aidant des trois champs proposés par Philipe Hamon pour l'analyse du nom d'un personnage[1] : L'*être* du personnage (nom, dénomination et portrait), et *le faire* du personnage (rôle et fonction) ainsi son *importance hiérarchique* (statut et valeur)

En premier lieu, nous identifierons le personnage et sa référence, ensuite nous examinerons la nature humaine que ce personnage représente. En outre, et à partir de sa motivation, nous arriverons finalement à un sens et une signification que va revêtir le texte à partir de ce nom.

2.2. De Younes à Jonas : quel nom propre pour le personnage ?

Le sens provient du référent, du signifiant et du signifié comme il est le cas pour ce personnage en donnant des traits et des caractères qui vont être incarnés dans le signifiant. Ce nom propre a une importance non seulement à cause de son sens, mais aussi et peut être surtout en raison de l'énigme posée par son signifiant qui passe de Younes à Jonas.

A vrai dire ce nom seul forme la représentation d'un couple d'opposés qui évoquent à plus d'un titre certains caractères du jour et de la nuit. Le lecteur ne peut savoir d'emblée s'il s'agit d'un choix vraiment intentionnel, le cas échéant, la culture du personnage lui échappe par la seule lecture d'un tel nom pluriculturel.

Ainsi le roman débute par la scène où ce personnage observe son père, et commence à se rappeler et à réciter sa vie dès son enfance. On peut dire à priori qu'on a une conception première sur ce personnage pour passer du fictif au réel, c'est-à-dire construire une image plus ou moins claire sur lui.

Enfant, le premier portait que l'on a du personnage avec « *garçonnet malingre* », « *solitaire* », « *à peine éclos que déjà fané* », «*portant mes dix ans comme autant de fardeaux.*» (p12), veut installer un sentiment de pitié, d'attente mal à l'aise et anxieuse. Ce suspense, lié au personnage, n'est pas

[1] Cité par JOUVE Vincent, *La poétique du roman,* Paris, SEDES, 1997, p. 57.

apaisé avec la révélation de son nom. Il dure tout au long du roman qui insiste d'ailleurs quelques pages plus loin et un peu tard sur ce nom propre lorsque le personnage est présenté à Germaine, la femme de son oncle Mahi qui l'adopte après une longue attente, et comme si ce nom, qui était dans la nuit où le personnage n'avait guère de nom, allait voir le jour maintenant : « *Chère Germaine ...je te présente Younes, hier mon neveu, aujourd'hui notre fils* » p88.

Ce nom qui va durer quelques instants, à peine révélé et aussitôt changé, semble courant et ordinaire. Un nom connu et utilisé souvent comme dénomination par la société algérienne

Et en essayant de réfléchir sur son étymologie en arabe classique, on trouve que le mot Yunis veut dire « proche de Dieu » ou « intimité entre Dieu et l'homme ». Donc autour de ce roman vont se construire des récits. Effectivement, Younes est infiniment doux, aimable et amical, il aime la compagnie des gens et est entouré d'inséparables camarades. En effet, cette dénomination trouve son ancrage dans le monde réel. Elle correspond à un nom propre institutionnel plus qu'à un nom littéraire inventé.

Il y a également l'autre dénomination qu'on connaît d'habitude du nom dans un pays stable, et qui lui donne une authenticité dans la société franco-algérienne. Cette fonctionnalité se construit dans son existence romanesque proche et même semblable au monde réel quand le nom se change par le fait d'être prononcé par Germaine. Ce fut un tournant décisif dans sa vie, et c'est le basculement :

«- *Jonas, dit-elle en essayant d'étouffer un sanglot, Jonas, si tu savais combien je suis heureuse ! […]*
- *Je m'appelle Younes, lui rappelai-je.*
– *Plus maintenant mon chéri…* » (p90).

Mais la mère de Younes, pour apaiser la situation, rétorque en disant à son fils non convaincu : « *Ce n'est pas grave. Les français prononcent mal nos noms. Ils ne le font pas exprès* » (p108).

Rebaptisé Jonas, le personnage est de notre point de vue, la charnière qui incarne le mieux, le lieu de la rencontre entre les deux grandes communautés. Cela est d'autant plus évident que le héros fera partie des deux masses culturelles tout au long du roman.
Son portrait physique l'aide à résoudre cette équation entre les deux noms.

«-*…Hum ! On dirait que le bon Dieu était particulièrement inspiré pendant qu'il te sculptait, mon garçon. Vraiment quel talent !...Comment ça s'fait que t'as les yeux bleus ? Ta mère est française ?*
- Non.
- Ta grand-mère alors ?
- Non. » (p77).

Puisque on ignore le nom de famille du personnage en ce temps, ceci nous amène à dire qu'il est soumis aux lois logiques de l'époque. On peut comprendre cela par une colonisation qui domine toutes les institutions et où la plupart des Algériens n'ont légalement que des prénoms sans noms. Ce qu'on sait de Younes, c'est sa généalogie. Son nom est greffé à une grande famille de l'Histoire. Un descendant de la nommée Lalla Fatna. Cette femme a une qualité, appelée par l'historien Louis Massignon « La Jeanne d'Arch du Djurdjura », il est le nom de la grande héroïne de la résistance algérienne dans la région de Kabylie. Son oncle lui fait voir son portait :

« *...Tu vois cette dame, sur la photo ?...Un général l'avait surnommée Jeanne D'Arch. C'était une sorte de douairière, aussi autoritaire que fortunée. Elle s'appelait Lalla Fatna, et avait des terres aussi vastes qu'un pays […] c'est ton arrière-grand-mère.* » (p98).

Jonas fait le bilan de sa vie. Un arabe assimilé dans une famille qui constitue un modèle d'entente réussie. Il allie charme et séduction, mais la différence le

menace toujours. Alors qu'il était l'aimé de la souhaitée Isabelle, celle-ci le quitte quand elle a su qu'il était arabe et qu'il s'appelait Younes.

«*Pourquoi ?...s'écria-t-elle…pourquoi m'as-tu menti ?...*
- Je ne vous ai jamais menti.
- Ah oui ?...Ton nom est Younes…
- Nous ne sommes pas du même monde, monsieur Younes. Et le bleu de tes yeux ne suffit pas. » (Pages 160-161)

L'instabilité du personnage dans le monde et ce changement radical, avec un statut social qui n'est pas encore propre, altère son identité. De Younes à Jonas correspond une période de transition et de flottement, au moment où la littérature algérienne a cessé de parler de la quête identitaire à force d'être reprise en tant qu'une thématique centrale. Le personnage se croit couler dans une identité de nature indécise, sur laquelle toutes ses interrogations s'arrêtent dans le flou, et qui laisse entendre cette ambiguïté d'un destin. Certes, il y a un trouble identitaire qui définit ce choix et il y a également cette lutte intérieure entre la personnalité qui désigne le jour et celle qui désigne la nuit. Par opposition, par différence aussi bien du père que de l'oncle adoptif, le choix du renoncement s'impose pour résoudre le conflit entre deux valeurs qui ne pourront jamais, en son temps, se réconcilier. Younes parvient souvent à maîtriser sa propre instabilité et à garder une attitude calme et correcte à un âge avancé.

Il existe donc une hybridité de deux sociétés, de deux langues hélas niées l'une par l'autre à l'époque du roman, mais présentes chez le personnage. Cette double personnalité marginalisée la plupart du temps des deux côtés est l'expression du refus d'un certain nombre de changements, de règles imposées en ce temps. L'affrontement des deux cultures étrangères symbolisées dans cette personnalité aboutit à une crise de sens et à une ambiguïté dans cette écriture qui s'alterne entre le pessimisme et l'optimisme.
En effet, le nom propre est sémantiquement difficile à comprendre, mais dit quelque chose sur l'œuvre. Ce n'est pas ce dit qui identifie le personnage

seulement, mais c'est ce dit qui exprime un aspect sémantique se reflétant sur toute l'histoire. Younes ou Jonas, dans le récit, est la figure par excellence de l'Algérie de son temps avec une histoire partagée et une double culture franco-algérienne.

2.3. L'apport religieux

Le personnage est l'une des composantes narratives qui participent à la reconstruction du texte dans sa signification. L'interprétation de son nom est limitée par le dessein qu'en a fait le texte.

En effet, Younes ce nom propre porte une étiquette sémantique et culturelle, voire religieuse. Ce choix dérivé d'un nom propre religieux sert à la fois à un ancrage référentiel et à un sous-entendu implicite qui a des implications prédéterminées.

A vrai dire, le nom du héros se réfère bien à un nom propre prophétique sans que cette allusion rende prévisible le rôle d'un prophète dans le récit. Apparemment, elle prédétermine le caractère paradoxal du personnage par rapport à ce référent. On peut ajouter également la parenté qu'existe entre lui et son père Issa (Jésus) qui est bien entendu associée à celle des prophètes, et est implicitement exposée par l'auteur.

A première vue, rien ne légitime le nom du héros qui se hisse au statut des prophètes sinon le motif de la nuit et des ténèbres dans le ventre du poisson, qui s'incarne en l'histoire de notre prophète Younes.

Dans ce sens, la portée religieuse fait une référence évidente au Coran et à la Bible à la fois, y compris aux textes sacrés antérieurs. Ainsi peut-on dire que tous les livres sacrés démontrent la crédibilité du récit de Younes. Examinons d'abord la nature puis le contexte de ce nom.

Jonas, « en hébreu *Yôna (h)*… signifie la colombe »[1]. Cette morphologie et ce sens du nom laisse entendre dès le départ cette paix fragile, illusoire et finalement tourmentée dans laquelle vivait cette société du personnage.

L'équivalent en arabe classique du " Nebi Yunis " Prophète Jonas est Yûnus, en dialectal Younès signifie l'intimité. Il a aussi un surnom dans le saint Coran qui est : Dhû-n-Nûn ou l'homme au gros poisson.

En effet, Younes est cité plusieurs fois dans le texte coranique[2] par son vrai nom ainsi que par les équivalents, Dhû-n-Nûn ou l'homme ou poisson :

« *Et Dū'n - Nūn (Jonas) quand il partit, irrité. Il pensa que Nous N'allions pas l'éprouver. Puis il fit, dans les ténèbres, l'appel que voici : « Pas de divinité à part Toi ! J'ai été vraiment du nombre des injustes »* » Al-Anbiyā' (les prophètes), verset 87.

« *Jonas était certes, du nombre des Messagers.*Quand il s'enfuit vers le bateau comble,*Il prit part au tirage au sort qui le désigna pour être jeté [à la mer].* Le poisson l'avala alors qu'il était blâmable.*S'il n'avait pas été parmi ceux qui glorifient Allah, il serait demeuré dans son ventre jusqu'au jour où l'on sera ressuscité.* »As-Sāffāt (les rangés), verset 139/144.

« *Endure avec patience la sentence de ton Seigneur, et ne sois pas comme l'homme au Poisson (Jonas) qui appela (Allah) dans sa grande angoisse*si un bienfait de son Seigneur ne l'avait pas atteint, il aurait été rejeté honni sur une terre déserte*puis son seigneur l'élut et le désigna au nombre des gens de bien.* ».Al-Qalam (la plume), verset48/50.

Ces versets coraniques parlent des' ténèbres' dans lesquelles Younes était ' jeté', 'rejeté honni' et 'blâmable' dans cette 'grande angoisse' quand ' le poisson l'avala' après être 'enfui', et puis 'un bienfait de son seigneur' lui fait voir le jour et 'l'élit' parmi les ' gens de bien', et lui enlève 'le châtiment' en donnant 'jouissance' à son peuple.

Egalement dans le texte biblique[3] on trouve dans le livre de 'Jonas' ce récit :

1 La parole du Seigneur fut adressée à Jonas,[…] en ces mots : 2 Lève-toi, va à Ninive, la grande ville, et crie contre elle ! Car sa méchanceté est montée jusqu'à moi. 3 Et Jonas se leva pour s'enfuir à Tarsis, loin de la face du Seigneur.[…] il

[1] *Jonas*, in http://fr.wikipedia.org/wiki/Jonas
[2] Docteur Mouhammad Hamidallah, *La traduction des sens du* Noble Coran *en langue française*, Complexe Roi Fahd pour l'impression du saint Coran, Arabie Saoudite.
[3] *Jonas*, *op. cit.*

trouva un navire qui allait à Tarsis ;[…] 4 Mais le Seigneur fit souffler sur la mer un vent impétueux, et il s'éleva sur la mer une grande tempête. Le navire menaçait de faire naufrage. 5 Les mariniers eurent peur, […] Ils tirèrent au sort, et le sort tomba sur Jonas. […] 15 Puis ils prirent Jonas, et le jetèrent dans la mer. Et la fureur de la mer s'apaisa […] 17 Le Seigneur fit venir un grand poisson pour engloutir Jonas, et Jonas fut dans le ventre du poisson trois jours et trois nuits.

De la sorte, c'est la 'méchanceté' de la ville de Jonas qui lui a poussé à s'enfuir 'loin de la face du Seigneur', et c'est le 'vent impétueux', la 'tempête' et donc la menace du 'naufrage'. Jonas 'attire ce malheur', jeté et englouti par 'un grand poisson' où il demeura 'trois jours et trois nuits'.

Les ténèbres, la nuit et le ventre de la mort face au jour, la vie et la jouissance constituent l'essence du récit de Younes. Loin des capacités humaines, cette histoire entourée de difficultés et de défis est une leçon de patience devant les difficultés, et une leçon de tolérance divine et un salut des ténèbres.

Aller au-delà de la messagerie prophétique. On pense qu'il y a autour du personnage une ombre qui reste floue et peu saisissable. Mais l'élément héroïque manifeste en fait quelques caractéristiques du prophète du fait qu'il ne franchit les difficultés qu'il rencontre que par miracle et grâce divine. Dans ce sens, l'auteur a exploité le côté religieux convenablement pour donner à ce personnage des caractéristiques qui le rendent incapable de dépasser les contraintes du temps et de l'espace que par fortune et chance.

A ceci s'ajoute un autre motif latent par rapport au texte sacré, c'est la réalisation de la liberté et celui de la tolérance. Cependant l'emploi est contradictoire en ce qui concerne la séparation du peuple et non leur rassemblement. Le personnage était un élément d'illimitation et d'effacement dans le texte.

Ceci dit, quelques éléments restent flous et on leur consacre peu de place dans le texte tel le retour au village natal et le salut immédiat.

Alors les deux noms se rencontrent dans les signes de ce phénomène : la nuit et le jour, Younes est un signe de lumière dans les grandes ténèbres. On comprend qu'il est un personnage qui représente un miracle de survie et de salut.

Ces éléments assemblés ont participé à la construction du héros. Un panorama complexe s'entrecroise faisant du héros un esprit qui se hisse à la prophétie.

On peut tout de suite remarquer que le nom propre chez Yasmina Khadra, n'est pas le fruit du hasard. En somme, l'auteur tente de faire de son personnage un prototype. Il incarne par ce nom tout un peuple vivant dans la nuit. Tout le roman n'est que l'illustration d'un combat aveugle et d'une société qui vit dans l'ambiguïté. Mais au niveau référentiel, on comprend que Khadra fait allusion à tout homme, à un Algérien et à l'Algérie elle-même de l'époque coloniale.

3 L'incipit et l'excipit : le cadre paradoxal

3.1 Le début et la fin sans limites

Par où commencer ?[1] Se demandait Barthes pour nous offrir la clé et le choix d'un premier geste qui devra s'accomplir devant un texte. C'est une question d'autant plus claire qu'ambiguë pour une première démarche où des unités de sens ont évidemment leur place.

Commencer par les premiers mots, la première phrase, les premières lignes d'une œuvre, c'est se laisser envahir par les premiers signes d'une rencontre, le lieu d'une domination sur nous où nous découvrons un univers et où nous sentons la fiction nous enfermer. Des signes palpitants annonçant un trajet tenu par le bout du fil pour le dévider. C'est seulement dans ce bain, appelé l'incipit, qu'on peut prévoir et anticiper sur l'histoire, et, ou du moins dire qu'un personnage, un narrateur et un récit sont présents comme étant un point de départ menant à un point d'arrivée.

[1] BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques, op. cit.,*p.145.

Egalement, ce dernier point est intéressant pour le comparer au début pour comprendre le chemin parcouru et pour évaluer ce qui s'est transformé. C'est ce que nous inspire cette citation de Barthes :

> *« Établir d'abord les deux ensembles limites, initial et terminal, puis explorer par quelles voies, à travers quelles transformations, quelles mobilisations, le second rejoint le premier ou s'en différencie : il faut en somme définir le passage d'un équilibre à un autre. »*[1]

Egalement, et soutenu par l'argument que « *Tout début mérite d'être analysé précisément car il programme la suite du texte : il dispose des éléments qui seront des points de référence, des indices qui seront constamment repris par le récit* »[2] , ce lieu crée un intérêt dans la mesure où l'incertitude dans l'action, le doute et l'ambiguïté, dès les premiers moments de lecture, commencent à s'installer et accompagnent le lecteur jusqu'à la fin ou même après la lecture.

Il est évident donc que tout texte est muni d'un début et d'une fin, mais tout texte n'a pas cette grâce d'être bien ordonné, ni d'ailleurs un début lumineux et balisé qui va tenir ses promesses.

De la sorte, le début ou l'incipit se limite par « *La première phrase des romans* »[3]. Alors que progressivement « *les critiques se sont servies de ce terme pour référer au début, sans que les limites en soient d'ailleurs nettement indiquées.* »[4].

D'une part, il est sans limites parce qu'il est lié à l'ensemble textuel, faisant une partie d'un tout accompli. D'autre part, il est soumis aux critères des éléments estimés comme essentiels, et à l'événement initial.

Mais ce bord du texte est prêt à porter une mauvaise orientation au lecteur, dissimiler l'atmosphère de l'intrigue et du dénouement. Dans ce sens, l'incipit a ainsi, des fonctions à remplir. Il informe et intéresse, mais l'enjeu est de jouer sur les deux termes pour déclencher et stimuler l'intérêt du lecteur car le début

---

[1] Ibid., p.146.
[2] Ibid., p.141.
[3] Ibid.
[4] FROMILHAGNE Catherine & SANCIER-CHATEAU Anne, *Introduction à l'analyse stylistique,* Paris, Dunod, 1991, p.140

« *Qui informe trop risque d'ennuyer, mais qui veut trop intéresser risque de mal informer* »[1] explique Jouve.

Le deuxième lieu qui est la fin du roman, l'excipit appelé l'explicit, la clausule ou épilogue parfois a, pour nous, le même sens dans la mesure où il est toute la fin sans limites bien précises incluant la dernière phrase. Or il n'a pas le même rôle, ni toujours ce privilège de mettre terme à l'histoire et, on le sait, de clôturer le récit à la manière des romans classiques.

Donc autour de ces deux frontières, nous essayons d'articuler et de confronter les instances importantes. Ces indices qui apportent des informations sur le lieu et le temps d'une dramatisation, pour dégager ce lien ou cet écart sémantique qui permettent de comprendre les choix narratifs du romancier par rapport au texte entier et par rapport à l'opposition centrale, entre la vie et la mort, l'espoir et la déception, par rapport au sens et à l'effet du jour et de la nuit qui en découle et à tout contraste.

3.2 La terre et l'incendie

Dans la première page, sous le grand jour, le roman s'ouvre sur deux vues : l'auteur peint un portrait métissé du père et de la terre dans un mélange d'énergie, d'espoir et de fatigue qui, avec ces traits naturels, donne l'impression du réel à ce tableau.

Sur cette représentation qui permet de dégager des oppositions significatives, l'incipit débouche sur une phrase à l'imparfait qui annonce dès le départ la destinée de l'œuvre, suivie immédiatement d'une autre qui la nie et l'efface, dont les sensations et les tons contrastés constituent une dichotomie qui structure tout le texte :

[1] JOUVE Vincent, *op. cit.,* p.19.

« Mon père était heureux.

Je ne l'en croyais pas capable » (p11).

Ces deux phrases grammaticales soulignées comme affirmative et négative, ressemblent à des notes, courtes et sans lien, faisant chacune un paragraphe à part, montrent la décision du personnage parlant, et soulignent le problème qui est à l'origine du drame entre le jour et la nuit qui va suivre.

A ce niveau, et comme tant de phrases de débuts qui restent greffées dans la mémoire des lecteurs, ce début de roman coïncide avec un autre. Celui d'Albert Camus dans *L'étranger* qui commence par :

« *Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas »*[1].

Il y a entre les deux incipits, qui nous étonnent, et constituent en eux seuls un art et une poésie littéraire, une symétrie. Et ce n'est pas un hasard si Khadra le cite dans la préface : « *A Oran comme ailleurs, faute de temps et de réflexion, on est bien obligé de s'aimer sans le savoir. »*, et le révèle dans un entretien à l'Humanité en répondant à cette question :

« — *Ce livre a un parfum implicite de dialogue avec Albert Camus. Quel est votre rapport à cet écrivain ?*
— *...Je voudrais répondre à Camus, mais c'était mon maître.* »[2]

Là, l'essence de l'œuvre *L'étranger*, c'est bien le soleil. Ainsi le ciel, la mer et la lumière revêtent une grande importance chez Camus. Il disait qu'« *Au centre de notre œuvre, fût-elle noire, rayonne un soleil inépuisable »*[3]. Donc le noir et le soleil, le jour et la nuit constituent le point commun qui unit les deux textes.

Revenons à notre texte, d'abord on reconnaît un langage infantile qui organise la scène en noir et blanc. On rencontre le personnage dans un moment de son enfance dans un extrait du type descriptif qui donne une vision sur sa

[1] CAMUS. Albert, *L'étranger* [1942], Bejaia, éd. TALANTIKIT, 2007, p.9.
[2] Yasmina Khadra : « On ne parle pas la bouche pleine », entretien réalisé par Mina Kaci et Rosa Moussaoui. *L'Humanité*, 30 octobre 2008, in http://www.humanite.fr/
[3] Cité par RENE Andrianne. « Soleil, Ciel et Lumière dans L'Etranger de Camus », in *Revue Romane, Bind 7(1972)2,* http://www.tidsskrift.dk/print.jsp?id=94201

petite famille et sur l'attitude de son père. Nous faisons connaissance également à sa mère et sa petite sœur, à travers son regard.

Donc l'auteur nous intrigue en confiant la parole au pronom personnel *Je*. Il introduit le lecteur, dès ces premières lignes, dans un long monologue de ses pensées en observant le monde. Un regard qui s'impose et s'affirme presque en tant que métaphore de Younes qui fait partie de ce monde malgré lui. C'est d'ailleurs ce regard qui nous accompagne tout au long du roman. Et sa mémoire en tant que narrateur persiste jusqu'à la fin. Elle dénonce sa faiblesse, et son incrédibilité.

Mais c'est là que se joue tout l'écart entre clarté et ambiguïté à travers cette représentation minorative. Pas une vision critique d'un adulte, mais une vision réaliste, un témoin idéal, scène décrite par les yeux d'un petit avec un sentiment inexprimé que seul le lecteur va ressentir amèrement. Un hiatus non comblé et qui laisse l'ambiguïté de son destin s'installer dans l'esprit du lecteur.

Le constat du bonheur du père comme un événement au passé le rend un phénomène rare, nouveau, voire impossible à un point où sa 'mine' trouble le fils : « *Par moment, sa mine délivrée de ses angoisses me troublait* » (p11); le doute, l'incertitude et la négation avec le verbe 'croire' signifient l'incapacité du père d'être heureux, et suggèrent qu'il ne le sera guère un jour. L'incertitude du sujet est due également à un suspense, à une mise en attente, et nous la considérons comme naturelle chez un enfant dans ces conditions.

En conséquent, cet enfant de dix ans n'a jamais vu son père heureux : « *Je ne me souviens pas de l'avoir vu sourire* » (p11) parce que sa vie « … *n'était qu'une interminable enfilade de déconvenues* » (p11).

Passons donc au père, celui-ci est dans un état qui l'amène à penser autrement, à voir l'avenir sous un autre jour. Un homme d'une apparence inquiète qui ne lève pas les yeux sur eux et n'a l'œil que sur son champ de blé :

« Accroupi sur un amas de pierraille, les bras autour des genoux, il regardait la brise enlacer la svelte des chaumes, se coucher dessus, y fourrager avec fébrilité. » (p11).

En tant qu'élément de décor, Il doit se taire et ne parler qu'à soi : « *...mon père prit place sur le tas de pierres et ne bougea plus.* » (p14). Il doit veiller sur sa terre *:*

« Parfois, je le confondais avec quelque divinité réinventant son monde et je restais des heures entières à l'observer, fasciné par sa robustesse et son acharnement » (p13).

Cette attitude s'explique par le fait que ce regard à une origine. Il est hérité du père. Ce dernier a un problème considéré comme une affaire individuelle. C'est être ou ne pas être : *« Criblé de dettes, il avait hypothéqué la terre ancestrale et savait qu'il livrait son ultime combat, qu'il engageait sa dernière cartouche. »* (p13).

D'une part, son regard nous renseigne sur le fait qu'il est résistant et solide. Il est montré comme un individu prêt à tout avec son caractère combatif très présent mêlé de crainte. Il mène une lutte du jour interminable contre la nuit envahissante.

Mais rien de tout cela n'est certain, en réalité, dans les deux premières phrases qui portent à croire un changement futur de la situation de ce personnage. Il y a certainement ce triomphe, mais la démarche est ambiguë. Ce sont ces jours qui ont précédé la nuit.

D'autre part, l'enfance du personnage au sein de cette famille, vue comme la cellule témoin, un microcosme de la vie de l'époque, peut nous renseigner sur le rôle joué par les parents et les rapports qui existent entre eux :

« *Nous vivions reclus sur notre lopin de terre, pareil à des spectres livrés à eux-mêmes, dans le silence sidéral de ceux qui n'ont pas grand-chose à se dire. »* (p12).

Dans ce cadre familial, on ne parle plus, on ne dialogue plus, et on ne communique plus, *« Moi, j'aurais aimé qu'il me dît un mot affectueux ou qu'il*

me prêtât attention une minute ; mon père n'avait d'yeux que pour ses terres. » (p13).

En effet, ce passage insiste sur l'éducation reçue sous la conduite d'un tel père qui *« aimait être seul »* (p13) et qui aura des retentissements sur toute la vie de l'enfant : un héros qui prend moins de place, discret et sans confiance.

Ce portait du père fait apparaître des critères de vie et de mort en ces années de crise mondiale dont la date et les circonstances sont précisées : « *En ces années 1930, la misère et les épidémies décimaient les familles et le cheptel avec une incroyable perversité… »* (p12). La terre est, de ce fait, indispensable à la survie les êtres. Ce portait montre qu'ils sont préparés à ne compter que sur eux-mêmes, et ils ne sont rien sans la terre.

Une journée non découpée, ni organisée, semblable à tant d'autres. Le seul but, le seul intérêt est la terre. Le jour, le soir et même la nuit sont égaux et ne sont consacrés qu'à une seule tâche. Une représentation et une allusion qui met au jour l'étroite dépendance des personnages non seulement à ce cadre, mais aussi à la Terre mère.

Cette source de vie, après être caressée par la brise, est maintenant vue sous d'autres images *:*

> « *Les champs de blé ondoyaient comme la crinière de milliers de chevaux galopant à travers la plaine. C'est une vision identique à celle qu'offre la mer quand la houle l'engrosse.* » (p11).

Les expressions poétiques dans ce cadre serein mettent en scène le commencement d'un trouble obscur. Ces milliers de chevaux qui courent et qu'on ne peut rattraper ; cette mer somnolente qui commence à s'agiter avant la tempête.

Et puis une nuit, la terre dans son reflet magique du jour, déjà mûre, déjà toute dorée, change rapidement de teinte. C'était le moment élu de tout malheur, quand le grand jour disparaît enfin, laissant se battre la terre contre l'ombre noirâtre de la nuit. Une structure lancée vers la fin avec rapidité :

« Puis, une nuit, sans crier gare, le malheur s'abattit sur nous. Notre chien hurlait, hurlait…Je crus que le soleil s'était décroché et qu'il était tombé sur nos terres… Je m'élançais vers le patio et vis une crue de flammes hystériques ravager nos champs. » (p17)

La terre est brûlée la nuit. Le fait même que cela se passe dans le noir, couleur qui accentue la douleur, en l'espace d'une nuit rend l'événement symbolique : c'est un moment propice. Une manière de faire dire que la bassesse et le malheur ne s'abat et ne se fait que la nuit. Elle leur fait peur parce qu'elle participe à la disparition des biens et de la vie entière.

Un champ ravagé par un incendie criminel à trois jours du début d'une récolte prometteuse, « *à deux doigts du salut* » dont l'auteur est révélé *« Un sultan…C'était le caïd »* accompagné d'*« un Français émacié et livide »* (p19) pour apposer sur les papiers l'empreinte noire et avec elle ses adieux à ses terres à jamais.

La catastrophe est immense, et l'épreuve est dure. Le père provoque la pitié du lecteur qui peut mesurer la gravité de la situation. Il voit sa vie partie en lambeaux petit à petit, il *«…disparaissait au milieu des flammes…»* (p17), et en une expression plus brûlante que l'incendie *« il pleura…toutes les larmes de son corps »* (p18). Et cette voix est ainsi condamnée au silence éternel.

Tout ce passe en silence et la réaction des autres fait oublier l'incendie. Et ce sera le commencement de la fin. Suite à ceci, le héros va partir et devra partir toujours et laisser derrière lui une part de lui-même, mais le lecteur a-t-il été préparé au dénouement dès le début ?

3.3 Le départ

Ce que le jour doit à la nuit a une fin accentuée. C'est une fin heureuse rare chez Yasmina Khadra. Elle met terme aux malheurs des personnages et de ce fait elle les soulage le temps même où elle implique le lecteur dans une réflexion de départ, par l'intervention d'un narrateur interne chargé de voir, de restituer au lecteur sa faiblesse en construisant un texte dont il évite toute implication ou responsabilité.

En effet, la dernière page est marquée par un décalage temporel et géographique. Une fin à la manière d'un spectacle qui rassemble tous les personnages vivants et morts, et nous offre un Younes vieux en opposition à un Younes enfant. On constate donc l'opposition des deux mondes : les personnages et les repères spatio-temporels.

C'est la fin du long parcours qui a traversé le texte. La vision a déroulé une époque : elle commence en 1930, à l'âge de dix ans de Younes et se clôture en 2008. Cette période constitue le temps de ce récit.

La scène de la fin accomplit le parcours thématique qui, dès le début en suivant le même fil métaphorique entre souffrance et espoir, nuit et jour met en valeur l'étroite dépendance entre le temps, jour et nuit, et les épreuves de la vie. On laisse le personnage prêt à quitter la France après sa dernière visite, pour regagner l'Algérie.

> *« Au moment où je m'apprête à franchir le seuil de la zone franche, je lève une dernière fois la tête sur ce que je laisse derrière moi et les vois tous, au grand complet, les morts et les vivants, debout contre la baie vitrée, en train de me faire des signes d'adieu. »* (p518).

Toute la question ici est de savoir comment ce dernier segment du texte résout le conflit propre au roman. On s'attend à trouver une solution aux différents conflits du monde représentés dans le texte. Emilie, l'aimée, la recherchée est morte, la tension après la guerre d'indépendance et la séparation entre les deux forces, à savoir Younes et ses amis français est en équilibre parfait. Ils se sont réconciliés.

«— M'a - t'on pardonné ?

— Et toi, est-ce que tu as pardonné ? » (p517).

On pourrait imaginer un conflit annulé entre deux instances opposées, mais Younes est triste et insiste sur la permanence de la douleur due à la séparation après la rencontre. Sans larmes, il se réfugie dans le passé pour fuir au présent avec les adieux des vivants et des morts.

C'est la reprise de l'image initiale à la dernière page du texte. Le texte s'ouvre et se ferme sur le regard. Dans ce cas, l'image est clairement métaphorique. La reprise d'une sensation et d'une vision du vide est dialectique. Il y a également dans l'excipit une récapitulation et un regard rétrospectif. Les souvenirs constituent un retour en arrière et le passé l'emporte sur le présent *« Je suis aux portes de la mémoire »* (p508). Il se voit Younes l'enfant, il se rappelle de sa mère, de son père, des champs brûlés et son chien.

« Je suis l'enfant perpétuel… Vieux, moi ? Qu'est-ce qu'un vieillard sinon un enfant qui a pris de l'âge…Ma mère dévale le tertre…Maman, ma douce maman.
Plus loin, accroupi sur un amas de pierraille, un chapeau d'alfa enfoncé jusqu'aux oreilles, mon père regarde la brise enlacer la sveltesse des chaumes…puis, tout s'emballe : le feu ravageant nos champs, la calèche du caïd, la charrette qui nous emmenait là où mon chien n'avait plus de place. » (p510)

Dans ces derniers pages nous lisons presque les mêmes passages de l'incipit. Dès lors, ces mêmes éléments textuels nouent le début à la fin du texte, et l'incipit et l'excipit sont identiques en grande partie.
Là aussi, on souligne ce dialogisme avec la fin de *L'étranger* : la nuit, les sirènes, le départ et la mère *:*

« A ce moment, et à la limite de la nuit, des sirènes ont hurlé. Elles annonçaient des départs pour un monde qui maintenant m'était à jamais indifférent. Pour la première fois depuis bien longtemps, j'ai pensé à maman »[1]

Ainsi, cet excipit s'achève par le départ final qui est signifiant en soi, et qui encadre l'action dans un lieu clos. Mais ce n'est pas par le départ en soi qui garantit l'effet de clôture. Le départ n'était qu'une possibilité, la manière la plus simple qui concrétise, qui s'identifie avec l'expulsion du cadre spatial et qui est lui même symbolique. Pas de sol ferme, sur le seuil de la zone franche, il reste entre le ciel et la terre.
Encore une fois, il n'y a pas d'avenir en même temps qu'il sort du passé. Il reste déchiré entre les deux, parvenant à une renonciation au monde et à la vie à la fin du parcours. Il s'agit d'un départ qui ne prévoit pas de retour envisageable

[1] CAMUS. Albert, *op. cit.,* p.141.

entre deux terres différentes et la solution peut s'établir dans son étouffement. Le conflit intérieur n'est pas résolu. En l'absence d'une synthèse, cette voix est également condamnée au silence.

Ce départ est le synonyme de la mort. Elle se montrera comme le lieu du dénouement de toute intrigue, comme une morale en soi. La mort implicite met terme aux malheurs du personnage. Et le héros pense à la mort comme dernier recours, comme une possibilité qui substitue ce destin et cette existence qui reste ambiguë, non claire et sans un but précis. Le pessimisme alors se mêle à l'optimisme.

Et si la mort désigne, en un sens, la nuit, elle n'est égale, en d'autres termes, qu'au repos et à la paix éternels. Autrement dit, la nuit, là, a changé de sens car la société, le temps et les personnes ont changé. Sous d'autres cieux et d'autres ères, La déesse des malheurs redevienne la gardienne tendre, le lieu de l'amour et de la quiétude *:*

> *« C'est comme si, d'un coup, toutes les étoiles du ciel n'en faisaient qu'une, comme si la nuit, toute la nuit, venait d'entrer dans ma chambre pour veiller sur moi. »* (p512).

Ainsi se clôt ce récit joliment ordonné. Jour par jour, et nuit par nuit tel un journal dans une progression dramatique qui, finalement, réécrit le jour sous un autre jour et la nuit sous une autre nuit. Mais, cette nuit longtemps mortelle, n'était-ce qu'une chimère ?

Partie II:
Les manifestations de la lumière et de l'obscurité

1 *Objets et contexte*

1.1 Le noir et le décor

Le mot décor nous renvoie directement aux scènes théâtrales. Il est le lieu préparé pour les actions et leurs diverses représentations. Réel ou symbolique, il est à la fois l'objet, la forme et la couleur mis en clair ou en obscur selon la signification qu'on voulait attribuer aux faits.
Dans les romans en général, le décor signifie l'univers spatial, la toile de fond du récit, il a le sens de l'espace intérieur ou extérieur, et celui des objets dans lequel ils sont disposés. Il peut être le prétexte et la cause même de l'intrigue.

Dans *Ce que le jour doit à la nuit,* le cadre spatio-temporel est prédominé par le noir. Ainsi le décor se transforme-t-il en un actant perturbant et intervenant chaque fois qu'un beau temps ou une belle image est évoquée. Ces actants sont vaincus par un rival puissant qui rend l'image et les scènes décrites plus obscures que jamais. Ces images fréquentes s'émergent juste avant le déroulement des actions en affectant le noir du décor d'un rôle d'une importance incontournable.
Quand l'auteur s'exprime et parle de la souffrance, la misère, la mort et le deuil, tout se transforme en sombre et obscur. Des choses qu'unira à la fois un seul mot, la nuit qui fera son apparition céleste naturellement après la disparition du soleil et fait son intrusion même en plein jour. Dans ces moments et ces situations précises, la nuit conjugue le noir dans toutes ses formes. A travers les éléments vraisemblablement décrits, l'utilisation des termes tels que ombre, pénombre, opacité, synonymes du noir, est assez explicite dans un contexte où domine l'empire des ténèbres et des calamités.

Le noir accompagné de la nuit règnent donc sur presque tous les endroits, et leur omniprésence les charge d'un fardeau lourd et pesant de je ne sait quoi de misérable et de souffrant. On le voit dans la terre et les champs incendiés : « *Cette nuit où l'enfer avait jeté son dévolu sur nos champs.* »

(P20), à travers les quartiers : « *Il suffit de faire le tour d'un pâté de maisons pour passer du jour à la nuit, de vie à trépas. […]. Les belles demeures et les avenus fleuries cédèrent la place à un chaos infini hérissé de bicoques sordides….* » (P33), à l'intérieur d'une chambre qui « *était à peine plus large qu'une tombe et aussi frustrante…Les murs tenaient debout par miracle, noirâtres et suintants d'humidité.* » (p35), dans la cour qui était « *jonchée de débris calcinés. Le feu avait détruit entièrement l'aile gauche du patio; les parois s'étaient écroulées et de rares poutres noircies restaient encore accrochées au plafond ouvert sur un ciel désespérément bleu* » (p204), et même dans les rues qui mènent n'importe où : « *comment contourner les quartiers mal famés pour rentrer entiers chez nous et disparut dans les ténèbres.* » (p41).

Le noir apparaît aussi à travers les collines, dans les combes et dans le ciel. Il transforme le jour en un temps « *laid, misérable, violent… Le ciel broyait du noir à ne savoir comment s'en sortir, les nuages cuivrés comme autant d'humeurs massacrantes… Mon père était sur le pas de notre pièce, les yeux rivés sur ces ecchymoses obscures pavant le ciel tel un mauvais présage.* » (p81). C'est un décor d'enfer, étendu, immense, et vaste avalant et absorbant tout devant lui.

Quand aux hommes, « *–ces drames itinérants-, ils se diluaient carrément dans leurs ombres. On aurait dit 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.* » (p33) *;* et l'être seul n'est pas épargné, « *…Il n'est plus que l'ombre de lui-même.* » (p104).

Il montre tout ce qui est laid et désagréable. En un mot, il est le deuil incarné en une personne :

> « *Elle était derrière moi, frêle, fantomatique. On aurait dit qu'elle sortait de la pénombre, exactement comme la nuit du drame, toute ruisselante de cette même nuit tant sa robe noire, ses cheveux noirs, ses yeux noirs perpétuait le deuil qu'une année entière n'avait pas atténué d'un cran.* » (p410).

En fait, en effectuant un passage du matériel, de ce qui est vu et décrit, au symbolique, on trouve que tout objet, placé sous ce signe noir dans le texte, acquiert une signification nouvelle autre que celle que l'on connaît d'habitude. Cela nous amène à dire que c'est le contexte sans aucun doute qui lui donne cette strate de sens, obéissant bien sûr à l'intention de l'auteur.

En termes d'objets, et dès les premières pages, des éléments comme le français «*vêtu de noir de la tête au pieds*», comme l'éponge « *gorgée d'encre*», comme les mains « *maculées d'encre*»p19 noir, ne peuvent passer inaperçus en tant que signes de malheur.
En outre, la statue de l'enfant ailé qui décore la chambre de Jonas, signe d'une promesse d'une vie meilleure parmi les anges, ne fait qu'accentuer sa peur par son ombre dès la première nuit :

> « *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…Son ombre monstrueuse couvrit entièrement le mur.* » (p95).

En effet, ces objets avec ce noir constituent un vecteur important dans la compréhension du texte, ainsi ne sont-ils désormais des éléments du décor et de la nature, ce sont des symboles.

Subséquemment, si tout ce qui nous y est peint, obscur soit-il, est source de malheur, de désenchantement et de tristesse, et s'il est inutile de rappeler tout ce fardeau sémantique et figuratif que porte le mot nuit et le noir dès l'éternité, et qui est d'une manière évidente concrétisé ici, alors ce décor muet camoufle et cache la vraie beauté et le sens de la vie dans lequel sont censés vivre ces protagonistes. Il le réduit tout simplement en cendres et en silence.

C'est un décor destructeur, de mise en abîme dans le but d'une défection de sens. Espace défiguré par le noir et qui défigure sa signification. Le noir a détruit et le décor et la parole des personnages.

Ce qui est vu, c'est moins des éléments qui participent à l'allongement de l'obscurité dans l'espace et dans le temps, c'est beaucoup plus le lieu d'un ancrage, d'une ambiguïté narrative du destin de l'action.
Tout ce qui est peint en noir obscur, non clair, nous conduit à l'ambiguïté. Et l'ambiguïté du destin et des évènements est mise en exergue comme conséquence d'un décor qui est en grosso modo obscur et noir.
Ce noir est le symbole du mutisme, de la mort, et d'une longue colonisation. Ces scènes noires récurrentes, entraînent avec elles tous les fléaux de cette vie. C'est le symbole de cette Algérie qui sombre dans la nuit coloniale. Les êtres également sombrent dans le désespoir, et aucune place n'est laissée aux joies et à l'épanouissement.

Cette manière de voir les choses fait un filage avec le réalisme. L'auteur recourt à une description fidèle pour représenter et ancrer l'histoire, mais elle est dénuée de détails. Une caractéristique de plus qui en fait la différence avec le réalisme.
En ce sens, le texte paysage dévoile sa nature de fantasme. C'est que la réalité et le fond des choses, des lieux, des temps et des événements, révélés simples, n'existent à vrai dire que réellement, et la fiction les affecte d'une autre valeur, une autre signification, dans la pensée et la vue, c'est-à-dire une autre interprétation du réel en noir.

Ainsi ce texte nous révèle et nous renvoie à une écriture "art" et une description artistique, dont la fonction esthétique, est empruntée à la peinture réaliste. Une technique du clair-obscur, l'apport du Caravage, consiste à placer les personnages dans l'obscurité pour créer une atmosphère dramatique. Ces contrastes, dans la peinture, sont critiqués par Stendhal :

« *Le Caravage, poussé par son caractère querelleur et sombre, s'adonna à représenter les objets avec très peu de lumière en chargeant terriblement les ombres,*

il semble que les figures habitent dans une prison éclairée par peu de lumière qui vient d'en haut. - Stendhal, Écoles italiennes de peinture, Le Divan (1923)- »[1]

Ces propos résument l'atmosphère du roman de Yasmina Khadra, mais les mêmes critiques sont-elles applicables à l'écriture de Yasmina Khadra ?
Nous pouvons dire que ce n'est pas l'auteur qui est cruel, mais la vie de ce temps qui était sans pitié.
En toute circonstance, la lumière- espoir est là parce que, au bout du compte, ce décor noir n'apparaît qu'à travers un rayon solaire. Une lumière qui se dégrade sur la toile pour donner une visibilité au tableau. La topographie en clair-obscur et le chronographe entre jour et nuit évoluent et se juxtaposent tout au long du texte.

1.2 La lumière et la nature

La source de la lumière est en premier lieu divine : "*Allah est la lumière des cieux et de la terre.*" Verset 35. Sourate An-Nŭr (la lumière). La lumière, "Nour" en arabe, et tout ce qui existe sous ses rayonnements sont une preuve de l'existence de Dieu. Et dire que Dieu est la lumière du monde, cela nous amène à parler de la lumière dans toute son ampleur.
Toutefois, ce qui existe dans le texte, c'est cette lumière signe, telle une pièce de monnaie, indissociable et n'a de valeur que par rapport à d'autres pièces. Ce *valant – pour,* cette première pièce, ne vaut et ne peut être vue que par rapport à une deuxième pièce, à un autre signe qui est l'obscurité. Cette comparaison donnée par Barthes pour le signe linguistique illustre bien ces inséparables compères dans la nature et dans le texte.

Mais parlons-nous d'une lumière - image, celle qui éclaire les scènes du texte, et ne peut s'émaner de l'absolu. Il s'agit là de la lumière du jour, d'abord, un élément naturel, concret qui fait partie de la vie quotidienne des personnages et qui l'illustre. Elle est le jour, le grand soleil qui « *glissait lentement derrière*

[1] *La lumière et l'obscurité*, in http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Caravage

les collines, dardant sa lumière rasante sur les vignobles. » (p256). Elle se cristallise dans la nature où elle gagne du terrain en l'absence de la nuit :

«*Le printemps gagnait du terrain. Les collines recouvertes de duvet miroitaient aux aurores comme une mer de rosée… le ciel gardait intact son bleu immaculé, et il n'était pas question de laisser les noirceurs d'ailleurs l'assombrir.*» (p275).

Elle fait partie de toute pause précédant un air de tempête.

Elle existait chez les gens aisés : «… *c'est une belle demeure ensoleillée…* » (p92), où elle perce sans obstacle : «*La lumière du jour pénétrait drue par une immense porte-fenêtre…*» (p89), dans la couleur blanche des maisons de français de l'époque :

«*La maison des Cazenave trônait sur un terrain surélevé… Grande et peinte en blanc, elle dominait la plaine…*» (p 214) ; leur voix est claire, ainsi que leurs visages et cheveux : « *ses cheveux mouillés luisaient sous le plafonnier.* » (p127).

Elle montre tout ce qui est beau et agréable, et demeure là où la vie coule paisiblement.

Cette qualité lumineuse caractérise certains lieux, mais la matière lumineuse diffère. Elle est celle des étoiles et de la lune au milieu du noir condensé. La lumière est utilisée dans les mêmes endroits que ceux où était décrit le noir, elle fait son intrusion en pleine nuit, mais dans des moments de joie rares. Peu faible mais une lumière qui relève du miraculeux et du féerique.

Il y a également la lumière émanant de l'âme intérieure, et du psychisme. Younes dans son peuple est le symbole de la lumière au milieu des ténèbres : «*Ils ne me quittèrent pas une semelle, gravitant autour de moi comme deux papillons autour d'une source de lumière.* » (p92). C'est lui la lumière quand elle pénètre les endroits très étroits, alors que les autres sont des ombres :

«*La lumière du jour se déversa à l'intérieur de la cellule sans fenêtre… Une ombre s'ébroua dans une encoignure. D'abord, éblouie, elle porta la main à son front pour se protéger contre la lumière subite.* » (p463).

Néanmoins cette lumière ne peut atteindre l'âme refermée, elle est chez celui qui sait qu'elle n'est qu'en lui : «…*je comprenne qu'il est des portes qui, lorsqu'elles se referment la lumière divine ne saurait atteindre…* » (p481)

C'est l'âme jumelle dans le chant du barbier, et toute la beauté du monde avec sa lumière se résume en une femme :

«*Le coucher de soleil, le printemps, le bleu de la mer, les étoiles de la nuit, toutes ces choses que nous disons captivantes n'ont de magie que lorsqu'elles gravitent autour d'une femme, mon garçon… Car la beauté, la vraie, l'unique, la beauté phare, la beauté absolue, c'est la femme. Le reste, tout le reste n'est qu'accessoires de charme.* » (p334).

Le visage ou les yeux reflètent cette lumière qui a comme source le soleil du jour. Ils peuvent même, par le biais de cette union, emprunter à la lumière un éclat de surplus : «…*elle passa dans la lumière éblouissante d'une lucarne.*» (p218). La personne, elle, peut remplacer le soleil qui transforme l'image en conte merveilleux : «*A croire qu'un fuseau lumineux, jaillissant je ne savais d'où, se focalisait sur elle, reléguant le reste. […], elle qui, en sortant dans le patio, l'illuminait comme un soleil ?* » (p 199).

Il y a également la lumière qui permet à certaines personnes de voir l'invisible et ce que réserve le futur pour les gens. La voyante Batoul, qui joue ce rôle comme un oracle Œdipien, « *avait vu juste.*» (p199), à propos de l'avenir de la belle Hadda.

Toute lumière citée jusque là est un effet du jour dans le texte. Elle a ainsi une fonction prédéterminée. D'une part, elle donne au monde un éclat et dissipe le noir qui s'y oppose. Elle est une source de bonheur, de félicité et d'enchantement dans un siècle où le mal a divulgué sa noirceur, elle est le matin qui après une difficile attente, devance le jour et délibère de la nuit, l'étincelle du jour qui apparaît avec son ardent soleil où tout devient luisant, et éblouissant. C'est la lueur de l'aube qui efface la moindre noirceur même cachée dans les recoins. Ce sont les rayonnements d'espoir qui se manifestent

dans l'étendue de la déception, la preuve d'une issue pour tout problème. Enfin, une certitude que le beau jour apportant sa paix sera proche.

Mais d'autre part, ces métaphores de la lumière sont à l'origine du paradoxe : «*C'était un beau jour, avec un soleil grand comme la douleur des partants, immense comme la joie des rentrants.* » (p460). Et tout ce qui brille n'est pas or, car la lutte de la lumière au milieu de la nuit ne fait, à son tour, qu'accroître l'obscurité : «*..., maintenant, n'était qu'un brasier furieux lançant ses tentacules hystériques dans tous les sens…. La lumière des flammes le fouettait par intermittences.* » (p403). Une image fausse où la lumière lutte dans la nuit en se réduisant en une nuit néfaste en réalité :

> « *Il devrait être trois heures du matin et notre gourbi était éclairé comme en plain jour…Les réverbérations du dehors faisait courir son ombre multiple sur les parois autour de moi…Je m'élançai vers le patio et vie une crue de flammes hystériques ravager nos champs.* » (p17).

Après tout, on découvre ces lumières de natures diverses qui proviennent de la même source. Une lumière de pensée, intérieure et qui fait toute la beauté et la perfection de l'existence. Une autre solaire présente en tout temps, et est l'argument qui jaillie et fait la nature. Une dernière lumière abstraite et celle qui est jetée par l'auteur sur l'ombre qui suit et qui couvre l'histoire du pays.
Et quoiqu'il en soit, cette lumière - signe reste cet élément qui dissipe le cauchemar de la nuit. Dans ce combat mutuel, c'est le bien auprès du mal, et la liberté en un mot. Symbole de l'éveil, d'un moyen qui délibère des ténèbres de la colonisation, d'une divulgation de ce qui est sournois, elle est le dévoilement d'une réalité et d'une histoire oubliée pendant un moment.

1.3 Le regard objet

Le regard est la capacité de voir et de se donner à voir. Il nous fait connaître le moi et les autres, il permet également de découvrir et d'apercevoir le monde, l'espace et le temps. C'est un thème en soi et une méthode pour faire

resurgir la thématique. Tout en se faisant partie de la nature humaine, il se fait décor, et il fait voir le décor.

Qu'il soit lumineux ou obscur, le regard ne délivre pas toujours son secret. Ce qu'il communique, invite à l'interprétation en restant parfois mystérieux, muet et sans paroles.

Mais dans le domaine littéraire, selon les critiques, il est question de plusieurs regards romanesques. Mitterrand, en étudiant les romans de Zola, s'est demandé de quel regard s'agit-il pour concevoir une œuvre. Il pose une série de questions pour illustrer cette notion et sa technique :

> «*S'agit-il du regard que l'écrivain a jeté sur le monde inanimé, la nature, les plantes, les pierres? Ou de celui qu'il a porté sur les êtres humains, sur leurs travaux, leurs conflits, leurs misères ? Ou du regard qui va jusqu'à l'intérieur des consciences ? Ou enfin de celui qu'il a porté sur lui-même ?* »[1].

En guise de réponse, il trouve que c'est un *regard du peintre* qui s'exprime dans toute description. Ainsi, ce regard d'artiste, de l'écrivain voyeur est résumé dans ce que Hugo appelle «*"choses vues"*»[2].

Le regard - objet qu'on cherche tient de la deuxième définition. C'est le regard de l'autre vu à travers le regard du personnage narrateur.

Certes, il fait partie des choses toujours vues, sinon comment serait-il transcrit dans le roman, mais on ne parle pas de l'imitation du réel par l'écrivain, c'est le regard noir, ou lumineux, comme objet, et qui frotte celui du lecteur à travers un regard du *je* en tant que narrateur. C'est ce qui est nommé par l'écrivaine de *L'idée d'image,* le dédoublement du regard. Ce dernier s'applique à l'image et s'exerce aussi dans les textes littéraires :

> «*Le dédoublement du regard qu'exhibe le dessous des choses n'appartient pas à l'œil humain, mais au principe même de la réflexion visuelle pratiquée par le texte; plus le monde se voit, en multipliant ses reflets, plus le sujet s'absente au lieu de son regard.* »[3].

---

[1] METTERAND. Henri, *Le regard et le signe*, Paris, PUF, 1987, pages 57-58.
[2] Ibid.
[3] ROPARS – WUILLEUMIER. Marie-Claire, *L'idée d'image*, Paris, PUV, 1998, pages 83-84.

Les regards qui nous sont décrits par le regard focalisateur de Younes nous offrent peu de renseignement sur cet œil descriptif. A travers ce miroir, ce reflet que constituent les autres, sa figure au sens propre reste une figure obscure pour nous au sens figuré.

Donc, mis à part le décor et la nature vus dans une lutte picturale entre le clair et l'obscur, ce décor extérieur, ce regard, s'harmonise-t- il avec l'état d'âme des personnages et avec leur lutte ?

Le narrateur, ici, voit «*tout en noir, et broyer du noir.* », et l'ensemble des regards décrits, sont noirs : « *tous avaient le regard inexpressif et un morceau de la nuit sur la figure. Ils semblaient guetter, avec une patience obscure, quelque chose qui ne se manifeste nulle part.* » (p38). La vue là est le reflet des choses vues, et qui ressemblent à un monde nébuleux dans lequel le regard n'est qu'une nuit sans lune.

C'est que les ténèbres du fond, des pensées, surgissent malgré la volonté des personnages à travers leurs regards et les trompent. Et tant qu'il y a ces ténèbres, la conscience demeure occultée et oppressée au fond d'eux, dans leurs âmes. Ce cri des profondeurs se tait là où il naissait, dont les traits seuls manifestent la douleur dans ce monde silencieux. La douleur reste, métaphoriquement, la personnification en figure dans le regard du père du héros : «*Il est des regards qui en disent long sur la détresse des gens; celui de mon père était sans appel.* » (p131).

Tout le visage, y compris l'œil, les traits, blêmes ou éclaircis, seront ainsi la clef de l'énigme du non dit, du silence, du "*rien*". Une révolte intérieure tente l'acte réel, mais ne trouve d'issue qu'à travers ce reflet obscur, ce mutisme absolu qu'incarne un regard obscur comme un dernier acte dans la scène de vie. Le regard du père en fait partie :

«*Alors, il me jeta un regard qui me poursuivra ma vie entière; ce regard déchu dans lequel se noierait n'importe quel serment [...] Un regard que l'on jette une seule fois dans son existence car, derrière ou après, il n'y a plus rien… Je compris qu'il me*

le destinait pour la dernière fois; que ces yeux, qui m'avaient fasciné et terrifié, couvé et mis en garde, aimé et attendri, ne se lèveraient jamais plus sur moi. » (p121).

Ce noir où s'est noyé le regard de l'autre efface le sourire et éteint les mèches de lueurs qui restent dans le cœur et l'œil de Younes : «*Son regard noir semblait en vouloir au monde entier.* » (p272). L'idée noire s'empare du cœur agacé. Dans ce chagrin, la mélancolie rend le regard noir : «*Regard mélancolique.* » (p509), et la vie entière.

C'est une manière naturelle, l'expression des pensées creuses et rongeantes reflétant un refus d'une condition atroce, douloureuse et insupportable. Et les traits passibles du visage le font surgir d'une spontanéité. C'est dans l'autre, son double qu'il s'éclate et étale à nu le psychisme, les sentiments, les sensations, les soucis et la peur : «*Les mêmes visages bistres dardaient leur regard opaque sur les alentours, les mêmes ombres chinoises se confondaient avec la pénombre.* » (p105).

Cependant, tout regard noir n'est pas odieux. La description investit la luminosité des yeux pour montrer une beauté féminine: «*Des yeux si radieux qu'on avait même pas besoin d'allumer dans la chambre pour voir clair au plus profond de nos choses tues, au plus secret de nos faiblesses refoulées…J'étais troublé.*» (p284), ou une beauté naturelle personnifiée : «*Rio Salado adorait taper dans l'œil.* » (p151), une aisance ou une joie : «*Ses yeux brillaient de mille feux. Il était aux anges.* » (p88). Les yeux noirs sont également le mythe éternel : «*Hadda…belle à ravir, avec ses yeux de sirène.* » (p55) ; ils sont le philtre de *Tristan et Iseult*, et le coup de foudre : «*Cette brune aux yeux pleins de mystère.* » (p264).

Les yeux disent ce qui n'est pas manifesté par la parole. Là où la langue impuissante cesse de l'exprimer, les prunelles le déclarent et l'affichent. Cette révolte extériorise ce que cache le cœur et le fait émerger par le regard.

Disons que, même la nuit puissante n'élimine pas le regard, elle le fait naître à nouveau. Un autre regard différent de celui du jour car quand on refuse de voir le monde et l'extérieur, le regard se réfléchit sur l'intérieur sans pour autant percevoir son secret.

«*Et moi, dans tout ça ? Je ne suis qu'un regard qui court, ...*» (p511). Donc, c'est à travers un regard centré sur les alentours, et peu égocentrique que le lecteur puisse voir le regard d'autrui. Un regard qui ne peut lire et comprendre les signes d'appel de son intérieur. Il ne croit pas savoir sa condition. Il se débat aveuglement dans le mystère de ses origines, et délaisse tout jugement au regard du lecteur.

2 Les scènes de lutte

2.1 Le sacrifice

On abordant ce thème, notre intention était de monter les scènes de lutte qui s'enchaînent dans le texte, et qui résument, en un sens, la lutte du jour contre la nuit. Le constat premier est que la figure par excellence de la lutte et du sacrifice était le père du héros : Issa, un nom d'un prophète en arabe désignant celui de Jésus.

En outre, le mot sacrifice dont l'étymologie veut dire ''rendre sacré'', renvoie à une offrande, à un rite religieux, il est un « *renoncement à soi-même, à ses intérêts et ses sentiments en faveur d'autrui ou de valeurs plus hautes (...). Le sacrifice a de la grandeur [...]. Il est l'un des traits de la sainteté.* »[1]. Ce trait de sainteté est lié directement au nom du père, un lieu de rencontre, et à son destin qui évoque cette idée et ce don épandu sur plusieurs axes complexes. Alors, cette idée se manifeste clairement et justifie le thème et sa propre lecture.

[1] BOUTY. Michel, *Dictionnaire des œuvres et des thèmes de la LITTERATURE FRANCAISE, Hachette Education, Paris, 1990.*

Donc, enfant, Issa a dû rester près de son père et ses terres : « *Au début, nous étions presque riches*. » (p108), tandis que son frère l'oncle adoptif de Younes, par chance, malade, avait été confié aux bonnes sœurs, et à leur éducation où il a pu terminer ses études universitaires et se marier à une Française.

Tandis qu'il tenait un combat tenace pour sauver la terre ancestrale, Mahi l'oncle vivait paisiblement au milieu des Français. Alors un premier sacrifice est lié à l'incendie, déjà mentionné, qui emporte tous leurs biens. Ce souffle de rédemption ruine la famille de Issa. Après ce drame, chassé par le caïd, il décide de partir à Oran, la ville. Ce père qui a la dignité à fleur de peau, dont le principe est mourir de faim plutôt que tendre la main, refuse l'aide proposée par son frère. Ce paysan candide vit avec difficulté dans le quartier de Jenane Jato où la duperie et la ruse sont les premières lois pour subsister.

Pour le salut de son fils, il le confie à son frère pharmacien alors qu'il « *tremblait comme un fiévreux, avec ses yeux rouges et sa barbe folle.* » (p85). Encombré de dettes et démuni, incapable de nourrir sa femme et sa fille, il n'arrive pas, dans ce monde avec des barbelés partout et qui engloutit les bons lutteurs, à gérer sa vie et à récupérer Younes.

Signe d'un colonisé, d'une dignité violée, le *cheval* qui *s'était effondré* cède et s'efface finalement. Et le modèle de la fierté et de la dignité tombe, un jour, aux pieds du fils. Younes, très proche de son père, était le témoin de sa souffrance, se sentit égoïste dans cette tyrannie, et le coût pour lui était prohibitif.

> « *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. […]. Mon père avait dû perdre la face, ce jour – là. A cause de moi. Je l'avais surpris au plus bas de sa décrépitude et cela, il ne pouvait le supporter.* » (p131)

Pour éloigner le mal qui est autour de lui et autour des autres, après une suite de dévouements, et en imitateur du Christ, il se livre à un sacrifice volontaire pour le meilleur de son fils et disparaît à jamais.

Complètement à l'encontre d'un sacrifice spirituel, cet insurgé contre la misère, a payé lourdement sa facture avec honnêteté. Il était temps pour son concepteur de l'effacer.

Pour Younes, de ce père Christ, il ne reste que son fantôme. Tandis qu'il fait partie du monde des morts, il apparaît dans son chemin, plutôt dans son imaginaire réel :

« *C'était bien lui. Je l'airais reconnu entre cent mille spectres se découpant dans la nuit, entre cent mille bougres courant à leur perte… Mon père ! Il était revenu…* » (p206).

L'image de son père le suit toute son existence :

« *Jusqu'au jour d'aujourd'hui, à mon age finissant, il m'arrive encore de l'entrevoir au loin, le dos voûté sous son éternel paletot vert, clopinant lentement vers son propre effacement* » (p207).

Cette figure paternelle de la terre, des origines, de cette lueur éteinte par le noir de la vie, est associée également à un rejet d'une figure maternelle, de la femme douce mais effacée et sans grande importance, un rejet des idées et des valeurs incarnées par elle : «*J'avais honte de sa fébrilité, honte de ses cheveux hirsutes qui, de toute évidence, n'avaient pas connu un peigne depuis des lustres, honte de son haïk usé.*» (p 174). Elle qui voulait que Younes ne quitte jamais l'école pour la lui rendre visite : « *Le rejet péremptoire de ma mère me travailla longtemps* » (p129). Elle lui souhaitait une vie tranquille.

Finalement, Younes regrette tout cela, mais à son tour, il a la vertu du sacrifice dictée par un devoir religieux et social. Dans un conflit intérieur qui afflige tellement, celui d'une identité et d'un amour, en général, comme attractions majeures, une lutte avec soi et contre l'autre finissent par rendre son âme l'offrande de l'amour d'Émilie qui, elle, aussi « *devient une figure tragique […] sacrifiée sur l'autel des convenances et des préjugés.* »[1].

[1] FAUCONNIER, Bernard. « Ce que le jour doit à la nuit », in *Magazine Littéraire*, n°479, *Marx, les raisons d'une renaissance*, octobre 2008. p. 30.

2.2 Sous la nuit intellectuelle

La nuit dont on parle, on le sait, n'a pas laissé une parcelle dans ce roman sans qu'elle puisse être celle qui a son mot à dire. Alors, même-là, elle joue son tour de rôle avec la lumière en dominant les esprits et les cerveaux. Pour ceux qui sont soumis à son autorité, les pensées floues et inintelligibles les empêchent de réfléchir sainement à leurs conditions, à leurs vécus dans un bled « *aussi enclavé culturellement qu'un enclos à bestiaux.* » (p258).
Elle est suivie toujours de la lumière, celle-ci garnissant, pour sa part, le texte comme de flashs célestes. Elle éclaire les âmes, mais demeure une prise de conscience lente et sous-jacente, voire honteuse.

Pour le héros, sans l'éducation de son oncle, ce pharmacien intellectuel qui était «*d'une grande culture ; un érudit et un sage.* » (p445), sa vie aurait été, en dépit du bon sens, un effacement absolu, et une nuit sans fin. Car, il était l'enfant non utile avec un père qui vivait loin de la réalité, enfermé dans sa terre et ne voyait personne. De ce point de départ, et arrivant à un point culminant, il fait un saut quantitatif et qualitatif et passe, du jour au lendemain, à l'univers des grandes lumières. Le quartier européen, la grande et belle maison, un oncle adoptif instruit et une française qui lui a bien aimé et éduqué.

Younes, dans ces milieux, et sans une mention sur ses études à part l'école, alors qu'il n'a jamais quitté Rio Salado, devient probablement un pharmacien par filiation. Un intellectuel attaché à une pharmacie comme les parents adoptifs, aux produits et composants chimiques, qui caractérisent à l'époque du roman l'homme de science dont le statut est incontournable. Comme si à partir de ce choix, d'un milieu expérimental, on concrétise le vrai homme intellectuel de l'époque.
Dans ce monde matériel, Younes interrompt le déterminisme. Sa nature de *paysan* ne lui a guère inspiré de travailler à la terre. Il est soumis à un ordre, à une condition autre pour passer d'un rang à l'autre. Mais avec des difficultés d'adaptation aux deux mondes totalement différents, avec cette âme

tourmentée, naissent des pensées ambiguës, déchirantes, soulagées et comblées par la fuite et le vide.

Donc l'origine de sa réussite matérielle était Mahi, son oncle :

« *En réalité, mon oncle était un pacifiste, un démocrate abstrait, un cérébral qui croyait aux discours, aux manifestes, aux slogans en nourrissant une hostilité viscérale à l'encontre de la violence. Citoyen respectueux des lois, conscient du rang social que lui conféraient ses diplômes universitaires et son statut de pharmacien…* » (p141).

Et c'est en comparant dans un dialogue ses propos à ceux du père biologique, qu'on mesure son effet sur Younes.

« *-…la vie est un apprentissage permanent ; plus on croit savoir, moins on sait, tant les choses changent, et avec elles les mentalités.*
- Je me débrouillerai…
- Je n'en doute pas, Issa. Pas une seconde. Sauf que les bonnes volontés exigent les moyens de leur détermination. Croire dur comme fer ne suffit pas. » (p49).

Ce dialogue exhibe dans pas mal de lieux du texte, le caractère, la culture et la logique de pensée de chaque personnalité. Entre l'éloquence, l'esprit ouvert et l'acceptation de l'autre qui caractérise Mahi, et le peu de mots d'argot en phrase courtes et concises et l'entêtement du père, apparaissent l'inadéquation des principes, des sensibilités et des acquis de chacun d'eux.

Il est avéré que la nuit a été assez longue pour ces intellectuels, ils sont comme des grands mots qui ne signifient pas grande chose dans un monde aveuglé et soumis à la nuit intellectuelle, à des conditions inférieures à celles des français. Ils signalent entre autres que le savoir qui surmonte tout est la source des tourments, que cette part de liberté est dérisoire, que cette lumière est vaincue sur toute la ligne.

2.3 Changer l'Histoire !

Yasmina Khadra s'est attardé, dans ses ouvres précédentes, sur la décennie noire qu'a vécue l'Algérie. Egalement, il s'est intéressé aux

événements d'actualité qui ont frappés le monde dans ses deux romans : *Les hirondelles de Kaboul* et *Les Sirènes de Bagdad*. *Ce que le jour doit à la nuit* est la première expérience où l'auteur s'engage dans une aventure qui dure presque un siècle et qui adopte l'Histoire de l'Algérie comme référence.
En fait, transcrire l'histoire relève de la nature humaine. Elle est l'écriture d'une expérience collective qui unit le passé au présent. C'est une actualisation du passé et une interrogation sur le présent. Mais pourquoi maintenant l'histoire ? A-t-elle un rapport direct avec ce qui se passe sur la scène politique ?

Songer au temps écoulé, le dépoussiérer et lui rendre son éclat au présent, c'est d'abord, interpeller des faits ou des événements absents, et leur redonner leur sens assidu et conventionnel. Mais réactualiser une mémoire connue de l'Algérie et de tout ce qui lui touche de près, loin de la discipline de l'histoire, n'est que pour lui faire habiller un autre sens qui, lui, peut changer l'Histoire et le récit. Ainsi pour l'auteur, c'est écrire sa propre expérience, et faire parler *les blancs de l'absence*. C'est identique lorsqu'on tente d'écrire la nuit au jour, d'éclaircir les zones d'ombre et obscures, comme le signale BOUJU face à la transcription de l'histoire dans le roman européen :

> « *Si toute écriture de l'histoire, […], est écriture pour le présent du passé comme absence, alors cela est vrai au plus haut point quand l'expérience historique est proche du silence, ou de l'obscurité la plus sombre* »[1]

A cet égard, le roman dont on parle, douloureux et tragique sur tous les plans et à tous les niveaux comme nous l'avons déjà signalé, n'a pas omis d'insérer, de temps à autre, des faits réels et historiques. L'auteur n'a cessé, de surcroît, de faire le départ des choses dans cet univers fictif et sensible à travers une description qui a entremêlé l'imaginaire au vécu réel et amer des personnages.

---

[1] BOUJU. Emmanuel, *La transcription de l'histoire : Essai sur le roman européen de la fin du XX*e *siècle,* Paris, PUR, p.20.

Cet emploi est expliqué par le fait que tout auteur veut rendre son texte plus sincère, en diversifiant entre réel et fiction sans paradoxe. Car les faits historiques projetés dans la narration ont un pouvoir sur le lecteur, et attribuent une crédibilité au texte. Passer de la conviction à la perception, c'est passer de la raison à la passion. COQUET l'a clairement montré dans cette citation :

« L'histoire inclut ainsi des effets de ''réel'' qui l'aident à passer du plan de la conviction à celui de la persuasion. Car l'ordre des passions est aussi nécessaire pour persuader autrui que l'est l'ordre des raisons pour le convaincre. »[1]

En effet, dans la cohabitation du vrai et du faux, ces faits du roman sont classés en deuxième lieu. Les scènes trop attendues priment sur la référence à l'histoire. Or, en se focalisant beaucoup plus sur la vie banale et simple du personnage, les événements historiques interviennent, en dedans, comme un corps étranger. Par conséquent, le récit provoque l'envie d'échapper au passé sans s'en être mêlé.

Nous remarquons cette intrusion dans le système d'énonciation qui change par la seule insertion des passages historiques. Le *je* se retire aux dépens du *on*, le pronom indéfini et la forme impersonnelle :

« *Nous venions de sceller, tous les quatre, l'une des plus belles amitiés qu'il m'ait été donné de partager. Le 3 juillet 1940, le pays fut ébranlé par l'opération Catapult qui vit l'escadre britannique « Force H » bombarder les vaisseaux de guerre français amarrés en rade à la base navale de Mers el- Kébir.* »p 166

Le domaine d'écriture construit un contraste net entre récit référentiel et récit de fiction.

Ceci se traduit par le fait que l'histoire entre par effraction dans la vie de Younes à travers l'oncle. Ce dernier joue un rôle capital dans sa vie, et la vie de la nation « *El Ouma* ». Il est une espèce de gourou pour le héros ; lorsqu'il était petit, il a remarqué que parfois son oncle recevait des gens dont certains venaient de très loin :

[1] COQUET. Jean- Claude, *La quête du sens : le langage en question*, Paris, PUF, 1997, p. 170.

« *Ils parlaient tous d'un pays qui s'appelait l'Algérie; pas celui que l'on enseignait à l'école ni celui des quartiers huppés, mais d'un autre pays spolié, assujetti, muselé et qui ruminait ses colères comme un aliment avarié - l'Algérie des Jenane Jato, des fractures ouvertes et des terres brûlées, des souffre-douleur et des portefaix…*» (p114).

Pour lui c'était des groupes d'inconnus, un pays, et une série de faits ambigus. Mais adolescent, il lui a fallu choisir son camp. Son ami Jelloul, énervé par son mutisme, lui lance son dépit : « *La guerre ne te concerne pas. Tu continues de te la couler douce pendant que l'on se casse les dents dans les maquis… Quand vas-tu choisir ton camp ?* » (p423). Younes ne choisira pas son camp, il sera forcé. Et selon l'expression de Napoléon Bonaparte : « Dans *les révolutions, il y a deux sortes de gens : ceux qui les font et ceux qui en profitent* », notre héros n'est ni de ceux qui ont fait l'histoire, ni de ceux qui ont profité, il l'a subie.
Eviter d'être impliqué, d'être mêlé à l'histoire, c'est être absent et mettre fin à cette histoire. Emmanuel BOUJU dit à ce propos que « *La « parole absente », c'est le « scandale du silence » : l'oxymore fonde la transcription de la disparition.* »[1]

En effet, ce *je* silencieux dans une écriture qui « *opère l'appropriation de l'expérience*. »[2], n'a rien avoir avec l'autobiographie, sans nier sa part dans toute œuvre, ni avec l'autofiction, c'est un jeu du *je* carrefour et un point de rencontre des trois dimensions cités ici :

« *...pour retrouver et transmettre le sens du passé absent, à la fois « inimaginable » et objet d' « imagination » (...), il faut pouvoir faire le choix d'un processus d'identification entre personnage (au passé), narrateur (au présent) et narrataire (à - venir), en conjurant la distance historique, morale et cognitive qui les sépare.* »[3].

Il n'est nullement question, ici, d'une expérience personnelle au sens propre. Elle est celle partagée avec toute la communauté. C'est le voyage à travers l'histoire collective. Une interrogation profonde sur le sens de la guerre, la

[1] BOUJU. Emmanuel, *op. cit.,* p.27.
[2] Ibid., p. 23.
[3] Ibid., p. 27.

liberté et l'identité du *je*. Une identité à tiroir, elle est personnelle et nationale, et est doublement problématique : algérienne et française. « *Un pays qu'il restait à redéfinir et où tous les paradoxes du monde semblaient avoir choisi de vivre en rentiers.* » (p 114). C'est la preuve de toute une histoire partagée en crise, entre l'Algérie, l'ancienne colonisation et une conscience française révélée souffrante.

Le personnage demeure sous la puissance du silence, une propriété de la disparition et de l'histoire qui se prolonge au présent. Et tout le texte converge vers homme libre d'esprit, libre de parler et de juger dans un temps où il est très difficile de parler du colonialisme entre la France et l'Algérie. Un colonialisme qui a fait tant des victimes. Et l'auteur, pour trouver une réponse à son malaise, se lance à la recherche d'interrogation au sein de l'Histoire.

Mais on a toujours du mal à se débarrasser de nos préjugés pour projeter même d'être objectif envers l'écriture de l'histoire. Celle-ci implique et cache des surprises à travers des images rhétoriques augmentant le drame de l'histoire :

> « *Et arriva le 8 mai 1945. Alors que la planète fêtait la fin du Cauchemar, en Algérie un autre cauchemar se déclara, aussi foudroyant qu'une pandémie, aussi monstrueux que l'Apocalypse.* » (Pages 229-230).

Quoiqu'il s'agisse d'une écriture qui essaye d'être objective, ces mots et d'autres, courageux de la part de l'auteur, constituent, en revanche, un plaidoyer des droits de tout un chacun d'exister. Si bien que les générateurs des crimes de l'époque ont oublié que *les gens naissent et demeurent libres et égaux en droits*, c'est reconnaître comment la barbarie et la cruauté n'ont jamais eu et ne peuvent y avoir d'honnêteté : « *Comment peut-on massacrer un peuple qui n'a pas encore fini de pleurer ses enfants morts pour libérer la France ?* » (p 230).

L'œuvre est flexible. Le choix est entre deux intentions de l'auteur, entre deux sens possibles et dérobés : dissimuler et divulguer en même temps. Avec une

indulgence qui ennuie parfois, mais le peu d'histoire est raconté avec honnêteté et intégrité.

Le roman, émouvant et déchirant, ne dit pas tout. L'œuvre donne un combat pour nous réconcilier avec la terre et le froid qui monte dans l'histoire. Elle s'engage dans l'actualité pour créer des raisons pour vivre et espérer, pour changer les mentalités et non pas pour changer ce qui a été déjà fait, comme « *les jours de barricades, décrétées à Alger en janvier 1960, n'avaient pas ralenti la marche inflexible de l'histoire.* » (p 451).

3 Emois et fraternité

3.1 À la recherche d'Émilie

Il y a dans cette forme de cruauté globale, des moments de tendresse. Il y a dans ce fleuve d'agressivité quotidienne d'irréprochables moments de sensations. Encore une fois, cette Algérie, cette terre qui a saigné, qui a pleuré ses enfants, rassemble ses efforts pour faire naître des cendres un amour propre dont on connaît l'existence dès Ève et Adam.

L'amour est un thème presque constant dans la création romanesque. Il est repris à travers toute l'histoire littéraire vu sa nécessité. D'un côté, dans le champ de la réception, il a une influence sur la situation du marché de l'œuvre. De l'autre côté, il révèle une sensibilité de l'auteur et une conscience profonde d'écrire l'essence de l'être humain. En ce sens, nous soutenons l'idée d'Alain Vaillant selon laquelle l'amour est la substance et l'existence du roman :

> «… *non seulement l'amour confère au roman son sens ultime, mais il est surtout nécessaire à son existence, parce qu'il en est toute la substance et que le roman, malgré toutes les narratologies, n'est rien d'autre que sa substance.* »[1]

Ainsi, Yasmina Khadra a rêvé d'écrire depuis longtemps un vrai roman d'amour et « *il y a pleinement réussi.* »[1]. Cependant, ce romancier n'est pas

[1] Cité par ANDRON. M.-P, *« L'amour comme un roman »*, in http://www.fabula.org/revue/cr/303.php.

parfait dans les belles pages d'amour réussi. Dans un monde où flotte un air de bonheur et de douceur, l'amour de la femme n'est représenté que mêlé à la déception sentimentale, et n'est qu'un destin ambigu.

Dans ce roman, l'amour c'est la française : « *Puis il y eut Emilie.* » (p155). Le choix de cette femme est une question de sensibilité par rapport à l'entourage de Younes. Une étrangère ou du moins celle d'une origine étrangère qui a laissé ses empreintes déjà dans *Nedjma* de Kateb Yacine comme dans *Les chemins qui montent* de Mouloud Feraoun, s'est introduise à nouveau pour faire corps à un roman de l'an 2008. Avec Yasmina Khadra, l'algérienne Sara, et Hanane étaient un amour et une intrigue. Elles étaient pour cause d'un déclanchement de tout un terrorisme dans *Les agneaux du seigneur* et *A quoi rêvent les loups*.

Alors, ce thème est bien présent dans ce roman sous ses diverses formes. Il est le noyau, disait Mohellebi Aomar, autour duquel se déroule toute l'histoire : « *Aux amourettes fugaces, succède le grand amour, celui d'Émilie qui semble être le prétexte même du roman.* »[2].

Le thème prend une légère dimension au début avec l'amour de la terre et une émergence splendide à Rio Salado. Dans cette campagne, l'amour passionné s'épanouit. Avant cela, et arrivant à page 75, on s'arrête pour savourer une ode d'amour en dix lignes :

> « *Tes yeux me manquent / Et je deviens aveugle / Dès que tu regardes ailleurs / Tous les jours je meurs / Quand parmi les vivants / Je ne te vois nulle part / Qu'est-ce que vivre mon amour / Quand toute chose en ce monde / Me raconte ton absence / A quoi me serviraient mes mains / Si ce n'était pas ton corps / Le pouls du seigneur…* » (p 75)

On s'étonne lorsqu'on voit ces agréables mots partir d'un cœur aussi malheureux que celui du barbier dans un taudis du quartier de Jenane Jato. Et on comprend d'emblée que la beauté de ces vers chantant l'absence et la

---

[1] FAUCONNIER, Bernard. « Ce que le jour doit à la nuit », in *Magazine Littéraire*, n°479, *Marx, les raisons d'une renaissance*, octobre 2008. p. 30.
[2] MOHELLEBI. Aomar, « Amour et malédiction », in *L'Expression*, 20 octobre 2008.

tristesse, n'est pas l'apanage ni des cœurs doués ni des esprits cultivés. C'est une source et une essence innée chez tout être humain.

Et avec la même tendance émotionnelle agréablement affleurée avec cette création intime et cette sensibilité de la part de l'auteur, l'auteur accorde une grande part à tout un chapitre intitulé *Émilie* dont le seul nom inspire l'amour à tout le texte.

Emilie était la lumière qui éclaircie le monde sombre de Younes, la guerre qu'a mené et son destin choisi : « *elle était le destin que je m'étais choisi ; le reste ne m'importait pas* » (p453).

L'histoire commence dès l'enfance, Younes s'éprend de cet « *ange tombé du ciel* » (p155) dès leur première rencontre à la pharmacie, en glissant dans son livre une rose en signe d'amour. Puis elle disparaît et ne réapparaît que lorsqu'elle redeviendrait une splendide princesse d'un conte de fée lors d'une soirée à Rio Salado. Une manière de suggérer qu'entre les deux, il y avait une histoire antérieure et cette ligne de séparation n'était qu'une pause pour mûrir et arriver à l'âge de la conscience et de la passion.

A vrai dire, entre Younes et Émilie, c'est bien l'Histoire qui les unisse. Et c'est elle qui intervienne, là, contre l'envie d'aimer pour les séparer.

Ces deux personnages partagent d'abord la terre algérienne. Une terre qui a vu chacun d'eux grandir et avec eux s'accentue l'attachement et l'amour et l'envie de revoir l'autre. C'est une histoire d'amour faite à partir d'un héritage commun, lourd et complexe. Cette histoire entre une française et un algérien, mêle deux idéologies, et constitue une ombre qui noircit la parfaite concordance entre les deux cœurs naïfs qui, à l'aube d'un matin se sont mis à s'aimer.

C'est comme ça que Younes entre dans le monde de l'amour, à travers une allée de larmes, de perte et de fuite. Le lecteur de son côté est conduit dans le labyrinthe d'un rêve irréalisable et erre dans ses virages étroits avec cet amour attisé par les contrariétés qu'il rencontre.

Que l'un soit musulman et l'autre chrétienne, ce n'est pas là la goutte d'eau qui déborde le verre, l'islam de son coté n'interdit pas ce genre d'union comme il plaisait aux uns de le dire. C'est la faute et la brève étreinte avec la mère d'Émilie qui, suite à une obsession de sa part, terrorisée à l'idée de révulser le seigneur, impose à Younes une certaine interdiction, un empêchement et un obstacle à cette histoire amoureuse :

« *Cette histoire ne doit pas arriver, monsieur Jonas. L'histoire de ma fille et de vous ne doit pas avoir lieu. […], je vous en supplie, pour l'amour de Dieu, de Ses prophètes Jésus et Mahomet. […]. Ce serait horrible, amoral, incroyablement obscène, totalement inadmissible.* » (p 293).

Dans une situation pareille, Dieu et les deux prophètes sont réunis par la mère dans cette supplication pour empêcher cette union.

De la sorte, la communication entre eux créée par cette interdiction, devient muette. Younes se plie à la situation :

« *J'étais embarrassé. Malheureux, sans aucun doute. Outré, moi aussi par l'ambiguïté de mon attitude, ma pleutrerie mon inaptitude à trancher une fois pour toutes et à rendre sa liberté et sa dignité à cette fille prise en otage par mon indécision alors que je savais que notre histoire n'aurait pas de suite.* » (p 331).

Et quand cela arrive, et quand il y a un *je t'aime* d'une seule part, qui n'est jamais prononcé par l'autre part, la balance se penche d'un côté plus qu'un autre. Ces mots d'Émilie sont dits certainement dans un moment de vérité et avec lesquels elle était sincère. Ainsi, son discours final était clair : « *Je vais m'en aller. Je ne reviendrai plus.* »

Younes a essayé de satisfaire un devoir religieux en sacrifiant son amour pour ne pas commettre de péché et ne pas provoquer la colère de Dieu, également son devoir social, car il était attentif à ne pas causer du tort à un ami qui a aimé Émilie et dont il était le gardien de son secret.

Il y a là, dans cette attitude un certain bovarysme Flaubertien. Ce doute, cette envie non compris et cette ambiguïté et errance psychique qui gâche et détruit tout.

Et Émilie devient une illusion parce qu'elle reste le vide non comblé dans le cœur de Younes. D'ailleurs, elle n'était qu'une illusion en réalité, un carrefour entre le rêve et la réalité, entre le beau jour et la nuit rongeant. Elle n'a jamais existé pour Younes que dans ses pensées. « *Je cherche Émilie à travers le film en chapitre dans ma tête ; elle n'est nulle part.* » (p 511). Il n'a jamais osé briser son silence, mais il a tant souhaité dans ses nuits, qui les séparent de ce qu'il désire, cette lumière qui éclaircit ses jours.

Enfermé dans son cercle de pensées, sa peine ne fait qu'augmenter. Il ne peut voiler l'astre qui éclaire ses jours, ni sa lumière d'ailleurs. « *Une ombre. J'étais une ombre.* » (p 356) disait-il.

Emilie, la rude épreuve, constitue une figure de la France aimée, elle apparaît avec la guerre et disparaît avec l'indépendance. Elle laisse un vide atroce à Younes : « *C'était curieux. J'étais l'amour et la haine ficelés dans un même ballot, captifs d'une même camisole.* » (p 393). Et la réponse qu'il cherche à cet obscur désir ressenti au fond de lui s'émerge peu à peu après la séparation et l'éloignement des deux.

L'espoir reprend le chemin au moment où Younes décide de trouver Émilie : « *Je chercherais Emilie.* » (p450). Et Il continue de vivre sur le souvenir d'un amour impossible : « *Pendant des mois et des mois, je parcourus les quartier d'Oran dans l'espoir de croiser Emilie.* » (p 408). Emilie est recherchée partout, en Algérie, en France et même dans la mémoire du temps perdu après sa mort et jusqu'à la fin.

Ce que nous comprenons, c'est que ce personnage part à la recherche de son moitié, c'est-à-dire à sa propre recherche et essaye de « *…rattraper le temps perdu.* » (p 504). Fauconnier identifie la similitude entre cette recherche et celle du temps perdu de Proust :

> «*La fin de ce récit, très contemporaine, lui confère une profondeur quasi proustienne : nostalgie du temps perdu, absurdité nécessaire des conflits, travail du temps qui égalise toutes choses, et de la mort qui met tout le monde d'accord.* »[1]

[1] FAUCONNIER. Bernard, *op. cit* .

L'univers crée par le romancier accumule un ennui avec cet amour taillé sur mesure au personnage silencieux et perturbé. Il transforme et traduit un amour à la portée de la main à un amour impossible, une femme de rêves en un ennui profond qui habite le héros. Mais il donne une bonne leçon de patience qui fait comprendre que nous ne pouvons pas s'échapper au destin : « *Le mektoub, comme on dit chez nous.*» (p 512) disait Émilie, d'être responsable de nos actes et de nos paroles. Il nous donne l'amour et nous laisse rêver. Poser des situations problèmes pour le lecteur ne serait qu'un silence sans parole.

Un amour qui est ni à chanter ni à prohiber et que l'auteur a cherché de le garder plutôt impossible pour participer à un destin ambigu du personnage.
Emilie meurt, mais son amour reste greffé dans l'âme de Younes. Et l'amour accompagné de la mort est ici l'expression d'une morale comme il était toujours dans le système de Khadra. Il rend le texte plus calme et d'une parfaite quiétude à la fin.

3.2 La quête de l'autre

Ils se sont rencontrés à Rio Salado, un lieu paradisiaque qui favorise les liaisons et les relations humaines. « *...les doigts de la fourche.*» (p 177), Younes musulman, Simon juif, Fabrice et Jean Christophe chrétiens. Tous les quatre scellent «*l'une des plus belles amitiés* » (p166) qui puisse se donner à partager. Cette amitié est la lumière qui implique l'amour face à une obscurité prépondérante de la rancune, de la haine, et de l'égoïsme caractérisant cette époque.
Dans leur vécu commun et quotidien d'enfants, ils deviennent très proches et inséparables. Ils forment un corps uni et solide comme sont les pierres d'une même construction qui se soutiennent mutuellement. Tous présents l'un pour l'autre dans des moments de joies comme dans les moments difficiles. Mais à l'âge adulte, il y a eu ce litige qui a perturbé le parcours de cette âme vivante.

La femme, puis la guerre, et finalement la terre les séparent peu à peu et chacun à son côté.

D'abord, l'entrée d'Émilie avec la guerre de libération dans leur vie les bouleverse. Cette *allumeuse*, cette *mante religieuse* dynamise le champ de l'amitié, et l'occupe. Leur relation commence à s'étioler. Alors, avec l'indépendance, chacun part de son côté.

Une haine éprouvée pour des motifs non conformes. Il ne serait pas logique de se détester pour une femme d'autant plus que Younes « *demeure fidèle aux valeurs d'honneur et de fierté transmises par son père et son oncle.* »[1]. Ainsi Jean Christophe qui a offert un cheval en bois à Younes : « *C'était un cheval de bois…* » (p165), se transforme en cheval de Troie avec une dispute et une longue séparation à cause de l'amour volé d'Émilie.

Cette relation se fragilise, chaque jour, et dérive vers la haine et la jalousie qui occupe longtemps les esprits et les attitudes dans ce récit, mais elle est constatée superficielle à la fin.

En effet, les amis de Younes sont des Algériens de pays, mais des Français par origine. Ce brassage culturel s'épanouit sur une terre cultivée et adorée par les uns et les autres. En disant que « *L'Algérie est notre invention. Elle est ce que nous avons réussi le mieux.* » (p 383), ils refusent d'y renoncer et de la quitter. Ces quatre personnages, y compris Émilie bien sûr, ont en commun leurs racines enfoncées dans ce pays et ils s'y attachent en ces moments de guerre plus que jamais : « *Nous sommes chez nous, ici. Nous n'irions nulle part.* » (p 457). En cette période de guerre, tout l'intérêt de Younes était de diriger avec difficulté ses gestes et ses propos avec ceux qu'on aimait le plus et qu'on ne désire en aucun cas les quitter.

Pour Germaine l'épouse de l'oncle Mahi, la réponse à la question du chauffeur grec qui les conduit à Rio Salado à propos de ses origines était significative :

[1] Ibid.

« - *D'Oran. Quatrième génération.*
- *Waouh ! Si ça se trouve, votre ancêtre a croisé le fer avec le saint patron des arabes…* » (p 146).

Obligés de rentrer en France, ils n'ont que l'Algérie dans l'esprit et le cœur : « *Je parlais du bled. Je disais que nous avons vécu orphelins de notre pays.* » (p 500). Cette mère partie constitue leur histoire et leur « *colle à la peau.* » (p 501) à jamais : « On *ne nous appelle plus que les pieds-noirs, maintenant. Comme si nous avions marché toute notre vie dans du cambouis*. » (p 474). Pour ces derniers, Yasmina Khadra déclare à leur propos lors d'un hommage rendu à Albert Camus au centre Pompidou de Paris que « *Les pieds-noirs resteront, malgré tout, des algériens.* »[1].

Cette rupture n'est que l'interprétation de l'Algérie qui, après l'indépendance, s'est amputée de sa moitié, ainsi que les français qui ont laissé une part de soi en Algérie.
Cette histoire d'amour et d'amitié entre différents personnages représentant différentes communautés « *aurait été possible si, toutefois, les uns avaient fait preuve de sagesse et de modestie, et les autres avaient fait don de pardon et de mansuétude.* »[2], commentait Idjer dans le journal Info Soir.

Quarante-six ans plus tard, Younes part pour la France en quête de l'autre et de lui même. Ils se réunissent tous dans le dernier chapitre du roman. Younes avec la lettre laissée par Émilie qui demande le pardon mutuel, et dans laquelle il était écrit : « *Pardonne-moi comme je t'ai pardonné.* » (p 512), révèle cette leçon de bien se comporter avec qui on a dû partager des moments d'amour.

[1] KOUDIL. Salim, « Yasmina Khadra lors d'un hommage rendu Albert Camus », in *Liberté*, 2.février 2010.
[2] IDJER. Yacine, « « Ce que le jour doit à la nuit » de Yasmina Khadra : une leçon d'amour et de rapprochement », in *Info Soir*. 11 janvier 2010.

Mais revenons sur cette union amicale, en faisant comme si les doigts de la fourche étaient dispersés par Émilie, alors que c'est la terre et la guerre qui étaient la cause. La religion, elle, est jugée innocente.

En effet, en lisant le roman, nous ne rendons pas compte que cette union est organisée autour d'un réseau multiple. En parfaite harmonie, ces gens assez différents religieusement, se sont réunis, à l'instar d'autant d'autres de cette époque, par le seul souci d'amitié :

> « *Il n'y avait que des croyants autour de moi ; mon oncle était musulman, germaine catholique, nos voisins ou juifs ou chrétiens. A l'école comme dans le quartier, Dieu était sur toutes les langues et dans tous les cours* » (p 136).

Pour toucher à un sujet d'actualité, alors qu'aujourd'hui on est en pleine guerre religieuse, et plus cette vaste question sur l'identité, l'auteur fouille dans l'histoire pour nous donner ce bouquet de religions composites qui se cohabitent et s'aiment dans ce microcosme, Rio Salado. Et loin de cette relation amicale, si on revient sur le conflit qui en découle, on le trouve aussi vieux que la nuit des temps.

L'auteur rend à l'islam son innocence. Younes, là, ressemble au prophète Mohamed « QSSSL » qui avait un voisin juif et qu'il lui rendit visite lorsqu'il était malade et s'inquiéta pour lui. Car aujourd'hui, pour les uns, on ne parle de musulmans comme Younes que pour évoquer le terrorisme. Et cela alimente la peur et l'inquiétude. Alors que lui, pour une cause supérieure, « *Partagé entre la fidélité à mes amis et la solidarité avec les miens.* » (p 238), n'a pu choisir son camp. Il est la preuve de la sérénité et que l'islam, sa religion, est basée sur la tolérance et la liberté.

Ce genre d'amitié exposé ici est un espoir pour une prise de conscience. Transcendant majestueusement les appartenances religieuses et linguistiques pour une fraternité de tous les fils d'Ève et d'Adam. L'idéal que nous donne Younes est de garder la bonne volonté dans les moments difficiles vers le chemin de l'équité, vers un monde meilleur.

Pour exprimer ce malaise, l'auteur avec son style fluide, en prenant comme moyen ces protagonistes antinomiques pour faire l'épopée humaine de l'Algérie, et dans une partie placée au cœur du roman sous le signe de l'amitié et de l'amour, démontre le sens humain, l'affection, l'estime pour l'autre qui priment à la fin et qui n'a rien à voir avec toutes repères identitaires ou références religieuses de tout un chacun. Une leçon de morale pour nous faire apprendre le culte d'une amitié fidèle, et qui nous pousse à réfléchir au sens d'une identité universelle de ce personnage et de celle de ceux qui l'entourent.

Partie III:
Écriture et ambiguïté

1. *De l'effacement à La négation*

1.1. L'effacement des personnages

Tout au long du roman et chapitre après chapitre, on assiste à la disparition, à l'effacement des personnages un par un et presque systématiquement par le narrateur qui, lui, finit à son tour de disparaître et de s'effacer. C'est le caractère des personnages de Yasmina Khadra dans ces romans précédents, mais d'abord, en quoi consiste l'effacement ? Andréas HUYSSEN dit à ce propos :

> *« Effacer signifie faire disparaître une marque inscrite sur une surface, détruire complètement ou bien supprimer de la mémoire ou de l'esprit. La portée sémantique du mot reflète l'étendue de son application dans le domaine des études littéraires et culturelles. (...), la littérature d'expression française a exploré l'effacement comme une force à combattre ou à embrasser, comme une stratégie d'innovation littéraire ou comme un objet de réflexion philosophique.* »[1]

Ce pouvoir destructeur de l'écriture supprime des éléments textuels au fur et à mesure qu'on avance dans la narration. Ces éléments, personnages, lieux et d'autres sensations et objets disparaissent jusqu'à se rendre au néant.

Tout a commencé par les plus proches du narrateur, quoique rares à Jenane Jato, mais ils « *ne donnaient plus signe de vie* » (p12). Puis, c'est le chien du narrateur. Quand tout était fini, ils doivent quitter le village, et lui, les « *suivait de loin ; le profil bas. Il s'écartait de la piste et s'arrêtait, malheureux et désemparé. Il devinait que là où nous rendions, il n'avait pas sa place.* » (P 20). Cet animal a partagé avec eux tous les moments difficiles et il est délaissé parce qu'il doit s'effacer pour céder sa place à une ombre surgissant dans la mémoire à la fin du roman.

Déjà à ce niveau, à l'âge de dix ans, le narrateur sait que la vie est un combat perdu à l'avance et qu'il doit le mener en silence parce que cette petite famille

[1]HUYSSEN. Andréas, « Marquer la perte : la lecture et l'écriture de l'effacement dans la littérature française et francophone », in http://www.fabula.org/

n'est plus désormais parmi les figurants : « *Une nouvelle page s'ouvrait, et nous n'y figurions pas.* » (p 19).
A Jenane Jato, il perd son seul et unique ami, Ouari, avant de passer à Oran chez son oncle où son père« *le paysan effacé et taciturne.* » (p 82), part « *un point, c'est tout. Il a essayé de s'accrocher du mieux qu'il pouvait, puis il a craqué* » (p132). Il finit de disparaître en « *clopinant lentement vers son propre effacement* » (p207) dans un semblant de suicide et laisse la mémoire et la conscience de son fils souffrante.
Même lui, Younes, avoue qu'il était une absence : « *Je n'étais plus qu'une absence parmi mes camarades.* » (p 222).

A Rio Salado, avec la guerre, le monde « *se désarticulait autour de moi.* » (p 393), dit le narrateur au moment où, autour de lui, les autres retrouvent leurs marques et leurs repères. Il perd peu à peu ses amis : « *Mon chagrin supplantait ma frayeur : je n'avais plus d'ami.* » (p 71). Et tout « *Rio se dépeuplait. Je redoutais de me réveiller au cœur des absences.* » (p 397).
Peu après, il perd Émilie, sa mère, sa sœur, son oncle et sa femme à la suite. Ensuite vient le tour de Jonas qui s'efface : « *C'était moi qui avais changé. Jonas s'effaçait derrière Younes. Mes aigreurs prenaient le pas sur ma nature.* » (Pages 343-344). Dans son intérieur, il envisage la mort de sa moitié qui disparaît en laissant des traces et des cicatrices. Et c'est Younes finalement qui disparaît avec « *des signes d'adieu* » (p517).

Ces personnages ne sont nullement violents ou agressifs. Ces quelconques incarnent la solitude et sont vite oubliés. Ils sont les symptômes d'un corps social fatigué d'un tel destin et d'une telle existence. Ils ne sont pas libres de choisir la voie menant vers leurs désirs, ils se sont mis dans une autre où le destin est ambigu et finit par les engloutir.
Ces personnages sont des signes à déchiffrer. Ils reflètent la nuit qui s'étend pour les envelopper avec son ambiguïté et les effacer. Ils s'évanouissent dans le corps du récit, habitant le lieu de la lutte du roman, et entrent tour à tour dans la

lutte intérieure que se faisait Younes dans la vie pour les sauver et les garder. Cet orphelin du monde entier refuse toutefois d'être conflictuel, et devient indifférent aux drames du monde. Un personnage déprimé par ces conditions aussi difficiles auxquelles il était affronté et soumis. Au-delà de ces absents et absentes, sans repère, il devient lui une absence une ombre.

La mort, l'effacement et la perte de ses parents et de sa famille est signifiante. Reconnaître que l'être est mortel, c'est reconnaître la fin de la parole, le silence auquel les personnages se sont réduits. Ils sont la signification de la mort, du néant et du noir.

Les personnages disparaissent en laissant des creux. Des visages s'effacent au profil de l'ambiguïté. Comme si une ombre voulait se substituer à chaque personnage disparu. La narration devient l'embrayage qui crée le vide. C'est pourquoi il y a la mort. C'est pourquoi il y a l'ambiguïté.

Ces misérables, ces damnés ont-ils pu être des héros et se tenir jusqu'au bout de l'histoire sur d'autres pages ? Qu'est-ce qui a empêché le père de devenir ce qu'il rêvait de l'être si l'époque était autre ? Younes, aurait-il pu, lui, choisir son destin ? Malheureusement, ces pauvres individus ne disparaissent pas qu'avec la mort, ils s'effacent dans le néant et se perdent dans l'ambiguïté de la vie. Et pour arriver à une fin où leur lutte était sur toute la ligne, il n'est possible pour l'écriture que de les écarter et les effacer.

L'effacement dans ce cas, interprète la propre abdication des relations humaines. Tel est en somme la lutte de Younes : effacer et s'effacer au milieu de la nuit. Il aboutit parallèlement à une perte de signification, et de destin.

1.2 La dégradation des lieux

« *Il était écrit, quelque part, qu'il me fallait partir, toujours partir, et laisser derrière moi une part de moi-même.* » (p 143)

Effectivement, l'écrit a devancé tout désir, tout amour pour une terre ou pour un lieu. Le narrateur dans son itinéraire de presque un siècle traverse tout un

espace ouvert qui ne dépend pas seulement d'un huit clos, d'un espace bien déterminé.

l'espace du texte ou le support du récit s'ouvre sur la terre (le village de naissance du narrateur sans qu'il y ait un nom indiqué), *Jenane Jato*, la ville Oran, *Rio Salado* et finalement *Aix-en –Provence* (aujourd'hui).

En effet, ces lieux sont tous des seuils de chapitres. Ce sont des éponymes, noms réels et existants sur la carte géographique de l'Algérie et de la France.

Cet espace est en perpétuel changement, des lieux éphémères, des lieux qui s'opposent l'un à l'autre et qui effacent l'un l'autre. Un espace meurt et un autre naît avec l'arrivée du narrateur, pour qui ces lieux traversés sont des points de transitions et de passages vers le destin inconnu. Ils sont également des lieux de blessures, même celui le plus privilégié pour le narrateur : Rio Salado.

Ces espaces éclatent, comme si, d'un seul saut, le narrateur dégrade un lieu inné qui se périme pour inventer un autre et le conquérir et l'opposer au précédent où tout va changer avec : les personnages, le temps qu'il fait, les attitudes et même la culture et l'idéologie. La narration, elle, change de ton et enfante cette déchirure en larmes et sang qui se fait entre les lieux dans chaque passage.

En fait, ce passage est nécessaire dans les écrits littéraires et a évolué à travers son histoire. Car se sont ces lieux qui ont donnés naissance même à la parole. En ce sens, Pierre Masson explique dans sa préface de *L'envers du décor : duplicité du paysage littéraire,* que « *Si l'on rend au mythe son sens premier de parole fondatrice, on s'aperçoit que depuis toujours l'espace s'est, aux yeux des hommes, réparti en lieux muets et en lieux de parole, les premiers n'étant que des zones transitoires menant aux seconds.* »[1].

Ceci dit, il explique que tout espace long ou court, est un *muet pèlerinage*, et n'est acceptable que s'il est transitoire vers un autre. Mais au vingtième siècle,

[1] MASSON, Pierre (dir.). *L'envers du décor Duplicité du paysage littéraire*, France, Pleins Feux Nantes, 2003, p.8.

l'espace « *s'uniformise et se fait silencieux. […]. La valeur de chaque lieu n'existant qu'en fonction de ses désirs et ses craintes.* »[1].

En effet, dans tous ces espaces fréquentés, la tranquillité, la quiétude et la paix sont dérangées puis bouleversés tantôt par les incendies tantôt par la guerre. Le narrateur, forcé, déserte ces lieux un par un parce que « *l'univers où le sentiment d'insécurité est largement déployé compose une cité au sein de laquelle l'individu n'est qu'en proie à la terreur.* »[2]

A Jenane Jato, il vivait dans un lieu qui nous rappelle le Voreux de *Germinal*, il n'est nullement le refuge espéré. Passant à Oran cette « *ville magnifique. Elle avait un ton singulier qui ajoutait à sa jovialité méditerranéenne un charme immarcescible. Tout ce qu'elle entreprenait lui allait comme un gant. Elle savait vivre et ne le cachait pas.* » (p 113). Oran ne manquait de rien, « *ni de charmes ni d'audace. Elle s'éclatait comme autant de feux d'artifice, faisant d'une boutade une clameur et d'une bonne cuite une liesse.* » (p 189)

Rio Salado, « *J'ai beaucoup aimé Rio Salado - Fulmen Salsum, pour les romains ; El-Maleh, de nos jours.* » (p151), une compagne ville de son époque, le lieu du colon qui fascine et adore taper dans l'œil. Un espace aérien s'identifie à la paysannerie et se manifeste par son silence et son odeur de la nature pure :

> « *J'étais ébloui. Né au cœur des champs, je retrouvais un à un mes repères d'antan, d'odeur des labours et le silence des terres. Je renaissais dans ma peau de paysan, heureux de constater que mes habits de citadin n'avaient pas dénaturé man âme. Si la ville était une illusion, la campagne serait une émotion sans cesse grandissante.* » (p 154).

On laisse l'Algérie de l'indépendance en ruines sans un mot à dire et on fait un bond en France avec la ville de 2008 :

> « *Marseille, la ville - légende, la terre des titans convalescents, le point de chute des dieux sans Olympe, la croisée providentielle des horizon perdus, multiple parce que inépuisable de générosité.* » (p 472)

---

[1] Ibid., p.18
[2] BOUDJADJA. Mohamed, *op. cit.*, p131.

Donc chaque passage, chaque lieu correspond à une période de vie : de l'enfance vers l'adolescence, et de l'âge adulte vers la vieillesse.

Pour chaque passage, il y a une parole qui se tait, qui se réduit au silence et à l'ambiguïté. Charles Bonn explique ce passage par le suivant :

« *...et que ce passage deviendra ainsi, dans une confusion voulue du signifiant et du signifié, créateur à son tour d'une nouvelle ambiguïté-matrice de sens, le lieu de surgissement de la parole, et son tremblement dans lequel se trahit l'interrogation au fond de cette parole même, sur sa propre possibilité d'être.* »[1].

A la recherche des repères, d'un espace signifiant, de la connaissance. L'absence d'un lieu précis dans ce roman a une fin symbolique :

« *La perte du lieu donne l'impression de l'incommensurable, de la perte de repères. [...]. C'est en ce sens que l'absence de lieu symbolise « le chaos des origines »...* »[2].

La colonisation française est la référence du roman. De ce fait, en plus de l'opposition entre la campagne et « *La ville !...* » (p 28), qui ont leur histoire chez Yasmina Khadra, et qui sont synonymes de l'autochtone et du colon à l'époque, il existe la discrimination spatiale où les personnages reflètent le lieu en donnant l'image de la mauvaise vie ou du luxe selon leur classe sociale (du colon ou du colonisé). Les lieux huppés font le contraste avec les taudis. Yasmina Khadra les oppose comme le fait Franz Fanon :

« *Ces deux zones s'opposent...La ville du colon est une ville en dur, toute en pierre et de fer. C'est une ville illuminée, asphaltée... La ville du colon est une ville de Blancs, d'étrangers.... La ville du colonisé est une ville affamée, affamée de pain, de viande, de chaussures, de charbon, de lumière. La ville du colonisé est une ville accroupie, une ville à genoux, une ville vautrée.*»[3]

Dans ce roman, ces lieux sont des sujets, des actants, non entant qu'adjuvants, mais des opposants contre tout objet de quête.

---

[1] BONN. Charles, Le Roman algérien contemporain de langue française : espaces de l'énonciation et productivité des récits, Thèse de doctorat d'Etat, Université de Bordeaux 3, 1982, Sous la direction du Professeur Simon JEUNE, v 5, p.8.

[2] ADJIL, Bachir, *Espace et écriture chez Mohammed Dib*, France, L'Harmattan, 1996, p.37.

[3] FANON. Franz, *Les damnés de la terre*, Paris, Maspero, 1976, p .8.

Ces dichotomies et oppositions sont des symboles idéologiques, et font une dualité spatiale dans le texte de Yasmina Khadra. Des lieux d'amour et de haine ; des lieux de rencontres et séparations à la fois. C'est comme si on opposait le jour à la nuit, cette dernière se transformant elle-même en lieu, car le noir occupe le lieu déserté et remplace les personnages et les espaces dégradés. Charles Bonn, en étudiant l'espace chez Mohammed Dib, confirme cela :

> « *La nuit semble donc un espace plus fondamental encore que la mer, qui ne fait que la désigner, qu'amener vers elle. La richesse signifiante de la nuit est plus grande que celle de la mer. C'est « des espaces aveugles de la nuit » ou simplement de l'ombre… pour le narrateur, il s'agit d'avoir le courage nécessaire d'affronter cette ombre et de lire son langage, alors que la lumière du jour est le lieu de sa fuite.* »[1].

Ecrire l'histoire de la guerre avec une description aussi fidèle sans pour autant basculer dans l'érosion de cette guerre et la banalité d'être le porte parole de cette souffrance, c'est seulement reconstruire l'histoire et son espace. L'histoire est là, la vérité aussi, et l'espace en voulant se construire et se reconstruire en fiction se transforme en ambiguïté.

1.3 Nier pourquoi faire ?

Les premières phrases du roman avec leurs formes opposées qui sautent aux yeux, relèvent d'une narration qui est prisonnière d'une certaine incertitude, d'un doute, d'une abrogation ou même de la dénégation. Cette narration conduite par une écriture qui nie ce qu'elle vient de certifier, retombe dans le non dit, dans l'effacement des propos déjà dits :

« *Mon père était heureux.*

Je ne l'en croyais pas capable » (p11)

[1] BONN. Charles, *op. cit.*, p.25.

Cet énoncé dans sa mise en scène déclare l'action première comme affirmative, et déjà à ce point, rapidement, l'énonciation parvient à changer de courbe vers la négativité.

Etonnant et surprenant portrait pour un lecteur qui porte son attention sur la forme négative et en parallèle oublie celle affirmative. Ainsi l'accent est-il mis toujours sur ce qui est non fait. A l'exemple de quelqu'un qui écrit sur un tableau puis efface. Reste-t-il un mot enfin ? Est-il sûr de ce qu'il veut afficher, ou, veut-il empêcher les autres de lire sa pensée ? Veut-il garder le tout noir et ambigu ?

Cette écriture dévoile un caractère du narrateur, inconnu jusque là par le lecteur, qui refuse de donner de la crédibilité à ce qu'il voyait comme palpable. C'est que le narrateur, en énonçant la première phrase, n'a aucune envie de l'achever, de rendre son idée plausible. Il n'est sûr de rien, les portraits sont lacunaires aux yeux du lecteur, et oscillent entre le vrai et le faux.

Parfois, c'est le contraire qui arrive. L'écriture joue sur la forme de la phrase : « *Je n'étais pas resté longtemps avec ma mère. Ou peut-être une éternité. Je ne me rappelle pas.* » (p 110).

L'énoncé passe de la négation à l'incertitude vers la négation. La première phrase avec ses éléments de négation *ne…pas,* qui nient la durée longue restée avec la mère du narrateur, rendait les propos plus affirmatifs ; la deuxième phrase affirmative n'est pas certaine avec *peut-être* et le terme *éternité*.

Cette négation traverse tout le texte entre récit et discours. Chaque nouvelle phrase détruit la précédente dans cette progression descriptive. Cette procédure s'explique par le fait que « *le narrateur dit qu'il ne peut pas décrire ce qu'il propose de décrire, ou ne présente l'objet de sa description que par des procédés interdits* »[1].

La description se transforme en interdite, elle essaye de fuir à la phrase déjà énoncée. Ainsi les portraits et les gestes « *des personnages peuvent être*

[1]De GEORGES-METRAL. Alice, *Les illusions de l'écriture ou la crise de la représentation dans l'œuvre romanesque de JULES BARBEY D'AUREVILLY*, Genève (Suisse), Champion, 2007, p.234.

victimes de la force annulatrice de l'écriture (...). Enfin, elle peut dessiner un personnage dont l'être même se résume dans le fait de n'être pas (...). L'attention est mise, non sur ce qui est, mais sur ce qui n'est pas, car seule l'absence revêt une signification. »[1].

Une écriture déceptive qui définit le rapport entre le narrateur et le langage et finit par donner cette façon singulière d'énoncer les faits refoulés et désavoués. Car la signification est dans l'absence après la présence. Cela affirme aussi l'insuffisance de la mémoire à se rappeler le temps antérieur et suppose une autre pensée antithétique.
Cette écriture crée et détruit en même temps, elle est là à ne pas exécuter l'action déjà énoncée. Elle rend, par sa présence, ce qui est nié son rival. Elle le concrétise avant de l'effacer.

Un exemple de paragraphe saturé de négation où le narrateur, selon notre point de vue, justifie son caractère négatif :

« *J'en étais malheureux, en même temps je n'éprouvais pas le besoin de me réconcilier avec elle. Je n'en avais pas la force…. Je refusais d'entendre raison, (...) ; je ne voulais rien d'autre que le coin obscur au fond duquel je m'interdisais de réfléchir (...). Je n'avais pas de haine ; je n'avais plus de colère…* » (p 444).

C'est une procédure qui relève beaucoup plus de la psychanalyse. Freud affirme que « *le sujet opère « la négation de ce manque dont le poids ne peut être porté par la conscience »* »[2]. Etre froid face à un événement, s'enfuir de soi, c'est tout à la fois, un refus. Il y a là certainement ce conflit quand on veut parler de Younes-Jonas, de ce combat avec la vie auquel fait allusion ce nom sur plusieurs plans.

L'ambiguïté est prise dans le sens de l'incertitude et de l'obscur dont la signification laisse à désirer. La valeur de la vérité du discours est dans un état

[1] Ibid.
[2]Cité par COSTE. Bénédicte, « Logiques de la négation : l'Autre de la littérature », in http://www.fabula.org/

critiquable. Elle est entre l'existence et la non existence, sinon inexistence. Même l'intrigue amoureuse est niée et il ne reste que le regret, la mémoire et le souvenir. Ainsi, par son incertitude, le narrateur met le lecteur dans l'ambiguïté des idées non décisives, d'une opinion non claire du narrateur.

2 *Le portait du silence*

2.1 Le silence et l'écriture

Le refus du langage de dire les choses, son insistance à effacer les personnages, à envoyer les lieux en abîme, ne laisse un espace qu'au silence pour se manifester. Alors ce corps vide, étant le silence, dévoilé, est la chose qui vaut le plus chez le narrateur, elle est ce qui pèse le plus, qui empêche le langage d'être capable de crier le mal ressenti en face.

Le même constat est fait par Bachir Adjil à propos de la parole chez Mohammed Dib : « *Dans son pouvoir de faire disparaître les choses, la parole disparaît à son tour pour se replier dans son silence…* »[1]

Mais comment une écriture peut-elle être silence ? Ce dernier est par définition le fait de s'abstenir de parler ; de laisser entendre sa pensée sans l'exprimer formellement. C'est le contraire de la parole. Il se manifeste dans le discours par les points de suspension, des phrases et des blancs ou des mots orphelins. Il interrompt et fragmente la pensée dans le même énoncé. Par ailleurs, il y a des silences des espaces, d'autres des relations humaines et le silence en soi.

Dans ce monde de fiction et d'art, le silence dont on parle tient un peu de tout cela, il n'est pas une contrainte, c'est un choix.

Ce silence est une caractéristique et un privilège dans ce roman. Il se défend contre la parole qui voudrait coûte que coûte le nier et passer à son salut.

Par la dominance du silence, la parole elle-même devient la figure du silence. Elle se tait pour faire naître ce vide. Ce dernier n'est pas le néant, il est le refus

[1] ADJIL Bachir, *op. cit.*, p.39.

de se dire et de dire l'autre aux dépens d'un bouleversement du langage. Un paradoxe difficile à résoudre, car ce dernier, à savoir, le langage qui est fait pour la parole se transforme en un moyen de mutisme.
Cette parole dite occultée, opprimée ne peut s'échappe au narrateur ; elle n'est d'ailleurs même pas dans son intérieur, dans sa pensée pour être affranchie de cet esclavage intérieur.

Ce silence s'automatise donc dans l'écriture, alors qu'elle est déjà définie par Barthes comme « *une réalité ambiguë* »[1]. Il s'impose en menant le texte vers le mutisme définitif, son lieu originel : « *Ensuite, le silence… un silence abyssal…* » p 84.
Les faits, leur représentation prescrit ce choix d'une telle écriture. Un style ennuyeux parfois, mais inhérent à l'écriture de Khadra qui rejoint les propos de R. Barthes lorsqu'il dit :

> « *La nouvelle écriture se place au milieu de ces cris et de ces jugements, sans participer à aucune d'eux ; elle est faite précisément de leur absence ; mais cette absence est totale, elle n'implique aucun refuge, aucun secret ; on ne peut donc dire que c'est une écriture impassible ; c'est plutôt une écriture innocente.* »[2]

A vrai dire, l'écriture de Y. Khadra s'inscrit dans ce sens donné par Barthes de la nouvelle écriture. Elle laisse écouter les jaillissements de la révolution et du crime de la guerre sur le même pied d'égalité. Son décodage ainsi parait simple. Elle dit tout et ne cache rien « ni *au niveau du contenu ni au niveau de l'écriture et sans prendre parti pour un côté ou un autre.* »[3]. Elle peut faire comprendre que « *[…] les américains n'étaient pas venus en conquérants, mais en sauveurs….* » (p186). Comme elle peut décrire que : « *les familles juives, […], commençaient à rentrer au bercail* » (p228) sans donner avis au commentaire. C'est ce qui est affirmé par Beate Becher à propos de l'écriture de Yasmina Khadra dans *Les agneaux du seigneur* :

---

[1] BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques, op. cit.*, p.16.
[2] BARTHES Roland, *L'aventure sémiotique, op. cit.*, p.179.
[3] BOUDJADJA. Mohamed, *op. cit.,* p.68.

«...elle est directe, elle dit tout, sans faut semblant. Elle est le contraire d'une écriture poétique, les mots n'ont pas la fonction de faire surgir quelque chose qui se cacherait au-dessous, ils disent ce qu'ils disent, ils décrivent ce qu'il faut démonter. Sans ornement, sans enjolivement, sans détour, sans recours à l'élégance, Yasmina Khadra réussit à rendre ses paroles transparentes à l'extrême. »[1]

Ainsi l'écriture de Yasmina Khadra est-elle toujours claire. Mais si on revient sur son sens premier en tant que *réalité ambiguë*, cela ne laisse aucun doute qu'il y a là un poids sémantique à chercher.

D'une part, l'handicap et l'incapacité des mots devant la pensée, leur inaptitude à exprimer le réel comme inimitable et comme constat est évident puisque les mots ne sont jamais les choses.

Cependant, « *tout silence de la forme n'échappe à l'imposture que par un mutisme complet (...) Cet art a la structure même du suicide : le silence y est un temps poétique homogène qui coince entre deux couches et fait éclairer le mot moins comme le lambeau d'un cryptogramme que comme une lumière, un vide, un meurtre, une liberté.* »[2], c'est ainsi que l'écriture par fausses apparences fuit à l'imposture.

Le but de cette écriture qui ne désigne pas son camp en restant silencieuse est de « *créer une écriture blanche, libérée de toute servitude à un ordre marqué du langage* »[3]. Avec cette procédure l'écrivain est un *honnête homme*, mais « *Malheureusement rien n'est plus infidèle qu'une écriture blanche* »[4]

L'écriture tente avec la parole de vaincre le silence et son pouvoir, mais en vain. Elle se tait en la présence du mutisme de la parole. Un mutisme qui l'égale au silence. Un mutisme du sujet qui le renferme dans le silence. C'est la perte désormais de confiance du narrateur partagé entre son appartenance aux deux camps, aux deux communautés.

---

[1] BECHTER. Beate, « roman blanc, écrit (ure) noir(e) chez Yasmina Khadra, dans *Algérie : nouvelles écriture. Voix de la résistance Actes du colloque de Toronto*, in *Études littéraires maghrébines* n°15, Paris, L'Harmattan, 2001, p 46

[2] BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture suivi de nouveaux essais critiques, op. cit.,* p55.

[3] Ibid., p56.

[4] Ibid.

Et si la parole *«se fait silence, c'est pour mieux écouter son retrait du discours. Elle se fait contemplation du silence qui l'enveloppe (...). Cela veut probablement signifier que cette « vérité » ne peut se dire, mais seulement « exister » dans son silence. Seule à pouvoir réaliser l'ascèse.»*[1]. Cette vie est une vérité à ne pas dire, ni à commenter, ni à en parler trop. Ces limites de la parole sont les balises du dire de l'être aussi :

> « *Quand la parole devient indicible, c'est le silence qui parle. Il parle avec ses mots et désigne une absence, celle du retrait du moi et la tentative de son abolition. Elle est l'objet de la perte et une question pour elle-même.* »[2]

Ce silence de l'écriture joue systématiquement sur cet objet de perte à travers le narrateur pour donner un sens multiple. C'est un texte qui feint la transparence pour faire ignorer sa poéticité, sa rhétorique et par là ses significations multiples.

Yasmina Khadra avec cette écriture, qui d'abord manque de goût d'analyse psychologique, n'empêche pas le personnage principal d'être à cheval sur les deux axes sémantiques qui se fondent dans une seule entité. Ce parallélisme entre deux lignes, entre passé et actualité produit un destin ambigu et une écriture ambiguë. Cette dernière se manifeste également dans le fait que le récit se contredise, s'annule ou s'efface au fur et à mesure qu'il s'énonce par le narrateur qui dit : « *Une époque avait tourné la page, et j'étais face à une autre, blanche, frustrante, désagréable au toucher. Il me fallait prendre du recul. Changer de ciel et d'horizon. Et, pourquoi pas, couper les ponts qui ne me retenaient nulle part.* » (p 339)

2.2 Le non-dit et la morale

La morale qu'on peut tirer du silence qui a pesé sur la pensée et la parole est bien celle prononcée par Émilie lors de sa dernière rencontre avec Younes :

---

[1] ADJIL, Bachir, *op. cit.,* pages 43-44.
[2] Ibid., p.47.

« *Il est des silences qu'il ne faut pas déranger. Pareils à l'eau dormante, ils apaisent notre âme.* » (p 512).

Le non-dit est comme un déterminisme moral. C'est un signe de l'existence, il construit l'esprit. Mais il ne peut durer pour ne pas céder sa place au vide, à l'absence. S'il existe en nous, c'est pour mieux donner cette quiétude à l'esprit, c'est se laisser bercer par lui. Ces silences qui se créent dans l'œuvre sont une forme de pensée. Ils sont écoute, observation et réflexion avant toutes choses. Ils font également appel à la négation ainsi qu'à la mort.

Et puisqu'on peut changer le cours du destin par la seule parole (un mot peut créer un monde comme il peut détruire un autre), le narrateur avec son mutisme, laisse son destin prendre son cours ambigu.

« – *Ce ne sont que des mots, Younes. C'est vrai, il fut un temps ou un mot de toi aurait changé le cours du destin. Mais tu n'as pas osé le prononcer. Il faut que tu comprennes que tout est fini.*
– *Qu'est-ce qui est fini, Émilie ?*
– *Ce qui n'a jamais vraiment commencé.* » (p 413).

L'ambiguïté dans ce discours et l'efficacité d'une communication souhaitée avec un narrateur qui se tient jusque là silencieux est ignorée et négligée par le vide râpant son discours. Or, le silence parfois peut dire ce que les mots ne peuvent exprimer : « *Il ne disait rien, et son silence en ébullition ajoutait à son allure une tension qui me faisait craindre le pire* » (p 51).

Tout n'est pas dit. Ce narrateur, dont la parole cède « *la place à un silence dérangeant.* » (p 168), chérit le silence et parfois essaye de l'apaiser : « *Le soir, chez moi, je sortais sur le balcon et j'écoutais hurler les chacals dans l'espoir d'apaiser son silence à elle.* » (p 225)

Le silence entoure les événements et les laisse passer sous son poids en étouffant les personnages déjà muets et ternis. C'est la conséquence de la disparition. Le silence est un trait inhérent à la mémoire. Mais il peut être une vertu :

« *Le visage contre les genoux et les doigts croisés sur la nuque, ruminant en silence son fiel et son dépit. Il se rendait compte que, quoi qu'il fasse, quoi qu'il dise, le mauvais sort aurait toujours le dernier mot, et ni les serments sur la montagne ni les vœux les plus pieux n'étaient en mesure de changer le cours du destin.* » (p 83)

Cependant, ce silence est relatif et n'est pas total, il dépend du moment et de la situation de la narration. Le silence du jour remplace celui de la nuit pour plonger les êtres et l'espace dans le chaos :

« *Rio ressemblait à la fini d'une époque, vidé de sa substance, livré à un nouveau destin. […]. Le silence qui pesait sur la route donnait l'impression de se recueillir sur lui-même.* » (p 460).

Il est synonyme de la nuit : « *Très loin, des chiens aboyaient ; leurs jappements se pourchassaient à travers le silence de la nuit.* » (p 306)
Dans ce sens, le narrateur reprend l'attitude de Flen dans *Le privilège du phénix* qui ne veut parler qu'en retrouvant ses origines. On ne sait à présent si ce narrateur avec ce vide qui s'installe en lui se contredit ou dit la même chose que Tahar Djaout : *si tu parles, tu meurs. Si tu te tais, tu meurs. Alors, dis et meurs.*

L'auteur n'a cessé, de surcroît, de dessiner à travers ces univers sensibles le portrait du silence. Mais selon l'expression de Flaubert dans sa *Correspondance* : « *Le difficile en littérature, c'est de savoir quoi ne pas dire.*». Ceci peut-être ce qui transparaît à travers le récit de ce narrateur et explique l'attitude de l'auteur. Le dit, tel qu'il est, transcrit le calme et le silence du monde, fait de l'écriture une restitution de distance. Et le peu qui est dit est suffisant pour engager un lecteur averti à se tenir éveillé face à toute duperie ou ruse derrière ce mutisme. Le lecteur dans de telles situations sait qu'il y a une complétude, qu'il y a une parole reflux, se disant avec ces mots absents, ces creux dans langage.

3 *L'objectivité de la fiction*

3.1 Le moi et le regard

Le narrateur, ce mythe littéraire, a la force de propulser et raconter le récit comme un Dieu, d'être présent dans et par le récit, à l'intérieur ou à l'extérieur à travers des personnages. Il est là l'être où tout ce qui se présente le prend comme référence absolue. Cet *être de papier* qui s'affiche, se cache ou s'efface ne peut être l'auteur. Alors, parmi ces narrateurs, dans tout *Ce que le jour doit à la nuit*, on se pose la question suivante : « *Qui est le donateur du récit ?* »[1]

Younes nous répond : « *Et moi, dans tout ça ? Je ne suis qu'un regard qui court, court, court à travers les blancs de l'absence et la nudité des silences…* » (p 511). Ce *je* et ce *moi* sont un *regard* placé entre les deux instances : les blancs de l'absence désignant l'Histoire, et la nudité des silences désignant le présent muet. D'ailleurs dès les premières phrases, ces embrayeurs *Mon* et *Je* signalent la présence du narrateur interne qui conduit le récit jusqu'au bout.

Cette stratégie de l'auteur émane d'une instance qui s'identifie au personnage principal. Sa voix, ses pensées, et les dialogues qu'il échange avec les autres. Un *je* plutôt angoissant. Il se livre à une confidence sur sa mémoire, et ne cède la parole à un autre qu'à travers un échange direct avec lui. Le *je*, c'est lui donc, il est sa vie et son expérience. Pas d'omniscience, pour ne pas être celui qui sait tout. Mais on voit ce *je* qui existe ; on ne sait et il ne sait où il voulait arriver dans cette ambiguïté qui conduit son destin.
Cette technique prend en charge le récit par la perception, le point de vue et la focalisation interne. Quand elle se raconte, elle est lue et donnée à voir par ce narrateur. C'est une méthode proche de la technique cinématographique qui éclaircit les scènes par un jeu de lumière du clair-obscur, et donne à voir des scènes attendues, scènes suspendues, de suspense.

[1] BARTHES Roland, *L'aventure sémiotique, op. cit.*, p.195

En effet, l'œil et le regard sont indispensables à la narration. Le narrateur semblable à l'œil d'une caméra, donne les événements au présent presque dominant. Une position de celui qui observe dont la connaissance et la vue sont bornées. Et toute interprétation se limite non à sa connaissance, mais à sa vue. Le passage est obstiné, balisé par l'autre, c'est ce qui obscurcit le destin du personnage. Et du moment que c'est le personnage qui raconte toute l'histoire, la vision devienne limitée et subjective. Le subjectif repose sur l'affectivité, l'individuel. Or, c'est tout à fait le contraire qui s'est produit. La vision est neutre, et pour s'échapper à la grâce de la subjectivité et tomber dans l'aumône de l'objectivité, l'auteur utilise un *je* énigmatique.

Il maintient l'énigme avec ce basculement sur le *je* d'un même narrateur : il y a deux consciences, l'une immanente du réfèrent Jonas et l'autre est celle de Younes. Tout se passe comme si Jonas et Younes étaient tour à tour les émetteurs du récit sans pour autant être très différent l'un pour l'autre. Selon le schéma de Greimas, on a deux actants pour un même objet :

> «*…ainsi, beaucoup de récits mettent aux prises, autour d'un enjeu, deux adversaires, dont les « actions » sont de la sorte égalisées ; le sujet est alors véritablement double* »[1].

Ce duel s'explique par le désir de conquérir un même objet non par opposition entre les deux actants, mais par complémentarité en convergeant vers le même but, l'identité.

Peu à peu on reconnaît le rôle structurel de la vue qui s'impose comme un véritable moteur de l'action. On ne peut prévoir des faits, dans un système fondé sur un principe de l'observation du vécu par la vue qui rend l'écriture le résultat de tout un travail pour rester à l'écart. Une écriture travaillée qui se laisse à l'évidence et à la fatalité.

[1] Ibid. p193.

Ce regard du Moi, qui a sa philosophie et sa psychologie, véhicule le rêve d'une unité perdue. Ce regard se veut objectif d'une manière pertinente n'est que la marionnette de l'auteur. Ce récit où la parole ne renvoie qu'à soi, crée une vision objective, mais le regard tributaire d'un personnage choisi avec tout ce qui est lié à ce personnage et avec tous les facteurs qui permettent d'intervenir, n'est-il pas, enfin, un regard qui court vers sa subjectivité. Le récit par là, sans nier la part de la réalité, ne peut être que fiction puisqu'il y a en premier lieu une histoire d'un romancier.

Passons à l'autre voix qui intervient. Elle est celle du même narrateur, mais une voix finale, terminale de Younes le vieux pour mettre quelques points sur les i dans le cours de la narration : «*Aujourd'hui encore, je ne peux m'empêcher d'avoir un frisson chaque fois que j'évoque cette foudroyante expérience* ». (pages 32-33). Il se recherche et se voit en se donnant à voir. Cela prouve également les limites du savoir humain :

> « *Si j'avais su qu'elle était en train de me parler pour la dernière fois de notre vie, j'aurais cru à l'ensemble de ses chimères et serais resté auprès d'elle. Mais comment l'aurais-je su ?*» (p 176).

Cette phrase qui nous rappelle *Le château de ma mère* de Marcel Pagnol fait du narrateur la référence et la réalité.

Un roman qui se donne à voir plus qu'à comprendre. Ce regard du moi balisé essaye de donner un fond à la connaissance, à la pensée dans un espace bien cadré qui est ce monde. Mais également, retrouver des pensées occultées derrière cette vision affichée. Il essaye de répondre à l'épineuse question : comment se fait la rencontre avec l'autre à travers ce moi personnel ? N'est-il pas entrain de chercher le moi collectif, chercher dans les profondeurs et construire l'Homme qui est détruit en nous ?

3.2 On ne sait trop

La dualité du personnage, de son regard s'influencent sur tout le texte en un parallélisme obsédant et en paradoxe accablant entre deux instances sur toute la ligne : deux pères, deux mères, deux pays, deux langues et même deux identités en conflit et qui manifestent sur toute la ligne le symbole du double et de l'opposition entre les deux motifs : le jour et la nuit.

Deux idéologies, deux cultures ont mené le filage du texte jusqu'à la fin sans savoir laquelle d'entre elles est la lumière ou l'obscurité. En conflit perpétuel, chacune d'elles s'agrippe à la lumière pour s'enfuir à la nuit.

Le paradoxe n'existe pas qu'entre ces deux, il est aussi au fond d'eux, il est crée dans le cadre spatio-temporel, crée dans les personnages suite aux événements.

Ce narrateur est témoin plus qu'agent, rien d'héroïque dans ses actes, un observateur, c'est une position difficile à tenir tout au long du texte :

> « *La vie, c'est comme dans les films : il y a des acteurs qui nourrissent l'histoire, et des figurants qui se fondent dans le décor. Ces derniers sont la mais ils n'intéressent personne. Tu en fais partie, Jonas. Si je ne t'en veux pas, je te plains.* » (p 430).

Ce narrateur ici est conscient de son mutisme et ne sait qu'elle attitude adopter face à son silence : « *J'étais embarrassé. Malheureux, sans aucun doute. Outré, moi aussi, par l'ambiguïté de mon attitude.* » (p 331). Il reflète l'opacité de son temps à comprendre ce qui l'entoure pour se dépoussiérer de cette ambiguïté qui l'enveloppe.

Avec cet acteur, l'auteur veut saisir la réalité et le conflit jusqu'au dernier détail. Ce personnage qui erre dans la vie comme il s'abîme dans la mémoire : « *Je suis aux portes de la mémoire, ces infinies bobines de rushes qui nous archivent ; ces grands tiroirs obscurs ou sont stockés les héros ordinaires que nous avons été.* » (p 508), était le men - songe, la fiction inventée par l'écriture

pour décrire l'Algérie de ce siècle : « *nous demeurons les principaux artisans de nos malheurs.* » (p 352). Avec cette communication littéraire courante fondée sur l'indicible, la parole laisse dire sans se soumettre à se dire. Ainsi est-elle le lieu de la méditation, de la réflexion et de la contemplation du discours.

Un métalangage d'un narrateur qui ne peut et ne sait choisir son camp et laisse l'histoire choisir pour lui. Le mieux pour lui était de se taire parce que parler, c'est risquer de toucher quelques sensibilités, et qui est en mesure de dire cela sinon la fiction dans cette écriture innocente. Cette dernière happe les sensations et les sentiments et on passe à l'imposture des mots où chaque phrase réinvente son propre sens.
On souligne donc cette ambiguïté qui fait chercher le sens ailleurs avec une écriture qui détruit l'effet de surprise avec la linéarité de son discours et de la tonalité des faits.

Ceci dit, la platitude de ce roman étonne. L'écriture n'a pas la force de la description et de la pénétration. Le narrateur ne croit pas tout à fait à ce qu'il dit, et ne va pas au-delà de la reprise de scènes ordinaires.
Dans ces circonstances de colonialisme, et dans un décor nuancé entre village et ville, entre jour et nuit, tout ce qui est dit d'une adoption, d'un amour et d'une quête, passe dans la simple banalité du dire, c'est du hasard. Il ne tient pas du héroïsme ou de l'aventures. Pas d'idées précises : « *Je ne comprenais pas. Je n'étais plus sur de rien.* » (p 70), ni de sensations claires, c'est simplement ce *rien* qui est expliqué par Barthes : «*..., ce sujet vide, et ce vide est le sens même de l'interlocution (...) je vous parle, vous existez pour moi, je veux exister pour vous.* »[1]

Un roman qui parle de la terreur d'un peuple et non d'une seule personne, déclenche la réflexion et suscite l'envie d'échapper au passé avec ses scènes

[1] BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture suivi de nouveaux essais critiques, op. cit.,* p.174.

trop attendues. Une oeuvre livre un combat pour nous réconcilier avec la terre et le froid qui monte dans l'histoire.

Mais là où l'espoir demeure, l'homme ne meurt pas ignoré. Et Yasmina Khadra en écrivant l'Algérie, *Ma paradoxale patrie* disait-il, ne fait qu'installer une lueur d'espoir.

Ainsi la décrit-il en répondant à la question posée par Merahi Youcef : *qu'est-ce que l'Algérie pour vous ?* Il disait :

> « *C'est mon pays…Il m'inspire autant d'espoirs que de colère, m'exaspère, m'enrichit et m'appauvrit…l'Algérie est un Eldorado en jachère ; un paradis dont les rêves sont ailleurs… c'est ce paradoxe. Un perpétuel duel entre la présence d'esprit et la bêtise, la tendresse et la détestation, le défi et le suicide, l'allégeance et l'ingratitude, la candeur et la mauvaise foi…On se cherche dans le noir, on se soutient dans le doute, on fusionne dans le malheur, mais dès qu'une éclaircie s'installe, on s'en méfie.* »[1]

Ce roman a la force du symbole où on découvre avec le héros que la liberté est intérieur et que l'écriture, si elle est faite de silence et négation, s'enracine dans la fiction.

[1] MERAHI Youcef, *Yasmina Khadra : Entretien avec Merahi Youcef : Qui êtes-vous Monsieur Khadra ?* Blida, Sedia, 2007, pages 43-44.

Conclusion

« La lutte du jour et l'ambiguïté d'un destin » était notre projet dans le présent travail. Partant des deux termes de cette formule énigmatique et métaphorique : *Ce que le jour doit à la nuit* du titre du roman de Yasmina Khadra, il nous a parus nécessaire de guetter et de déchiffrer le *jour* et la *nuit* dans tout le texte pour le décoder et l'interpréter.

Mais ces deux termes, avant d'être deux signes littéraires, n'étaient-ils pas deux signes de la création divine ? Dieu dit : « *Dieu fait alterner la nuit et le jour. Il y a là un sujet de réflexion pour ceux qui ont des yeux.* ». Ces signes naturels, par vocation, sont imités pour produire un sujet de réflexion dans le texte littérature.

Ainsi, ces deux motifs sous leurs différentes formes sont largement présents dans le roman. Il suffit de voir le nombre recensé (entre 184 fois pour le jour et 197 fois pour la nuit) pour en mesurer l'importance et l'ampleur d'un tel déploiement.

Mais, ce n'est pas le nombre qui nous intéresse. Il était question pour nous d'abord de savoir interroger ces deux motifs dans leurs traits les plus distinctifs. Le jour et la nuit en tant que modèle initial reproduit, donnent un effet à l'écriture et à la lecture, et ils occupent une place centrale dans notre travail parce qu'ils aident à la signification, à douer le roman de sens.

En plus, comme porteurs de sens et de significations à un récit émanant d'un auteur qui a le tragique pointé sur le bout de la plume, ils nous ont conduits comme ils nous ont révélés le secret qu'il les attache à l'ensemble du texte. Ces constituants significatifs fondamentaux dans ce récit s'avèrent finalement des actants.

En effet, la nuit dans cet univers romanesque, interpelle le lecteur qui s'interroge sur l'enjeu de ce choix. Elle précède et succède la lumière du jour qui porte dans ses entrailles, tel un fardeau, les graines même de l'obscurité. En somme, ce jour algérien, synonyme d'éveil et de paix, là, continue de fuir

devant la nuit, car timide et vaincu, il ne peut que créer cette attente épuisante de la nuit.

En fait, la difficulté naissante dans de telles études se basant sur les paradoxes et les contraires, est le fait de tomber dans la contradiction à force d'évoquer en parallèle le jour puis la nuit et d'y revenir à chaque fois. S'ajoutant à cela, la capacité de dissocier ces deux éléments si proches l'un de l'autre tout au long du texte. A plusieurs reprises, nous étions orientés vers des points opposés qui ne peuvent se traiter que l'un par rapport à l'autre, là où le jour peut même devenir obscur et la nuit éclairée.

Ces motifs ont donc été l'objet de notre étude dans ce récit dès notre première partie qui a portée sur une analyse des éléments clefs, selon notre point de vue, pour pouvoir interpréter tout le texte. La question supposée par le titre engage et oriente l'œuvre dans son sens. D'abord, l'auteur a mis toute sa verve au service de la nuit avant le jour, révèle l'antithèse du titre. Alors que le récit, de crainte de basculer tout à fait dans la nuit, il l'associe à la lumière du jour pour octroyer un certain espoir sournois.

Ensuite, nous nous sommes passés au nom du personnage principal. Bien sûr, ce choix n'est pas futile. Le destin du nommé Younes a résumé celui du pays. A Younes l'enfant arabe et misérable se substitue l'adolescence dorée de Jonas. Ce brassage esquisse le caractère du personnage. Et pour donner une raison à un processus d'écriture, l'écrivain a placé son personnage juste à la charnière entre les deux cultures. Et toute scène décrite devienne une évidence sans critique. Ce personnage réussit à faire cohabiter les contraires et à les maintenir durant tout le texte.

Ce nom a également une référence religieuse qui tisse bien son lien avec la nuit qu'a vécu le personnage. C'est le nom du prophète Younes qui fut jeté à la mer et avalé par un poisson. Il fut enveloppé par trois couches d'obscurité : celle de la nuit, de l'obscurité du fond de la mer et celle du ventre de la baleine.

Avec l'incipit et l'excipit, le roman annonce sa destinée dès le départ. Il y a sacrifice, un prix et une victime. Le sacrifice est celui du père. Le prix est la terre, les parents, la femme, et tout ce qui existe se transforme selon cette équation en une offrande. Et Younes, dans tout cela, est la victime qui occulte ses sentiments et ignore son identité. Nous avons signalé également cette intertextualité avec le début et la fin dans *L'étranger* de Camus puisque l'auteur a déclaré vouloir lui répondre.

En gros, la première partie a insisté sur ces éléments clefs. En termes plus directs, la nuit et le jour synchronisent par leur alternance le temps du récit. Mais implicitement, la nuit par son calme absolu et sa profondeur, se montre mystérieuse, plus proche de la déesse des ténèbres, du malheur, de tout ce qui est fâcheux dans la vie, que d'un temps réel. Ainsi, le jour et la nuit ne sont plus des intervalles temporels, mais une loi qui régit le fonctionnement symbolique du récit.

Puisque notre attention s'est portée de prime abord sur la lutte du jour, nous avons procédé dans un deuxième temps à une méthode descriptive dans la représentation des manifestations de la lumière et de l'obscurité. Ainsi le décor se réduit-il au noir la plupart du temps, et il le produit par effet d'objet ou de nature. Dans ce sens, la littérature et l'art se combinent en créant une atmosphère de clair-obscur dans le décor pour les scènes jouées par les protagonistes. Loin d'une visée purement esthétique, ce que l'auteur a surtout voulu monter par ce style pictural dans son roman, c'est le milieu obscur dans lequel les personnages de cette histoire doivent vivre et sombrés. Ce noir dominant montre le caractère de l'écrivain d'un côté, de l'autre côté, il mérite la qualification d'actant qui exerce un pouvoir sur le décor et le monde du récit.

Egalement, la lumière prend une valeur dans l'élaboration du récit aussi sur le plan de l'univers naturel que humain. Le jour avec son soleil répand sur les choses une luminosité féerique. Mais la lumière du jour peut être absente dans l'esprit et l'âme en se substituant par une nuit intellectuelle qui borne les esprits par des idées obscures. La nuit voudrait que les sujets soient assujettis sur tous

les niveaux. Dans ce milieu aveugle, le narrateur cherche la connaissance et le savoir perdu qui seraient celui d'une pensée collective opprimée.

Avec ce roman, nous découvrons le sens que tout homme attache à son Histoire, à son monde actuel, à son réel. La nuit prend une place dans l'instauration d'une Histoire absente, ignorée et même obscure qui est l'objet d'une amnésie et d'une défiguration. Cette nuit décrite avait un nom : le colonialisme. Une réalité sordide que l'auteur a voulu mettre au grand jour et qui n'est pas claire comme le simple jour. Toutefois, les événements sont dits clairement, mais leur réalité leur justesse, leurs essences restent cachés la plupart du temps : « *Le malheur y sévit depuis que vous avez réduit des hommes libres au rang de bêtes de somme.* »(p385).

Pour la recherche qu'a faite Younes auprès de la française Émilie, torturé par son amour, il se trouve qu'il s'est lancé, à vrai dire, à sa propre recherche, à la recherche d'un espoir, d'une lumière, à un avenir et à un destin bien déterminé, car on n'atteint pas la lumière que par le moyen de l'amour : « *elle était le destin que je m'étais choisi ; le reste ne m'importait pas* » (p453). Cette recherche, puisqu'elle ne touche pas son but, détermine le destin du personnage.

Émilie, là, n'est que la figure de la France qui apparaît avec la guerre et disparaît avec l'indépendance. Après cette séparation, cette douleur qui souligne entre autres cette moitié amputée après l'indépendance, l'Algérie s'est cherchée elle-même.

Dans ce monde également, L'écrivain nous fait connaître qui sont les Français d'hier. Une relation difficile à cerner et qui reste à définir à travers ce roman.

La question sur les relations humaines ne manque pas de réponse, mais la relation avec Dieu n'est pas discréditée, car selon Younes, « *Dieu était sur toutes les langues et dans tous les cœurs* » (p 136). Mais ce que raconte l'auteur sans prendre parti pour l'un ou l'autre, c'est ce malentendu qui cède place à la haine entre les amis à cause d'Émilie. L'attitude de Younes à l'égard de ses amis était guidée par la fidélité et les principes hérités de son père et de son

oncle. L'amour et l'amitié sont d'autres effets du jour qui ne durent pas parce qu'ils troublent les nuits de Younes.

Dans une troisième partie, en mettant l'accent sur l'écriture et l'ambiguïté, alors on s'est demandé comment l'écrivain arrive-t-il a mette l'une au profil de l'autre ?

Notre intérêt ne se porte plus sur un destin révélé ambigu dès le départ, mais plutôt sur l'écriture elle-même. Au cours du récit l'écrivain retient et maintient l'ambiguïté du destin par une écriture qui s'avère une composition métisse de techniques. Elle nous fait découvrir que le destin des personnages dans ce récit émerge de l'impulsion de l'écriture. Celle-ci reste le lieu concret qui manifeste par excellence l'ambiguïté du destin. Sa singularité ici demeure dans les techniques qu'il utilise.

D'abord, nous nous sommes assistés à une dégradation et un effacement par nomenclature de l'espace et des personnages. Ce procédé permet de mettre à jour cette technique et de considérer la manière avec laquelle l'auteur réduit à néant ces éléments par l'écriture. Ces deux techniques en tant que configuration puis effacement deviennent à la fois ce qui aide à construire et ce qu'il faut détruire.

Nous avons trouvé qu'un lien étroit existe entre les personnages et les lieux. Et en aucun cas, la destruction de l'espace n'est dissociée à l'effacement des personnages. Les deux vont ensembles comme si la narration en créant l'espace et ses personnages, elle les réduit en néant pour commencer un nouveau jour.

Parallèlement, le roman est traversé par un autre discours négatif qui résume la faiblesse du narrateur à donner de la crédibilité à ses propos. Construire et détruire l'énoncé produit un effet d'ambiguïté et d'incertitude : « *Je n'étais pas resté longtemps avec ma mère. Ou peut-être une éternité. Je ne me rappelle pas.* » (p 110). Ainsi l'affirmation suivie de la négation traverse le roman et s'inscrit sur toutes les pages.

Le génie de l'œuvre dégage une sorte de douleur déchirante qui imposait un état d'émoi à l'écriture, et elle devient finalement silencieuse. Le non-dit se

transforme en une morale, une forme de souffrance occultée, retenue par l'incapacité de trouver les mots qui prennent en charge la situation.

Ce que nous venons d'évoquer semble se contredire avec l'écriture dite innocente de Yasmina Khadra. Effacement, dégradation, négation et silence ne peuvent produire qu'un seul mot : ambiguïté. Un mot qui, lui, se répète même dans la pensée et l'acte du narrateur : « *J'étais embarrassé. Malheureux, sans aucun doute. Outré, moi aussi par l'ambiguïté de mon attitude* » (p331).
Il s'agit d'une recréation d'un monde ancien avec sa référence au réel. Autrement dit, la nuit force l'écriture à s'identifier à elle, au noir. Alors ce roman, déclaré d'amour, se révèle d'une lueur d'espoir au milieu de tout un monde sombre. Dans ce sens, nous soutenons l'estimation de Beate Bechter à propos du roman *Les agneaux du seigneur* : « *...ce « roman blanc » semble, au niveau du contenu et de la présentation des événements, plus « noir » que les précédents* »[1]. Un destin ambigu qui transforme une écriture en une ambiguïté. La nuit dans tout cela souligne ce trait commun avec le roman noir et l'écriture noire. A cet égard, nous pouvons dire que l'ensemble des techniques crée le destin propre de l'œuvre. La nuit exerce son pouvoir sur l'écriture, notamment sur son innocence.

Et puisque la narration est portée par le *je*, donc il est logique qu'elle incarne ce qui est intérieur chez le personnage à travers ses monologues, ses dialogues avec les autres ou ses commentaires d'une manière traditionnelle. Mais ce personnage incarne en lui seul un courant d'une inconscience interne. Une personnalité qui se trouve en lutte avec elle et même avec le lecteur.
Nous nous sommes attardés sur cette phrase qui résume le parcours du narrateur, et qui introduit en outre une dimension à ce personnage regard : « *Et moi dans tout ça ? Je ne suis qu'un regard qui court, court, court à travers les blancs de l'absence et la nudité des silences…* » (511). Selon cette expression,

[1] BECHTER. Beate, « Roman blanc, écrit (ure) noir (e) chez Yasmina Khadra, dans *Algérie : nouvelles écriture. Voix de la résistance Actes du colloque de Toronto*, *Études littéraires maghrébines* n°15, Paris, L'Harmattan, pages 38-39.

le regard du *je* devient un être animé et la fiction qui se tisse depuis ce regard varie selon qu'il est Younes ou Jonas. Il offre à la vue un monde vu avec un écart. Cela conduit à dire que le regard devient l'équivalent de l'objectivité. Sous cet angle, le regard renonce à la servitude de la subjectivité dans la narration.

Il est une prise de distance entre une histoire du passé absent, non écrite et un présent silencieux avec un désir de résoudre les problèmes du monde non par l'acte, mais par le simple regard.

Nous pouvons qualifier ce roman qui manque de suspense, où le lecteur se trouve poussé à lire le récit sans pouvoir s'introduire dans le monde des personnages autrement que d'une manière très superficielle, ni d'ailleurs pouvoir s'identifier à eux, d'une œuvre engager dans l'actualité. Car elle remet en question la relation d'hier et d'aujourd'hui entre l'Algérie et la France.

Dans ce récit, l'auteur a tenté l'aventure de narrativiser le noir avec un talent qui charrie les mots significatifs sans peur, ni du jour, ni de la nuit dans leur sens le plus large, en disant que la vie antérieure était en noir avec peu de blanc. Tel est son message livré aux lecteurs.

Bibliographie

I- Le corpus

- KHADRA. Yasmina, *Ce que le jour doit à la nuit,* Sedia, Alger, 2008.

II- Ouvrages

- ACHOUR. Christiane & REZZOUG. Simone, *Convergences critiques Introduction à la lecture du littérature,* Alger, OPU, 1990, 328 p.
- ADJIL, Bachir, *Espace et écriture chez Mohammed Dib*, France, L'Harmattan, 1996, 211p.
- BARTHES Roland, *L'aventure sémiotique,* Paris, Seuil, 1985. 360p.
- BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques* [1953], Paris, Édition du Seuil, 1972, 194p.
- BOUJU. Emmanuel, *La transcription de l'histoire : Essai sur le roman européen de la fin du XXe siècle*, Paris, PUR, 2006, 209p.
- CAMUS. Albert, *L'étranger* [1942]. Bejaia, éd. TALANTIKIT, 2007, 144p.
- COQUET. Jean- Claude, *La quête du sens : le langage en question,* Paris, PUF, février 1997, p170.
- De GEORGES-METRAL. Alice, *Les illusions de l'écriture ou la crise de la représentation dans l'œuvre romanesque de JULES BARBEY D'AUREVILLY*, Genève (Suisse), Champion, 2007. (Coll. ROMANTISME ET MODERNITES). 379p.
- DEJEUX Jean, *La littérature maghrébine d'expression française,* Paris, PUF, 1992.
- FANON. Franz, *Les damnés de la terre*, Paris, Maspero, 1976, 240p.
- FROMILHAGNE Catherine & SANCIER-CHATEAU Anne, *Introduction à l'analyse stylistique,* Paris, Dunod, 1991.
- GARY-PRIEUR. Marie-Noëlle, *Grammaire du nom propre*, Paris, PUF, 1994. (Coll. Linguistique). 252 p.
- GOLDENSTEIN. Jean-Pierre, *Entrée en littérature,* Paris, Hachette, 1992, 126p.
- HAMIDALLAH. Mouhammad, *La traduction des sens du* Noble Coran *en langue française*, Complexe Roi Fahd pour l'impression du saint Coran, Arabie Saoudite.
- JOUVE Vincent, *La poétique du roman,* Paris, SEDES, 1997. (Coll. CAMPUS Lettres). 190 p.
- MASSON, Pierre (dir.). *L'envers du décor Duplicité du paysage littéraire*, France, Pleins Feux Nantes, 2003. (Coll." Horizons Comparatistes", université de Nantes). 256p.
- MERAHI Youcef, *Yasmina Khadra : Entretien avec Merahi Youcef : Qui êtes-vous Monsieur Khadra ?* Blida, Sedia, 2007. (Collection d'entretiens A BATONS ROMPUS). 96p.
- METTERAND. Henri, *Le regard et le signe*, Paris, PUF, 1987. (Coll. Ecriture), 291p.
- PEYTARD. Jean, *Syntagme 3 : didactique, sémiotique, enseignement*. Paris, Les Belles Lettres : Annales littéraires de l'Université de Besançon (Série Linguistique et sémiotique, 6), 1986, 279p.

- ROPARS – WUILLEUMIER. Marie-Claire, *L'idée d'image*, Paris, PUV, 1998, 164p.

III Dictionnaires et Encyclopédies

- BOUTY. Michel, *Dictionnaire des œuvres et des thèmes de la LITTERATURE FRANCAISE, Hachette Education, Paris, 1990.*
- *Dictionnaire de la langue française Encyclopédie et noms propres*, Hachette, 1994.
- EAFLEUR. Bruno, *Dictionnaire des locutions idiomatique françaises,* éd. R P. Inc. Montréal, 1991.
- *Encyclopédique QUILLET*, Librairie artistique Quillet, Paris, 1981.
- *Grand Larousse de la langue française*, T 4, Librairie Larousse, Paris, 1982.
- GREVISSE. Maurice, *Le bon usage, grammaire française avec des remarques sur la langue d'aujourd'hui,* DUCULOT, Paris, 1980.

IV- articles

- BECHTER. Beate, « Roman blanc, écrit (ure) noir (e) chez Yasmina Khadra, dans *Algérie : nouvelles écriture. Voix de la résistance Actes du colloque de Toronto*, *Études littéraires maghrébines* n°15, Paris, L'Harmattan, 2001.
- Entretien réalisé par AMEZIANE Ferhani, « La littérature est d'abord un élan narcissique », in *El Watan : Arts & Lettres,* 30 avril 2009.
- FAUCONNIER, Bernard. « Ce que le jour doit à la nuit », in *Magazine Littéraire*, n°479, *Marx, les raisons d'une renaissance*, octobre 2008. p 30.
- IDJER. Yacine, « « Ce que le jour doit à la nuit » de Yasmina Khadra : une leçon d'amour et de rapprochement », in *Info Soir*. 11 janvier 2010.
- KOUDIL. Salim, « Yasmina Khadra lors d'un hommage rendu Albert Camus », in *Liberté*, 02.février 2010.
- MOHELLEBI. Aomar, « Amour et malédiction », *L'Expression*, 20 octobre 2008.
- SERRI Jérôme, « La fermentation de l'orage algérien », in *Lire Magazine littéraire*, septembre 2008.

V - Thèses

- BONN. Charles, *Le Roman algérien contemporain de langue française : espaces de l'énonciation et productivité des récits*, Thèse de doctorat d'Etat, Université de Bordeaux 3, 1982, Sous la direction du Professeur Simon JEUNE, v 5.
- BOUDJADJA. Mohamed, *Poétique du Politique dans l'œuvre de Yasmina Khadra, thèse de doctorat,* Thèse de doctorat d'Etat, Université de Batna,2009, *Sous la direction des Professeurs : Zoubida Belghoueg & Marc Gontard.*

VI – Divers textes en ligne

- ANDRON. M.-P, *« L'amour comme un roman »*, in : http://www.fabula.org/revue/cr/303.php.
- COSTE. Bénédicte, « Logiques de la négation : l'Autre de la littérature », in http://www.fabula.org/
- HUYSSEN. Andréas, *«* Marquer la perte : la lecture et l'écriture de l'effacement dans la littérature française et francophone *»*, in http://www.fabula.org/
- *Jonas*, in http://fr.wikipedia.org/wiki/Jonas
- *Jonas*, in http://www.bibliques.com/lr/cm/jon.htm
- *L'antithèse,* in www.Larousse.fr
- *La lumière et l'obscurité*, in http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Caravage
- *La sémiotique du titre,* in http://robert.marty.perso.cegetel.net/semiotique/s081.htm
- MAULPOIX Jean-Michel, « Remarques sur la lumière et l'obscurité dans L'Effraie et L'Ignorant de Philippe Jaccottet », Université Paris X- Nanterre 2003-2004, in http://www.maulpoix.net/Jaccottetlumiere.htm
- *Mythologie grecque et romaine*, in http://www.dicoperso.com/
- RENE Andrianne. « Soleil, Ciel et Lumière dans L'Etranger de Camus »*, Revue Romane, Bind 7(1972)2,* in http://www.tidsskrift.dk/print.jsp?id=94201
- Yasmina Khadra : « On ne parle pas la bouche pleine », entretien réalisé par Mina Kaci et Rosa Moussaoui. *l'Humanité*, 30 octobre 2008, in http://www.humanite.fr/

Résumé :

Le jour et la nuit, deux termes qui se présentent comme le symbole d'une lutte incessante entre vie et mort, espoir et déception, lumière et obscurité et se manifestent largement dans le contenu du roman : *Ce que le jour doit à la nuit* de Yasmina Khadra.

L'auteur mène d'un bout à l'autre de son récit, ce parallélisme et ces paradoxes à travers un héros qui, par son nom Younes et/ou Jonas et sa vie métamorphosée, réussit à faire cohabiter les contraires et à les maintenir durant tout le texte.

L'ambiguïté d'un destin, sur le plan métaphorique d'une nuit dominante, prédomine la vision que donne à voir ce personnage narrateur, Ce *regard* sur les faits dans le récit. Ainsi, l'écrivain réussit à narrativiser le noir et à mettre l'écriture au profil du destin des personnages à travers l'effacement, la dégradation, la négation et le silence.

En effet, la nuit exerce son pouvoir sur l'écriture et lui imposait un état d'émoi et une sorte de douleur déchirante.

الملخص:

الليل والنهار،هما كلمتان تظهران على شكل رمز للصراع اللامنتهى الذي يدور بين كالحياة والموت ،الامل والخيبة ، النور والظلام وتنتشر كمتناقضات على نطاق واسع في مضمون رواية *ما للنهار على الليل* للكاتب ياسمينة خضرا .

الكاتب جسد هذا التوازي وهذه المتناقضات فى بطل الرواية يونس و/ او جونس وحياته التي اخضعت لتحولات جذرية والذي بدوره تمكن من دمجها والحفاظ على تعايشها في داخله طيلة النص .

أما غموض المصير فهو تعبير مجازي يدل على الليل السائد، و على غموض الرؤية التي تعطيها هذه الشخصية الراوية ، و بذلك يتوصل الكاتب الى سرد الليل و وضع الكتابة في خدمة هذا المصير عن طريق أسلوب المحو ، الانكار و الصمت .
في الواقع، الليل يمارس سلطته على الكتابة ويفرض عليها حالة من الاثارة والألم.