

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

Université Mentouri-Constantine
École Doctorale de Français
Pôle Est : Antenne Mentouri

N° DE SERIE
N° D'ORDRE

Mémoire en Vue de l'Obtention du Diplôme de Magister
Filière : Science des textes littéraires

Thème

**TEXTE LITTÉRAIRE ET TEXTE
JOURNALISTIQUE FACE À
L'ÉVÉNEMENT**

Présenté par

Selma Leïla BENABDELKADER

Devant le jury

Président	Nedjma BENACHOUR	Professeur (Université Mentouri-Constantine)
Rapporteur	Djamel ALI KHODJA	Professeur (Université Mentouri-Constantine)
Examineur	Farida LOGBI	Maître de Conférences (Université Mentouri-Constantine)

Année 2011

Remerciements

Je tiens d'abord à remercier mon directeur de recherche, monsieur Djamel Ali Khodja, de m'avoir initiée et encouragée. Je le remercie très vivement pour sa patience, son assistance et ses conseils, qui m'ont permis de réaliser ce modeste travail.

Mes sincères remerciements vont aussi à l'endroit de mesdames Nedjma Benachour et Farida Logbi, mes enseignantes de toujours.

Jadresse particulièrement ma gratitude à monsieur Abdelwahab Boumaza, rédacteur en chef à El Watan, et à Farida Hammadou. Merci énormément pour votre encouragement et votre disponibilité.

Enfin, je ne peux clore mes remerciements sans exprimer ma profonde affection à ma mère, mes sœurs et à mon frère, pour leur compréhension et leur aide morale.

Dédicaces

À la mémoire de mon père,

À Larbi Lakhroubi, Ce héros du 1^{er} novembre 1954,
Qui m'a appris que le sacrifice de soi est la condition de la vertu
Et que la joie de la réussite tient dans la difficulté à l'atteindre.

BABA,

Ton souvenir est ce qui reste de vivant dans mon cœur,
Sache que ce n'est qu'avec ton passé que je ferai mon avenir.

À la mémoire de Mohamed Salah Boureni,

Ton souvenir reste toujours gravé dans mon cœur,
Ton professionnalisme, ton savoir, ton sérieux et tes précieux conseils
Ont été une source de motivation pour moi.
Tu m'as beaucoup appris et tu étais l'ami des moments difficiles.

ملخص

يهدف هذا البحث الى التفكير حول خاصية الكتابة الصحفية و الكتابة الادبية اللتان تناولتا موضوع الارهاب. سنركز خاصة على عنصرين هامين, ألا و هما رواية ياسمينه خضراء À quoi rêvent les loups و بعض المقالات الصحفية التي تحدثت عن الارهاب في الجزائر.

سندرس الاسلوب الذي استعمله كل من الكاتب الروائي و الصحفي عند تناول هذا الحدث. رغم تطرق كلتا الكتابتين الى مسألة الارهاب بأسلوبين مميزين مختلفين, الا أنهما تشتركان في التعريف و التغطية الاعلامية للحدث.

خطة العمل تتمحور حول دراسة النوع و القوانين التي تحكم كلتا الكتابتين, ثم سنستخدم طريقة النقد الاجتماعي لاثبات اجتماعية الرواية.

Abstract

This research aims at reflecting on the specific character of both the journalistic and literary writing facing one event, which is terrorism. In particular, we will take a sympathetic interest in two corpuses, on the one hand the novel of Yasmina Khadra, *À quoi rêvent les loups*, on the other hand the press contributions, from which we will examine the way both the journalist and the writer use the language to approach this specific event. Writing the horrible is feared by two different pens who meet, however, in the mediatization of the facts, now and after.

Firstly, we will focus on the analysis of the type and the laws which rule the two writings. Then, we will use the sociocriticism approach to examine the social character of the novel.

Résumé

Cette recherche vise à réfléchir sur la spécificité de l'écriture journalistique et de l'écriture littéraire face à un événement, qu'est le terrorisme. Nous allons nous pencher sur deux corpus, le roman de Yasmina Khadra, *À quoi rêvent les loups*, et des articles de presse, à partir desquels nous allons nous interroger sur la manière dont le journaliste et l'écrivain se servent, chacun, de la langue pour aborder l'événement. Écrire l'horrible est appréhendée par deux plumes différentes, qui se croisent, néanmoins, dans la médiatisation des faits, maintenant et après.

Il est question d'axer d'abord notre intervention sur l'analyse du genre et les lois, qui régissent les deux écritures. Ensuite, nous allons recourir à l'approche sociocritique pour s'interroger sur la socialité du roman.

Mots-clés – genre, terrorisme, roman, journalisme, sociocritique, intertextualité.

Sommaire

INTRODUCTION	1
--------------------	---

Chapitre 1: Caractéristiques et Fonction des Textes Journalistique et Littéraire

1. Texte Journalistique.....	8
2. Texte Littéraire	10
3. Conception du Genre Journalistique.....	12
3.1. Rapport du Genre au Contexte.....	13
3.2. Type et Genre de Discours	15
3.3. Les Critères de Réussite du Genre de Discours.....	17
4. Genre Littéraire : La Conception.....	19
4.1. L'interprétation du Sens d'un Texte	21
4.2. La Question du Roman	24
5. L'écriture Journalistique au Service de l'écriture Littéraire	26
5.1. Mohammed Dib : L'écriture et ses Pouvoirs.....	27
5.2. Albert Camus : Des Témoignages Emouvants	28
5.3. Guy de Maupassant : Un Exercice Quotidien et un Talent Littéraire	29

Chapitre 2: La Sociocritique de *À quoi rêvent les loups*

1. Introduction.....	32
2. Résumé.....	33
3. Problématique du Roman	34
3. Origine du phénomène du terrorisme	35
5. La Composition Textuelle du Récit	37
6. Espace et Lieu d'Evolution du Héros.....	40
6.1. Le Grand Alger.....	40
6.2. La Casbah	41
6.3. L'Abime	44

7. Mise en Scène des Figures Féminines.....	46
7.1. Sonia	46
7.2. Hanane	46
7.3. Hind	47
8. <i>À quoi rêvent les loups</i> et intertextualité	47
9. Conclusion.....	49

CONCLUSION.....	51
------------------------	-----------

BIBLIOGRAPHIE

ANNEXES

Introduction

Il arrive qu'un événement suscite l'étonnement, la surprise, l'interrogation, etc. Il appelle alors nécessairement à une interprétation ou, à tout le moins, à un éclairage ou à des éclaircissements, parce qu'il est singulier, inhabituel ou tout simplement rare. N'étant pas par définition forcément intelligible pour le sens commun, cet événement est susceptible donc de rentrer dans la sphère de l'écriture littéraire ou journalistique, qui démonte les mécanismes pour le mettre à la portée du grand public. Car, autant le journaliste que l'écrivain évoluent dans la médiation. Et la manière dont sera rapporté l'événement est intimement liée à un type d'écriture, qui reste tributaire de la fonction que voudra donner l'écrivain ou le journaliste à son acte d'écriture, et les objectifs à atteindre à travers cet acte.

Pénétrer un texte journalistique (un article d'information, un reportage, une enquête, ou encore un commentaire, une analyse, un éditorial, ...), ou un texte littéraire (une œuvre littéraire), c'est surtout examiner l'approche de l'événement, sa mise en œuvre textuelle, et notamment, les procédés langagiers sur lesquels s'articulent les deux textes.

À vrai dire, l'écrivain et le journaliste s'inscrivent dans deux registres différents, dans leur manière d'appréhender la réalité d'un événement à travers l'acte d'écrire. Chacun d'eux a, au-delà de la pertinence de l'information qu'il donne, ses propres outils, ses propres méthodes et ses propres artifices pour accrocher le lecteur, capter son attention et garder celle-ci intacte tout au long de la relation de l'événement. Une différence que nous pouvons trouver dans la mise en forme du texte et de la mise en scène de l'événement, et qui peut déjà trouver un début d'explication dans le fait que, l'écriture pour un journaliste soit un outil, et que l'information pour lui soit le matériau qui fait sa raison d'être. Alors que cette même écriture demeure pour l'écrivain un outil pour la création littéraire et en même temps, le matériau pour cette même création.

Un lecteur potentiel juge d'abord le texte littéraire et le texte journalistique au-delà de l'esthétique, en fonction de la pertinence du message qu'ils véhiculent. « *Un message contenant des mots jetés sur le papier, rassemblés en phrases avec un souci de clarté* »¹, dit en ce sens, Jean-Paul Sartre. En effet, l'écriture chez l'écrivain et le journaliste trouve ses justificatifs dans leur rôle de dire de telle manière et pas une autre, avec tout ce que cela suppose en nuances et subtilités. Un acte de foi ! Elle exige avant tout une fidélité constante. Et c'est ainsi que ces derniers cherchent inlassablement à cuirasser les mots de leur vanité et de leur vacuité, pour leur donner plus de poids, donc de l'influence.

Cela dit, l'écrivain et le journaliste tournent, tout deux, sur leurs gonds, en détenant un pouvoir de communiquer à travers lequel ils se rendent libres à l'égard du moment et des circonstances immédiates, et avec lequel, ils agissent sur leur public. Mais, pourquoi et pour quelle fin écrivent-ils ? Les raisons sont souvent affichées ; éclairer son âme dans sa solitude, dénonciation, témoignage, engagement moral, ambitions, passion, ...

Yasmina Khadra, interrogé en ce sens, à l'occasion de la remise des prix du concours d'écriture de nouvelles 2006, organisé le 20 mai par l'association française *Sang pour sang POLAR*, affirmait :

« *Une expérience chaotique avec des hauts et des bas, de la grisaille et des moments d'éclaircie. Écrire de nos jours, c'est aussi s'exposer. J'ignore si d'autres écrivains sont venus à la littérature pour le plaisir de souffrir. Moi, j'ai poussé cette porte pour sortir de mon trou à rat et aller reconquérir, empan par empan, le monde qui m'a été confisqué alors que j'étais enfant* ».

Pour cet écrivain algérien, il y'a quelque chose dans ses ouvrages qui valait la peine d'être communiqué ; un aspect du monde, celui du « *terrorisme* », qu'il voulait expliquer, dévoiler, décortiquer aux lecteurs à travers des histoires où régnaient l'absurdité des hommes et leur ahurissante folie.

¹ Jean-Paul Sartre, in *Qu'est ce que la littérature ?*, chap : *Qu'est ce qu'écrire ?* Éditions Gallimard, Paris, 1948, p. 27.

« Les écrivains sont des prophètes, a-t-il dit, des visionnaires, des sauveurs de l'espèce humaine. Ils n'interprètent pas le monde. Ils l'humanisent. J'ai toujours voulu être au service de ce dernier bastion contre l'animalité. Devenir l'un des phares qui bravent les opacités de l'égarement. »²

De fait, Yasmina Khadra a choisi de dénuder la réalité des Hommes aux autres Hommes pour que nul ne puisse l'ignorer. Dans ce contexte, Il absorbe radicalement le pourquoi de l'intégrisme dans un *comment écrire et pour quel objectif ?* Et c'est ainsi que son travail qu'est l'œuvre littéraire devient sa propre fin.

Journaliste d'investigation, éditorialiste et analyste, Mohammed Salah Boureni (décédé le 8 juin 2008) tenait toujours à nous dire quelque chose, à l'image de Yasmina Khadra, mais d'une autre manière. Voici ses propos :

« Ce qui est possible à travers l'écriture journalistique, c'est du moins qu'on lui assigne comme objectif la transmission fidèle de ce qu'on veut dire. L'écriture s'apprend certes, dirai-je au berceau, mais c'est une arme qu'il ne faut pas mettre à portée des enfants. Elle est inoffensive en elle-même, mais on peut en faire une arme de destruction ou un moyen pour instaurer la paix et le bonheur ».

L'acte d'écrire chez un journaliste doit, selon Mohammed Salah Boureni, *« se concevoir comme un engagement de la responsabilité et un reflet de la moralité. Il peut procéder d'une malveillance ou d'un acte de salubrité publique. Les mots font alors plus mal que des balles de fusils, ou plus doux que la rosée du matin ».* Pour lui, *« il s'agit d'un exercice difficile qui ne consiste pas uniquement en la maîtrise du langage, mais celle des moyens de faire parvenir le bon message, car, il n'y a pas plus horrible que les malentendus ».*

À vrai dire, il n'est pas inutile de rappeler cette évidence : l'objet principal du journaliste est d'informer. Son rôle confère à son article des caractéristiques qui le démarquent des autres formes d'écritures, y compris la forme littéraire, et qui font de lui un genre particulier.

² Propos recueillis par Jean-Luc Douin, in *Le Monde* du 12 janvier 2001.

Quand nous parlons de spécificité de l'écriture journalistique, nous renseignons sur la nécessité de prendre en compte certaines règles de la communication que convoque une information complète. Le journaliste doit situer l'événement dans le temps et dans l'espace, en identifiant ses acteurs et en soulignant ses causes et ses conséquences.

Pour ce faire, partant de l'idée de susciter l'intérêt du plus grand nombre de lecteurs, il ne se conforme pas nécessairement au déroulement dans le temps de cet événement mais, soumet celui-ci à une hiérarchisation des informations de sorte à maintenir son lecteur en haleine. Autant dire que la mise en forme du texte et la mise en scène de l'événement s'appuient principalement sur l'émotivité, la rareté ou encore, la singularité de l'événement.

L'action de l'écrivain s'exerce sur son objet. Elle se manifeste, souligne Roland Barthes, « *sur son propre instrument ; le langage* ». De ce fait, sa fonction est de lire en toute occasion ce qu'il pense en médiatisant par une forme élaborée, cuisinée à feu doux. Donc, l'écrivain est appelé à respecter certaines normes et techniques, qui font que l'écriture littéraire devienne sa propre fin, construite pour elle-même, et pouvant prétendre à la perfection.

En d'autres termes, et en référence aux propos de ce même auteur, cette fonction « *comporte deux types de normes : des normes techniques (de composition, de genre, d'écriture) et des normes artisanales (de labeur, de patience, de correction, de perfection)* »³.

Autant que l'écrivain, le journaliste peut faire valoir la maîtrise de la phrase, de la description, de l'image, du dialogue ainsi que du récit. Il a un degré de maîtrise de l'esthétique du texte. Toutefois, sa parole, de l'avis de Roland Barthes, « *est en porte à faux, puisqu'elle n'est qu'un simple véhicule, et qui ne peut être produite et consommée qu'à l'ombre d'institutions ayant à l'origine une toute autre fonction que de faire valoir le langage* »⁴

³ Roland Barthes, in *Essais critiques*, « *Écrivains et Écrivains* », Éditions du Seuil, Paris, 1964, p. 148.

⁴ Ibid., p. 152.

L'écriture journalistique, qui se fait généralement dans l'urgence, est soumise aux dures lois de l'heure du bouclage et de la rentabilité. Elle se laisse aller aux facilités du langage et aux approximations. Bref, une écriture de second degré condamnée à l'éphémère, contrairement à l'écriture littéraire, communément admise comme étant plus élaborée. Dans ce même contexte, un article de presse vise en premier lieu à transmettre des informations. Par conséquent, le style n'est qu'un moyen au service de cette étroite finalité ; celle de la transmission du message lui-même qui peut prendre plusieurs formes en fonction de son contenu et de la rubrique à laquelle il est destiné.

Étant dit, le journaliste et l'écrivain sont des médiateurs par excellence. Leurs écritures, comme nous l'avons déjà mentionné, sont nettement distinctes l'une de l'autre, mais sont considérées, l'une autant que l'autre, comme un acte de solidarité historique. Néanmoins, dans la mesure où elles se penchent sur les grandes crises de l'Histoire, refusant souvent de passer sous silence certains de leurs aspects, elles continuent à servir toutes les deux, le rapport entre la société et les productions de ces médiateurs.

Ceci est dans l'absolu, mais en fait, la réalité est plus complexe. En effet, évoluant dans un même contexte socioculturel, l'écriture littéraire et l'écriture journalistique ont tendance à déteindre l'une sur l'autre. D'autant mieux que la frontière qui les sépare reste extrêmement floue, ainsi que celle qui sépare les deux styles. Preuve en est, le passage sans grande difficulté du journaliste vers l'écriture littéraire à travers de grands reportages vécus, et l'écrivain vers le texte journalistique par le biais de récits sur des sujets d'actualité.

À cet effet, Roland Barthes parle de ce qu'il qualifie de type « *bâtard* » ; *l'écrivain-écrivain*, où le journaliste peut tenir en lui les deux rôles à la fois. Ce qui est également valable pour l'écrivain. Sa fonction, souligne ce même auteur, « *ne peut être elle-même, que paradoxale : il provoque et conjure à la fois, formellement sa parole est libre, soustraite à l'institution du langage littéraire, et cependant enfermée dans cette liberté même, elle secrète ses propres règles, sous forme d'une écriture commune. Sorti du club des gens de lettres, l'écrivain-écrivain retrouve un autre club, celui de l'intelligentsia* »⁵.

⁵ Ibid., p. 153.

C'est le cas par exemple d'un journaliste qui assiste à un événement s'inscrivant dans la durée, et quelques années plus tard, il décide d'écrire un livre sur ce même événement. Bon nombre d'écrivains également, se sont servis de la presse écrite, les faits divers notamment, comme source d'inspiration. Des allers-retours existent bel et bien.

Par ailleurs, notre mémoire prend en compte deux types de corpus. Des articles de presse publiés dans des journaux algériens, parlant des actes terroristes commis en Algérie durant les années quatre vingt dix, ainsi que le roman de Yasmina Khadra, *À quoi rêvent les loups*. Il est question pour nous de chercher quelle est la portée médiatique d'un texte littéraire face à un événement, celui du phénomène du terrorisme, et les limites de l'écrivain dans l'élaboration d'un texte informatif.

En fait, notre modeste expérience professionnelle dans la presse écrite conjuguée à notre formation universitaire en littérature, nous a amenés à entrevoir les ponts jetés entre le texte littéraire et le texte journalistique qui soulignent encore mieux leur spécificité.

À quoi rêvent les loups nous raconte l'histoire de Nafa Walid, un jeune algérien, qui vit dans l'espoir de réaliser son rêve ; entrer dans le monde des spectacles et devenir un acteur de cinéma. Ce désir de réussite et de gloire va toutefois s'émietter dans une société algérienne fragilisée par la férocité des intégristes islamistes, qui vont décréter, par conséquent, la destinée de beaucoup de jeunes, celle de devenir assassins. Nafa Walid sera alors confronté à cette amère réalité, et finira par sombrer dans l'inhumanité et l'hostilité jusqu'au jour où il nous mettra plein la vue.

Dans ce roman, Yasmina Khadra nous décrit avec fermeté et dans un rythme captivant, une période des plus effrayantes de l'Algérie. Autrement dit, l'écrivain dresse au lecteur un sujet brûlant dans toutes ses contradictions.

Les massacres meurtriers commis en Algérie pendant la décennie noire sont des faits qui ont été rapportés par la presse algérienne. Des reportages ont été effectués par les journalistes sur les lieux mêmes des crimes, pour donner une image aussi vive et aussi complète que possible sur des actes violents et barbares. L'art d'écrire pour le journaliste

ne vaut rien s'il n'est pas art de décrire. La transparence de la matière traitée rend la réalité de l'événement, des pensées et des êtres.

Beaucoup de tueries frappantes de par leur horreur et le nombre de victimes, ont fait les Une des journaux, comme celui de Bentalha. Ce hameau situé entre la banlieue populaire de Baraki à l'est d'Alger et la ville de Sidi Moussa, qui a été le théâtre dans la nuit du lundi 22 au mardi 23 septembre 1997, d'un massacre horrible. Quarante-vingt cinq (85) morts et 67 blessés, tel était le bilan des forces de sécurité.

En somme, comment envisageons-nous notre travail ? Notre mémoire contient deux chapitres. Le premier chapitre sera consacré à la définition des deux textes littéraire et journalistique, ainsi qu'à l'étude de la notion du genre. Il servira à mettre en évidence que la notion traditionnelle du genre, qui fut élaborée essentiellement dans le cadre d'une réflexion sur la littérature, commence à être étendue à toutes sortes de productions verbales. Nous nous pencherons à démontrer, à ce propos, comment le genre permet à l'écrivain comme au journaliste de faire reconnaître leur œuvre et article comme un acte spécifique et des textes possédant une forme pour pouvoir communiquer.

Le deuxième chapitre va porter sur l'approche sociocritique comme outil d'analyse littéraire, que nous estimons pertinente pour l'étude de notre corpus. Notre démarche consistera, en effet, à démontrer le rapport qu'entretient l'œuvre littéraire avec la société dont elle émerge, une hypothèse selon laquelle la sociocritique prétend « *travailler sur les textes dans leurs déterminations sociales et historiques* ». Nous tenterons également d'appliquer la notion d'intertextualité à l'analyse de *À quoi rêvent les loups*. Cette question sera abordée pour expliquer qu'un texte n'existe jamais seul, mais il est plutôt influencé par d'autres antérieurs.

Chapitre 1

Caractéristiques et *F*onction des *T*extes *J*ournalistique et *L*ittéraire

1. TEXTE JOURNALISTIQUE

Les articles de presse sont généralement classés en deux genres. Il y a d'abord le genre informationnel, autrement dit, les articles d'information où nous trouvons la brève, le filet, l'écho, le compte rendu, le reportage, l'enquête ... Les articles sont narratifs, ils rendent compte du factuel sans commentaires (du moins dans l'absolu) de celui qui rapporte les faits. Il y a ensuite les articles du genre commentaire où le journaliste s'implique à travers des opinions, prises de position et jugements de faits qu'il rapporte, leur donnant un éclairage particulier, qui tend à façonner l'opinion des lecteurs sur un événement précis. Ce genre englobe, entre autres, l'éditorial, la chronique, le billet, le commentaire ...

Quelle que soit l'importance spatiale dans le journal, de quelques lignes à plusieurs colonnes, les articles de presse obéissent à des règles d'écriture particulières. En d'autres termes, leur « *construction ne fait appel qu'à des qualités et règles de bon sens qui donnent plus d'agrément et d'efficacité* »¹ à leur lecture. Sachons qu'un texte journalistique est destiné à informer. Une fonction d'information qui lui affecte des spécificités, le démarquant des autres

formes d'écriture, en faisant un genre particulier, qui puise l'essentiel de ses articulations dans les formes d'écriture déjà établies.

En effet, quand nous parlons de spécificité de l'écriture journalistique, nous renseignons sur la nécessité de prendre en compte certaines règles de la communication que convoque d'ailleurs une information complète. Il s'agit de règles et de codes spécifiques, qui structurent et agencent le contenu du texte pour en garantir la transmission au lecteur.

Rappelons ici une évidence : un texte journalistique fait œuvre utile pour le lecteur; il livre des informations disponibles dans un exposé clair et intéressant. Raison pour laquelle, l'information véhiculée doit précéder toutes les interrogations que se pose le lecteur à la lecture du texte qui rend compte d'un événement. Elle doit situer celui-ci dans le temps et dans l'espace, en identifiant ses acteurs et en soulignant ses causes et ses éventuelles conséquences, dans un style vif et percutant, qui n'est qu'un moyen au service de cette étroite finalité, celle de la transmission du message. Toutefois, « *quelles que soient ses qualités, l'article n'a donc aucune raison de survivre à sa mission. On pourrait presque dire qu'il meurt dans le temps même où il est lu* »².

La logique du texte journalistique, partant de l'idée de susciter l'intérêt d'un large public, n'obéit pas nécessairement au déroulement dans le temps d'un événement, mais plutôt à une hiérarchisation des informations, qui donne la priorité à une succession de séquences selon une logique que choisira le journaliste lui-même. Cette logique peut s'appuyer sur l'émotivité, la nouveauté, la rareté ou encore la singularité de l'événement.

Allant dans ce même ordre d'idées, rapporter et exposer avec clarté un événement se fait en répondant aux cinq questions de référence : *Qui? Quoi? Où? Quand? Pourquoi?* C'est le cas, à titre d'exemple, de la brève qui livre l'essentiel d'une information sur l'événement, en expliquant aux lecteurs ce qui s'est passé. Ou encore, le reportage, qui mène ces derniers à la découverte de l'événement comme s'ils l'avaient vécu.

¹ Didier Husson & Olivier Robert, in *Profession journalistique : Sources d'information, typologie d'articles, styles d'écriture, éthique...* Paris, Éditions Eyrolles 1991, chapitre 6. p.74.

² Ibid., chap.7, p. 92.

Il faudrait savoir, par ailleurs, que le journaliste ne dispose pas de suffisamment de temps pour bien mûrir son article, ceci, eu égard aux impératifs de l'édition et du bouclage. Dans cette logique, quelle que soit l'élaboration du texte journalistique, celle-ci, étant conditionnée et répondant notamment à l'urgence, s'inscrit toujours dans le temps. C'est d'ailleurs la principale raison qui fait que nous concédions à un journaliste ce que nous ne concédons pas à un écrivain, à condition que nous nous inscrivions dans la description d'événements vivants.

Dans l'absolu, par contre, l'écriture journalistique a acquis ses propres spécificités qui en font un genre à part entière ; preuve en est que nous pouvons qualifier volontiers l'écriture d'un roman de journalistique. C'est le cas par exemple d'un journaliste qui assiste à un événement s'inscrivant dans la durée, et qui, quelques années plus tard, décide d'écrire un livre sur ce même événement.

2. TEXTE LITTÉRAIRE

Dans son sens général, un texte littéraire, souligne Roland Barthes :
*« C'est la surface phénoménale de l'œuvre littéraire ; c'est le tissu des mots engagés dans l'œuvre et agencés de façon à imposer un sens stable et autant que possible unique »*³.

Néanmoins, un ensemble d'outils de langage permet à l'écrivain de produire un texte, qui obéit à des préoccupations esthétiques et formelles, aux normes grammaticales, et également à celles de la poétique et de la rhétorique. L'écrivain recourt à une stratégie d'écriture qui lui permet, d'une part, de créer un effet de beauté, à l'aide du langage, et en fonction des images que contient son texte, et d'autre part, de véhiculer un message, explicite ou implicite soit-il. Ceci dit, son texte remplit une double fonction qui est en fait un espace de plaisir et un objet d'attraction.

En effet, il est à la fois œuvre de langage et œuvre d'art. En tant qu'œuvre d'art, le texte littéraire peut être, plus ou moins, considéré comme un article de presse. C'est-à-

³ Roland Barthes, *Théorie du texte*, sur le lien www.universalis.fr

dire comme le souligne France Vernier, il est « *déjà travail du langage et il est donc nécessaire d'examiner le fonctionnement de la langue dans son rapport au fonctionnement de l'idéologie dominante* »⁴. Dans cet état d'esprit, poursuit-il, « *La langue elle-même est enjeu et lieu de conflits qui contribuent à la modeler* »⁵.

Reconnu à des fins esthétiques, le texte littéraire est valorisé comme tel. En ce sens, comme le fait remarquer ce même auteur, ce n'est pas en tant qu'œuvre de langage correcte, vraie, utile, ou juste, mais en tant que belle œuvre de langage qu'il a été désigné comme un texte littéraire.

Cela dit, le langage n'est pas seulement un moyen de communication, mais également une fin en soi. Dans sa construction, nous pouvons remarquer que le texte littéraire comporte de nombreuses dimensions ; il n'est pas univoque et se prête à plusieurs interprétations. Raison pour laquelle, nous parlons de lecture plurielle du texte et de son caractère polysémique. Sur ce point précis, Roland Barthes le définit comme suit : « *Le texte littéraire n'est pas le produit déterminé d'une conscience créatrice, l'écrivain frappe d'enchantement le sens intentionnel, retournant la parole vers une sorte d'en deçà du sens* »⁶.

D'autre part, une question mérite bien d'être clarifiée: de quoi dépend la non-univocité du texte ? Il faut savoir en premier lieu que l'écrivain est avant tout un être social, qui exprime sa propre vision du monde tributaire d'un contexte historique. Celui-ci, caractérisé par de grandes idéologies, de conditions socio-économiques et d'événements marquants, définit le texte littéraire. Et d'ailleurs, la connaissance de ce contexte en facilite la compréhension et la réalité qu'il véhicule.

Cela suppose que le texte littéraire n'est pas uniquement soumis à une productivité, mais, il est « *une productivité* ». Selon les termes de Roland Barthes, ce dernier « *travaille la langue, déconstruit celle de communication, de représentation ou*

⁴ France Vernier, *L'écriture et les textes : Essai sur le phénomène littéraire*, Éditions Sociales, 1974, p. 67.

⁵ Ibid., p. 68.

⁶ Roland Barthes, *Nouveaux essais critiques : Extraits commentés* : « Proust et les noms », Paris, Éditions Seuil, 1972, p. 117.

d'expression et reconstruit une autre langue, volumineuse, sans fond, ni surface, car son espace n'est pas celui de la figure, du tableau, du cadre, mais celui stéréographique, du jeu combinatoire, infini dès qu'on sort des limites de la communication courante et de la vraisemblance narrative ou discursive »⁷.

Bien qu'il soit le produit et le miroir d'une époque donnée, le texte littéraire est marqué, néanmoins, d'une certaine intemporalité qui le préserve de l'usure. Nous aimons lire certains textes anciens, non seulement pour leur qualité esthétique, mais également parce que leurs thèmes demeurent toujours d'actualité. Dans ce sens, comme l'appuie Roland Barthes, « *le texte est une arme contre le temps, l'oubli et contre les roueries de la parole qui, si facilement, se reprend, s'altère, se renie. (...) ; Le texte est un objet moral : c'est l'écrit en tant qu'il participe au contrat social ; il assujettit, exige qu'on l'observe et le respecte, mais en échange, il marque le langage d'un attribut inestimable : la sécurité »⁸.*

3. CONCEPTION DU GENRE JOURNALISTIQUE

« (...) Le journalisme ne vise donc pas seulement à informer et à former, à susciter l'indignation ou l'enthousiasme, mais aussi à provoquer des changements positifs »¹.

La notion des genres ne concerne pas uniquement les œuvres littéraires. Elle a été d'abord élaborée dans le cadre d'une réflexion sur la littérature, pour finir par donner, aujourd'hui, son étendue à toutes les productions verbales. Tout texte, un article de presse par exemple, est susceptible d'être codifié, et de ce fait, forme un genre qui lui est propre.

Dans *Analyser les textes de communication*, D. Maingueneau tient surtout à préciser que les œuvres littéraires ne relèvent pas, au même titre qu'un article de presse, de la même catégorie du genre. Allant dans le détail, il cite « *tragédie* », l'une des œuvres d'un dramaturge du XVIIe qui, en inscrivant celle-ci dans ce que Jean-Marie Schaeffer appelle

⁷ Roland Barthes, *Théorie du texte*, sur le lien www.universalis.fr

⁸ Ibid.

¹ Henry H. Schulte & Marcel P. Dufresne, in *Pratique du journalisme : Le nouveau visage de la presse*, Paris, Éditions Nouveaux Horizons, 1999, p. 4.

une « *classe généalogique* », « *la réfère à des œuvres antérieures, grecques en l'occurrence, qu'il reprend plus ou moins fidèlement* »².

Pour ce même auteur, les œuvres sont bel et bien référées à des « prototypes ». Toutefois, quand il est question d'autres types de textes, qui ne se réfèrent à aucun texte modèle, « *il n'y a pas de relation de filiation à l'égard d'œuvres consacrées : ce sont des routines, des comportements stéréotypés et anonymes qui se sont stabilisés peu à peu mais sont sujets à variation continue* »³. Donc, il s'agit de don.

Tout comme la littérature, le journalisme, qui n'est autre qu'une technique au service d'un métier, est un système d'attente ; le lecteur s'attend à lire sur un événement suivant un pacte de véridicité. Avant de s'engager dans la rédaction d'un article, appelé dans le jargon journalistique, un « papier », il est nécessaire de savoir d'abord suivant quelle logique nous voulons l'écrire. Autrement dit, le journaliste est un praticien des genres de la presse écrite, il recourt à des modes d'emploi pour situer son papier dans le genre approprié, en fonction du type de communication qu'il veut établir.

3.1. Rapport du Genre au Contexte

Étant dit, qu'est ce qu'un genre journalistique et comment traiter une information, un point de vue, ...pour donner une forme au texte ?

En effet, les genres journalistiques sont des catégories adaptées par les hommes du métier pour donner forme à leurs articles. À chaque genre correspond, non seulement une forme, mais encore et surtout, des fonctions bien distinctes. Allant de la brève à la chronique, ces genres servent à véhiculer des informations relatives à un événement et à exprimer une opinion.

J. De Brouker distingue deux grandes familles de genres rédactionnels : l'information et le commentaire. Pour lui, « *l'information peut être brève ou développée, brute ou expliquée. Elle donne un renseignement, dit un fait (brève, filet, mouture),*

² Dominique Maingueneau, *Analyser les textes de communication*, Paris, Nathan Université, 2^e édition, 2000, p. 50.

³ Ibid., p. 51.

raconte une histoire (reportage), présente une personne (portrait), donne la parole à quelqu'un (interview), instruit une cause en débat (enquête) et verse une pièce à un dossier d'actualité (témoignage) »⁴. Le commentaire, essentiellement subjectif, peut être, quant à lui, de raison (éditorial), de compétence ou de goût (critique), d'humeur ou d'humour (billet)...

Soulignons surtout que pour certains spécialistes de la presse écrite, le genre commentaire relevant du *journalisme assis*, doit ses critères à l'écriture et au talent littéraire, tandis que les spécificités de l'article d'information, qui relève du journalisme de terrain, sont tributaires essentiellement du nombre et de l'exactitude des informations véhiculées.

Prenons appui sur l'ouvrage de Jean-Michel Adam, *Unités rédactionnelles et genres discursifs* (1997), où l'auteur propose deux positions énonciatrices polaires. Le premier pôle, qu'il nomme « *distance* », et qui concerne l'engagement de l'énonciateur (le journaliste), par ses appréciations et ses propres opinions dans son papier, englobe l'article d'information, comme la dépêche, la brève, le filet... Dans le second pôle, qui concerne « *l'implication* », figure l'article de commentaire, tels que la chronique, le billet, l'éditorial...

Pour parvenir à définir de manière plus nette les genres de la presse écrite, J-M Adam propose six critères minimaux. Il s'agit d'abord du critère « *sémantique* » (thématique), qui correspond à ce qu'il appelle les « *familles événementielles* », ainsi qu'aux différentes rubriques prédéterminées par le quotidien d'information lui-même.

Le critère « *énonciatif* » nous permet de repérer, en particulier, l'identité du journaliste qu'est l'énonciateur. Le troisième est la « *longueur* » ; l'article, est-il bref ou développé ? Également, les buts et les intentions communicatives du journaliste sont définis par le critère « *pragmatique* », suivi par le « *compositionnel* », qui permet d'aborder le texte journalistique par ses séquences et ses plans. Le dernier critère, « *stylistique* », est repéré au niveau de la texture micro-linguistique.

⁴ José de Brouker, *Pratique de l'information et écritures journalistiques*, Paris, CFPJ, 1995. p. 96.

De l'avis de Nam-Seong Lee, cette distinction des genres journalistiques semble plus adéquate que d'autres. Il résume son point de vue comme suit : « *Puisque pour le classement pertinent, il faut des différences claires qui peuvent distinguer un genre de l'autre, et puisque par ce classement, il serait possible d'examiner les différences langagières détaillées entre les genres* »⁵.

Abondant dans le même sens, J. De Brouker estime qu'il ne faut pas confondre ni mélanger dans la rédaction d'un même papier, l'information et le commentaire. L'auteur souligne surtout que les deux écritures sont différentes l'une de l'autre, particulièrement « dans le choix des mots », en citant comme titre d'exemple, les adjectifs, les adverbes, les verbes et les substantifs.

Cette différence, ce même auteur la situe également dans l'emploi des modes : « *Le mode de l'information est clairement l'indicatif qui exprime un énoncé, un fait positif indépendamment des intentions de celui qui écrit. Alors que ces intentions étant les modes du commentaire, sont exprimées par l'impératif, le subjonctif, et le conditionnel* »⁶.

Beaucoup d'auteurs et de spécialistes de la presse écrite classent de manière globale les genres journalistiques en articles d'information et articles de commentaire. Néanmoins, la distinction entre un article d'information et un autre de commentaire est parfois loin d'être nette, car les commentaires peuvent se glisser dans des articles d'information, et des faits peuvent être rapportés dans des commentaires.

3.2. Type et Genre de Discours

Nous avons tendance à employer « type » et « genre de discours » de manière identique, alors que la réalité est autre, puisque les deux notions sont tout à fait distinctes. Selon D. Maingueneau, « *les genres de discours relèvent de divers types de discours, associés à de vastes secteurs d'activité sociale* »⁷. L'éditorial, par exemple, un

⁵ Nam-Seong Lee, *Identité langagière du genre : Analyse du discours éditorial*, Paris, Budapest, Torino, L'Harmattan, 2003, p. 21.

⁶ José de Brouker, *Ibid.*, p. 50.

⁷ Dominique Maingueneau, *Ibid.*, p. 47.

article de commentaire, est un genre qui relève du type de discours de la presse écrite. Seulement, une question de taille se pose :

Qu'est-ce qui constitue le genre de discours et pourquoi ?

Pour Nam-Seong Lee, le genre est né et s'est modifié dans l'interdiscours qui domine le discours lui-même. Autrement dit, le caractère de base du genre est « *interdiscursif* ». Cela veut dire quoi ? L'auteur considère l'interdiscursivité suivant trois points de vue différents. L'interdiscursivité homogène où il s'agit de textes du même genre, c'est-à-dire la ressemblance d'un texte avec d'autres. C'est le cas, à titre d'exemple, du filet et de la brève.

L'interdiscursivité hétérogène relève de la dissemblance d'un texte. En d'autres termes, « *les textes s'identifient par une différence entre eux* »⁸. La brève est tout à fait différente de la chronique, puisque la première est un article d'information, alors que la deuxième relève du commentaire.

Cependant, N-S. Lee ne manque pas, dans ce même registre, d'avancer que des genres « *inclusifs et exclusifs* » peuvent se produire et ce, suite à l'effet exercé par un genre sur un autre et leur influence mutuelle. Les genres inclusifs, comme le roman, dont les frontières sont très floues, peuvent par conséquent englober d'autres genres. Tandis que les genres exclusifs, ils « *ont une frontière plus ou moins déterminée et ne sont pas facilement influencés par les autres genres* »⁹.

Un autre élément est en mesure de constituer le genre, c'est la règle. Cette dernière est « *un produit, une régularité qu'on observe dans la pratique langagière* »¹⁰. Cela dit, le genre est fait de règles qui sont comprises à la fois comme ce qui doit être dit et ce qui peut être dit. La transgression inexcusable de ces mêmes règles, assure N-S. Lee, permet au genre d'assurer une communication réussie, et vice versa. « *La légitimité* » n'est pas en reste, puisqu'elle demeure l'un des éléments constitutifs du genre. En effet, pour

⁸ Nam-Seong Lee, Ibid., p. 40.

⁹ Ibid., p. 40.

¹⁰ Ibid., p. 41.

qu'un discours soit légitime, « *il faut un locuteur légitime, qui a le droit de dire, un récepteur légitime qui a le droit d'écouter le dire légitime, et enfin, une manière de dire légitime* »¹¹, précise ce même auteur.

3.3. Les Critères de Réussite du Genre de Discours

À ces points d'observation, y a-t-il lieu de considérer les genres de discours comme une sorte de « moule », où le journaliste coucherait son énoncé ? Il s'agit plutôt, selon D. Maingueneau, d'activités sociales soumises essentiellement à des conditions de réussite. Une réussite qui nécessite plusieurs critères d'ordres divers.

D'abord, tout genre de discours est en mesure de déterminer une finalité, en aspirant à apporter quelque modification de la situation à laquelle il est attaché. Cette finalité se traduit en répondant à la formule de P. Charaudeau : « *On est là pour dire ou faire quoi ?* ».

N'est-ce pas qu'un article d'information vise à informer, et un article de commentaire tend à véhiculer une morale. En fait, placer cette finalité dans son cadre et dans sa portée est primordial pour permettre, au moins, au lecteur « *d'adapter son comportement à l'égard du genre de discours* »¹².

Cette situation appelle à déterminer et le statut de l'énonciateur et celui du destinataire, qui sont tous deux des partenaires légitimes. Donc, le message dans le genre de discours, « *ne va pas de n'importe qui vers n'importe qui* »¹³, mais, bien au contraire, les deux partenaires, le journaliste et son lecteur, ont chacun son statut auquel sont attachés un devoir, un droit mais aussi un savoir.

À ce même titre, sachons que le lieu et le moment d'énonciation sont des éléments constitutifs du genre de discours journalistique, ainsi que la temporalité qui implique, selon D. Maingueneau, plusieurs axes.

¹¹ Ibid.

¹² D. Maingueneau, Ibid., p. 52.

¹³ Ibid.

D'abord, **la périodicité** : un journal hebdomadaire par exemple ou un bimensuel se tiennent périodiquement, alors qu'un roman n'est pas soumis à périodicité. Ensuite, **la durée de déroulement** : « *la compétence générique indique approximativement quelle est la durée d'accomplissement d'un genre de discours* »¹⁴. Un quotidien d'information appelle au moins à deux durées de lecture : celle des titres, intertitres, éléments détachés en capitales, puis celle des papiers.

En ce qui concerne **la continuité** dans le déroulement, un article de presse doit être lu intégralement, tandis qu'un roman par exemple, « *est normalement lisible en un nombre indéterminé de séances* »¹⁵. Enfin, pour **la durée de périmation attendue**, un quotidien d'information est censé être valide l'espace d'une journée, un hebdomadaire une semaine, mais, un roman prétend être indéfiniment lisible.

Revenons aux critères de réussite du genre de discours. Dans ce registre, l'organisation textuelle semble être indispensable. Tout genre de discours journalistique est étroitement associé à une organisation textuelle qui contient « *des modes d'enchaînement de ses constituants sur différents niveaux : de phrase à phrase, mais aussi, dans ses grandes parties* »¹⁶. Citons à titre d'exemple, certains genres à organisation textuelle « rigide », comme la dépêche et la brève qui respectent formellement des canevas, en se limitant particulièrement à répondre aux cinq questions de référence : Qui ? Quoi ? Où ? Quand ? Pourquoi ?

Pour répondre du mieux possible aux interrogations du lecteur et créer un effet d'attraction, le genre journalistique répond nécessairement à trois types d'écriture ; **courte, lisible et crédible**. Allant vers l'essentiel dans son message, le journaliste garde active et éveillée la capacité d'attention du lecteur. À cet effet, précise J. De Brouker, « *La norme la plus constante de la rédaction journalistique est d'écrire court* »¹⁷.

¹⁴ Ibid., p. 53.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid., p. 54.

¹⁷ José de Brouker, Ibid., p. 71.

Pour être lu, il faut être lisible, et pour être compris, le journaliste est censé inclure dans son papier des mots justes, non équivoques, ainsi que des phrases simples et courtes, en permettant à l'énonciateur d'être « intelligible » aux yeux de ses lecteurs. D'autre part, ce même énonciateur met en valeur des éléments qui font de son papier un article crédible, où il n'est pas nécessaire d'y revenir pour se convaincre de l'intérêt suscité.

En fait, écrire pour être cru, « *c'est vérifier et sourcer les informations rapportées, refuser les approximations, de la mémoire ou de la commodité dans l'énoncé des noms, des personnes ou des lieux, des dates ou des chiffres, des propos ou des faits* »¹⁸.

Pour conclure sur ce point, le journaliste est dans l'obligation de recourir à une relecture essentiellement critique, de la forme et du fond, « *en empruntant le regard du lecteur que l'on peut imaginer le plus exigeant* »¹⁹, souligne en ce sens, J. de Brouker.

4. GENRE LITTÉRAIRE : LA CONCEPTION

« *La littérature ne change ni l'homme ni la société. Pour autant, l'absence de littérature rendrait l'homme encore plus infréquentable* »¹.

La lecture d'une œuvre littéraire, parfois éphémère, puisqu'elle dépend d'un désir de lire et d'une attraction subjective, sans pour autant nous emmener, à un degré supérieur, à la saisir dans sa totalité, est au demeurant, inventive et plurivoque. Elle appelle non seulement à déchiffrer ses caractères typographiques, mais également à l'appréhender en tant qu'objet d'examen, pour pouvoir interpréter son ou ses sens à travers une lecture intelligible.

D'ordinaire, les tournures inusitées, qui ne répondent pas aux standards de l'écriture littéraire, telle qu'elle est admise par le sens commun, créent une distance, voire un réflexe répulsif chez le lecteur, qui d'ailleurs, aime à reconnaître une forme et rejette ce

¹⁸ Ibid., p. 73.

¹⁹ Ibid.

¹ Tahar Ben Jelloun, extrait d'une interview dans *Lire*, mars, 1999.

² Christiane Achour & Simone Rezzoug, *Convergences critiques : Introduction à la lecture du littéraire*, OPU, 1995, p. 129.

qui le déroutent. Et comme le soulignent également C.Achour et S.Rezzoug, « *une écriture conformiste choisira les codes esthétiques attendus par un large public* »³. Autrement dit, ce qui est admis comme norme ou conçu comme règle générale largement partagée.

Avant de lire une œuvre littéraire, le lecteur manifeste une curiosité à l'égard de l'écrivain et de son style, éprouve de l'intérêt pour le récit et son contexte socioculturel, ou encore, cherche à déterminer le genre auquel appartient l'œuvre. Ce qui revient à dire qu'entrer en littérature comme lecteur, c'est en fait, intégrer un système d'attente ; une « *attente générique* », comme le souligne Antoine Compagnon, pour dire qu'elle crée chez le lecteur des attentes tant de forme que de fond.

L'histoire du « soldat de Baltimore » que relate Stendhal dans *Racine et Shakespeare* en 1823, est une illustration vivante qui induit parfaitement, comme le précise A. Compagnon, « *l'idée de convention littéraire* ».

« *Le soldat de Baltimore n'était jamais entré dans un théâtre, il n'avait jamais vu une pièce de théâtre, il ne savait pas à quoi s'attendre* »³. Pour un petit rappel, le soldat qui est en faction à l'intérieur du théâtre de Baltimore, voyant Othello, au 5^{ème} acte de la tragédie du même nom, s'apprêter à tuer Desdemona, s'écrie : « *Il ne sera jamais dit qu'en ma présence, un maudit nègre aura tué une femme blanche.* » Au même moment le soldat tire un coup de fusil sur l'acteur qui interprète Othello, le blessant au bras.

Toutefois, les lecteurs lisent en fonction « *du système générique qu'ils connaissent à travers leurs écoles, par la critique, le système de diffusion du livre, ou simplement par ouï-dire ; il n'est cependant pas nécessaire qu'ils soient conscients de ce système* »⁴.

C'est ainsi que le genre est essentiellement dépendant de l'horizon d'attente du récepteur et donc d'un contexte socio-historique donné, où l'écrivain recourt généralement à une écriture conformiste, en optant pour les codes esthétiques attendus par un large public. Donc, le non-respect de ces codes et l'écart par rapport à la norme admise pourraient pousser à qualifier le texte d'hermétique, voire impénétrable.

³ Antoine Compagnon, *La notion du genre*, extraits de son cours, disponible en ligne sur le site : www.fabula.org

⁴ Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, Éditions Seuil, 1978, p. 51.

4.1. L'interprétation du Sens d'un Texte

Une réponse serait à l'horizon de notre travail si nous clarifiions ce qui suit : l'interprétation du sens d'un texte littéraire, peut-elle se faire autrement qu'à travers les genres et les formes du discours en usage ?

Après cette introduction dans laquelle nous avons plus ou moins effleuré les grandes lignes, ayant trait au genre littéraire, ne serait-il pas nécessaire de citer quelques définitions du genre, avant d'aller vers le détail ?

De prime abord, le genre est une catégorie selon laquelle un écrivain accouche d'une œuvre. C'est un ensemble de caractéristiques de fond et de forme esthétique, qui assurent à une production littéraire un certain type de décodage et une lecture intelligible, tout en offrant le plaisir qu'on est en droit d'attendre d'une œuvre artistique. Selon Todorov,

*« Les genres mettent en évidence les traits constitutifs de la société à laquelle ils appartiennent »*⁵.

Seulement, et de l'avis de certains critiques, cette notion demeure, pour le moins que l'on puisse dire, « vague », car elle s'applique à des réalités littéraires très différentes ; des différences notamment au niveau des propriétés textuelle, car il ne s'agit pas de recettes fixes applicables, mais plutôt de caractéristiques, qui évoluent suivant les objectifs de l'écrivain.

À cet effet, d'aucuns disent qu'il est parfois difficile de trouver un terrain d'entente entre les diverses tendances littéraires, notamment pour l'œuvre moderne qui échappe, par définition, aux genres, parce que certains livres appartenant à certains genres, peuvent se glisser délibérément dans l'une ou l'autre forme. Citons à ce propos l'étonnement et l'émotion du lecteur face à l'écriture clairement différente et variée de Mohammed Dib, dans sa trilogie et dans *Qui se souvient de la mer* où, entre **réalisme** et **surréalisme**, l'écrivain peint une fresque d'une Algérie colonisée, avec un pouvoir de langage hors du commun, et une diversité d'écriture très remarquable.

⁵ Tzvetan Todorov, Ibid.

Charles Bonn écrit à propos du pouvoir du dire chez Mohammed Dib :
« (...) la diversité de ses *manières* amène, plus encore qu'avec un autre écrivain, à cette approche tant décriée.

*D'ailleurs, l'écrivain lui-même n'invitait-il pas, dans une de ses trop rares interviews, à considérer l'indépendance de l'Algérie comme le moment d'une mutation radicale de son écriture enfin rendue à elle-même, moment où il aurait abandonné soudain la veine réaliste et populiste de la trilogie « Algérie » au profit de recherches plus personnelles, mais aussi plus ésotériques, dont *Qui se souvient de la mer* et *Cours sur la rive sauvage* offrent alors l'illustration ? »⁶.*

Par ailleurs, selon la façon dont un texte est présenté, c'est-à-dire inséré dans un genre, le lecteur s'en fera une vision plus ou moins stéréotypée. Une vision qui pourrait être remise en question, au fur et à mesure, d'une lecture fragmentée du texte. Le genre est une convention discursive. C'est du moins, sous cette acception que nous allons montrer que l'interprétation du sens d'un texte littéraire peut se faire en dehors de tout genre et de toute forme de discours en usage.

Comme tout discours signifiant, le texte littéraire doit posséder une forme pour fonctionner, et pour qu'une communication ait lieu. À ce titre, Antoine Compagnon explique : « *le genre est une forme de discours, mais non pas au sens d'une forme linguistique qui s'obtient par dissociation ; comme par exemple, en dissociant des unités (phrases en mots, mots en lexèmes et morphèmes, ...)* »⁷ ; mais plutôt au sens de formes conventionnelles, qui jouent sur deux fonctions principales, à savoir **créer une attente et garantir une reconnaissance**, en agissant sur le récepteur. C'est bien, en effet, la finalité que s'est assignée la rhétorique dans son art de plaire et de convaincre.

Agir sur le récepteur ! Ce dernier, un lecteur en fait, vient à une œuvre littéraire tout en ayant au départ, ce que H.R. Jauss appelle, une **pré-compréhension** sur celle-ci, c'est-

⁶ Charles Bonn, in *Lecture présente de Mohammed Dib*, Entreprise nationale du livre, Alger, 1988, p. 11.

⁷ Antoine Compagnon, in *La notion de genre*, Extraits de son cours en Sorbonne, disponible en ligne sur : www.fabula.org

à-dire « *un horizon d'attente* ». Au fur et à mesure de la lecture, le genre fournit au lecteur des éléments de connaissance du sens du texte et l'oriente vers son interprétation. Et ceci, en faisant appel au jeu d'annonces, aux signaux et aux figures de styles, telles que la métaphore, la métonymie, la comparaison, qui font que le lecteur soit prédisposé à un certain mode de réception.

Dans « *Pour une esthétique de la réception* », H.R. Jauss relève que « *lorsqu'une œuvre littéraire paraît, elle ne se présente jamais comme une nouveauté absolue* »⁸, même si parfois il est contraint d'intégrer son œuvre dans une tradition formelle. Pour l'auteur, la définition ou la redéfinition du genre d'un texte revient au lecteur (et non à l'auteur), par l'imposition de sa propre réception (le genre). Cela dit, et en référence aux propos de ce même auteur, sans le lecteur, nous ne pouvons jamais actualiser un texte littéraire, qui nécessite une lecture et une réception de la part du destinataire pour en faire ressortir le sens.

Au demeurant, « *aucun texte n'est hors de toute norme générique. Il affirme ou affiche sa singularité par rapport à un horizon générique qu'il module et subvertit* »⁹.

La transgression et la violation des règles constituantes du genre, mènent-elles nécessairement à l'échec de l'interprétation du sens d'un texte littéraire ?

À cette question, J-M. Schaeffer, qui a focalisé certains de ses travaux sur l'étude des trois types de conventions discursives, tient à souligner dans ce même cadre que le genre est une *convention pragmatique* où l'œuvre s'en relève non comme texte, mais plutôt comme acte, effet et interaction. Pour l'auteur, la transgression des conventions discursives, à savoir les conventions constituantes, régulatrices et traditionnelles, entraîne certes une violation des règles mais nullement l'échec à réaliser le genre visé par l'écrivain.

Mais, qu'en est-il du sens ?

⁸ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, cité sur www.unige.ch

⁹ Antoine Compagnon, *Ibid.*

Avant tout propos, précisons, souligne A.Compagnon, qu'« *une interprétation est tributaire de la conception générique avec laquelle l'interprète aborde le texte* »¹⁰. Cela signifie bien qu'un texte littéraire abordé par l'interprète pour en venir à l'appréhender, entraîne ce dernier dans des règles de jeu, à partager avec l'écrivain, non seulement les normes linguistiques, mais également celles du genre auquel recourt cet écrivain.

Et c'est à ce niveau même que nous parlons de la contradiction entre l'individualité du sens et la variabilité de l'interprétation. Donc, l'interprète ne peut en aucun cas apprendre « *les règles d'un texte, sur la base de ce seul texte, comme un message qui serait son propre code* », précise A.Compagnon. Ce dernier parle du genre qui est un type celui-ci correspond au sens entier d'un énoncé. « *L'interprète se fait du texte une conception générique préliminaire, qui n'est autre que constitutive du sens, mais, qu'elle reste ainsi, tant qu'elle n'est pas révisée* »¹¹.

4.2. La Question du Roman

« Le roman offre d'immenses possibilités : les lois romanesques ne sont ni morales comme dans la vie, ni rationnelles comme au théâtre ; elles sont purement esthétiques »¹².

D'entrée de jeu, citons Émile Zola disant : « *Le roman n'a plus de cadre, il a envahi et dépossédé tous les autres genres. Comme la science, il est maître du monde...* »¹³. Ce qui voudrait dire que dans le roman, peuvent aisément se fondre tous les autres genres littéraires du moment qu'il leur emprunte leurs caractéristiques propres et ce qui fait leurs spécificités, pour être un lieu de confluence de tout ce qui est susceptible de constituer un sujet d'écriture.

Le roman est une œuvre narrative en prose ; un récit d'événements imaginaires et fictionnels, qui réunit à la fois la narration, le dialogue et la description, et se distingue d'autres fictions narratives, et par sa longueur et par sa vraisemblance. Qualifié

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid.

¹² Gonzalo Torrente Ballester, Extrait d'un « *Entretien avec Catherine Argand* », Mars, 1992.

¹³ Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, 1881.

aujourd'hui de genre *protéiforme*, pour sa diversité et sa capacité à aborder tous les sujets, le genre romanesque reste un lieu d'adhésion à une histoire et à des personnages, où un espace socioculturel hors du temps, parfois hors de la réalité, est offert au lecteur qui finira par rêver et s'évader.

Depuis le XIII^e siècle, le roman est devenu incontestablement un genre multiple. Il est considéré comme un espace où les passions s'expriment, et où l'écrivain cherche « à éveiller l'intérêt, la peinture des mœurs, l'analyse des caractères et la singularité des aventures »¹⁴.

Il peut traiter de la morale, si les écrivains ont le soin d'assurer une vérité à leurs œuvres et de garantir l'enseignement moral que le lecteur peut en tirer. Il peut aussi avoir cette ambition majeure d'étudier la société, avec une intention réaliste et naturaliste, à l'image des œuvres de Honoré de Balzac, Stendal et Émile Zola.

D'une manière générale, le genre romanesque englobe deux types de discours ; narratif et descriptif. Le premier raconte un événement en situation, son déroulement dans le temps et dans l'espace, et le second renseigne sur un espace, décrit une scène de manière à donner l'impression au lecteur de la vivre.

Pour Bakhtine, tout genre, dont celui romanesque, se structure sur les deux catégories fondamentales de tout univers imaginable : l'espace et le temps. Il souligne l'importance du rapport littéraire / social comme suit : « l'énoncé et ses types, c'est-à-dire les genres discursifs, sont les courroies de transmission entre l'histoire et la société et l'histoire de la langue »¹⁵. Une vision partagée par Tynianov, qui, pour sa part, souligne que « la vie sociale entre en corrélation avec la littérature avant tout par son aspect verbal »¹⁶.

¹⁴ Le Grand Dictionnaire de la langue française.

¹⁵ Tzvetan Todorov, 1981, *Bakhtine ou le principe dialogique*, Seuil, Paris. Cité par C. Achour & S. Rezzoug, Ibid., p. 138.

¹⁶ Iouri Tynianov, cf. *L'évolution littéraire*, cité par C. Achour & S. Rezzoug, Ibid., p. 138.

Ce qui fait que la singularité du genre romanesque réside essentiellement dans la « plurivocalité » et le « plurilinguisme ». C'est ce que J. Courtés démontre en estimant que les voix sociales et historiques qui peuplent le langage, qui lui donnent des significations concrètes précises, s'organisent dans le roman en un harmonieux système stylistique, traduisant la position socio-idéologique différenciée de l'auteur au sein du plurilinguisme de son époque.

Étant dit que la réalité sociale des peuples a toujours inspiré les écrivains, ces derniers mettent en scène certains aspects de leur existence (des peuples). Avec l'émergence du phénomène du terrorisme islamiste, au début des années mille neuf cent quatre vingt dix (1990), les écrivains algériens ont, peu à peu, éprouvé le besoin de se rendre compte de l'horreur d'une réalité qui a pris racine dans leur pays.

À l'image de Rachid Mimouni (*La malédiction*, 1993), Rachid Boudjedra (*FIS de la haine*, 1992, *Timimoun*, 1994) et Tahar Djaout¹⁷ (*Le dernier été de la raison*, 1999), qui, n'ayant pas ignoré la force des mots et de la parole, et ayant ressenti le besoin d'écrire et de décrire un tableau d'une Algérie fatiguée, d'autres grands noms ont également suivi cette voie, avec une écriture à la fois violente et sereine, alternant lyrisme fort et réalité cruelle, dans un mélange harmonieux de fiction et de réalité.

Yasmina Khadra figure parmi ces plumes, qui se sont exprimées sur les questions les plus préoccupantes de l'Algérie, en l'occurrence la décennie noire. Un moment d'actualité imagé dans les romans de cet écrivain, où ses personnages évoluent dans un contexte plein de violence, de haine, de doutes... Peut-on les tirer du néant ?

5. L'ÉCRITURE JOURNALISTIQUE AU SERVICE DE L'ÉCRITURE LITTÉRAIRE

Nombre d'écrivains se sont servi de la presse écrite de multiples façons avant de se consacrer à la littérature. Ils ont fait usage de l'écriture journalistique comme moyen et source d'inspiration pour se l'approprier et entrer dans une œuvre littéraire. Nous pouvons toujours apprécier la valeur littéraire de nombreux articles où ces journalistes,

¹⁷Tahar Djaout, poète-écrivain-journaliste algérien, *Le dernier été de la raison*, paru en 1999, un roman posthume écrit dans les semaines, qui ont précédé son assassinat en 1993.

écrivains plus tard, passionnent leurs lecteurs par le choix des mots et le mouvement des phrases, bref, par une originalité de vue hors du commun. Citons à titre d'exemple Sidonie-Gabrielle Colette, Mohamed Dib, Émile Zola, Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Guy de Maupassant, Gabriel Garcia Marquez, ...

Passer d'un genre de texte à un autre se fait dans le travail sur le langage avec lequel joue le journaliste. Sans nul doute, l'écriture journalistique a permis à ces écrivains de travailler leur écriture littéraire en produisant des textes aussi profonds que les mots qui disent l'actualité.

5.1. Mohammed Dib : L'Écriture et ses Pouvoirs

Considéré comme l'une des plus grandes figures de la littérature contemporaine, Mohammed Dib¹⁸ fait partie de ces écrivains, qui ont rejoint les salles de rédaction avant de se faire définitivement une vocation littéraire. Son parcours de journaliste à *Alger-Républicain* de 1950 à 1952, puis à *Liberté*, le journal du parti communiste algérien, lui offre l'opportunité de fréquenter un environnement militant, qui explique, entre autres, l'écriture de sa trilogie *La Grande Maison* (1952), *L'Incendie* (1954) et *Le métier à tisser* (1957).

En effet, dès qu'il débute dans le journalisme, Dib commence à se distinguer par ses articles, ses textes poétiques, ainsi que ses chroniques littéraires. Doté d'un regard perspicace et lucide, ainsi que d'une plume austère, il publie des reportages et des textes engagés sur l'atmosphère de l'époque ; il n'est autre que le témoin fidèle de la misère poignante des villes et des campagnes, du soulèvement des fellahs et des revendications nationalistes. Ses articles ont pour but avoué de relater l'Histoire.

Son engagement d'écrivain n'est pas celui du journaliste. Il recrée ce qu'il observe autour de lui, et se perçoit par les yeux de l'autre, un lecteur différent de celui du journal. L'engagement de Mohammed Dib se situe particulièrement, il faut le dire, dans son travail sur un langage producteur de faits historiques, autrement dit, « *d'avenir et d'Histoire* ».

¹⁸ Mohammed Dib est décédé le 2 mai 2003 à son domicile de Celle-Saint-Cloud en France, à l'âge de 83 ans.

Charles Bonn l'affirme, en disant :

« *Il me semble que la diversité même de ces manières successives d'écrire est d'abord la manifestation d'une constante interrogation sur l'écriture et ses pouvoirs, sur les moyens dont elle dispose, non tant pour décrire, restituer, que pour produire le réel* »¹⁹.

Dans une écriture réaliste, et à partir d'évènements authentiques, Mohammed Dib fait de sa trilogie, dont *L'Incendie* particulièrement, un témoignage d'un pays épuisé, en montrant la prise de conscience politique des masses algériennes les plus défavorisées. On le considérerait déjà comme le précurseur du roman algérien.

« *C'est l'écrivain, disait Jean Déjeux, de la précision dans les termes, de la retenue et de la réflexion. L'air qu'il fait entendre sur son clavecin est une musique qui parle au cœur (...). Sa création littéraire demande souvent plusieurs lectures pour pénétrer jusqu'au sens* »²⁰.

5.2. Albert Camus : Des Témoignages Emouvants

« *Au moins nous n'aurons pas menti !* », disait Albert Camus à propos de son expérience journalistique à *Combat*, le quotidien de la Résistance. L'engagement de Camus pour son pays natal est bien avant la guerre d'Algérie. À travers le journalisme qu'il considère comme un combat pour la vérité, l'auteur de *l'Étranger* ne cesse pas de décrire, dans des enquêtes et des reportages, la triste condition d'un pays que nous lirons d'ailleurs dans la majorité de ses œuvres.

Dès ses premiers articles à *Alger-Républicain* (organe du Front populaire), le journaliste sait qu'il doit aller jusqu'au bout de son engagement ; il fustige l'oppression coloniale, qui maintient en tutelle un peuple entier sur sa propre terre. Son style franc et perçant, particulièrement après la publication de la série d'articles sur la Kabylie, mène à l'interdiction, en 1940, du journal par le Gouvernement Général de l'Algérie, et coûte à Camus son exclusion de la corporation locale.

¹⁹ Charles Bonn, *Lecture présente de Mohammed Dib*, Alger, Entreprise nationale du livre, 1988, p. 13.

²⁰ Jean Déjeux, in *Hommage à Mohammed Dib*, « Kalim », n°6, Office des Publications Universitaires, Alger, 1985.

Misère de la Kabylie est à l'origine de ses articles publiés à *Alger-Républicain*, du 5 au 15 juin 1939, suite au reportage qu'il effectue dans cette région d'Algérie. Ces articles sont un témoignage élucide de la famine et de l'indignation, qui rongent à cette époque les habitants de la Kabylie.

Le journaliste écrivait :

« Par un petit matin, j'ai vu à Tizi-Ouzou des enfants en loques disputer à des chiens kabyles le contenu d'une poubelle. À mes questions, un Kabyle a répondu : "*C'est tous les matins comme ça.*" Un autre habitant m'a expliqué que l'hiver, dans le village, les habitants, mal nourris et mal couverts, ont inventé une méthode pour trouver le sommeil. Ils se mettent en cercle autour d'un feu de bois et se déplacent de temps en temps pour éviter l'ankylose »²¹.

L'écrivain et le journaliste se passent au combat, se mêlant à un quotidien amère où ils agissent et réagissent l'un sur l'autre. En rejoignant *Combat*, en 1941, dont il assume la direction jusqu'en 1947, Camus lutte persévéramment pour la liberté et la justice ; deux leitmotifs qui meublent bon nombre de ses œuvres ; comme dans *Lettres à un ami allemand*.

Ses articles les plus distingués, qui reflètent la voix d'un homme épris de justice et de liberté, et d'un écrivain appelant au respect de la dignité humaine, seront publiés en 1950 et 1953, sous le titre d'*Actuelles I et II*, un recueil de textes et d'articles. Le passage d'Albert Camus à *L'Express*, comme sa dernière contribution dans la presse écrite, entre 1955 et 1956, se soldera par la publication de ses papiers, en 1958, sous le titre d'*Actuelles III*.

5.3. Guy de Maupassant : Un Exercice Quotidien et un Talent Littéraire

Un écrivain connu notamment pour ses nouvelles aux récits fantastiques dont le réalisme est d'une noirceur impénétrable, Guy de Maupassant connaît un succès littéraire assez rarissime. En dix ans, de 1880 à 1890, il publie six romans, plus de trois cents

²¹ Un extrait de « *Le dénuement* », publié le 6 juin 1939 à *Alger Républicain*, sur le lien www.ldh-toulon.net

nouvelles et quelques récits de voyage, qui retiennent l'attention particulièrement par la maîtrise stylistique.

Le jeune écrivain fait ses premiers pas dans les milieux littéraire et journalistique grâce à Gustave Flaubert, vieil ami à sa mère, qui lui enseigne l'art d'écrire, mais le mettant en garde « *contre les dangers et les facilités du journalisme, selon lui mortifère pour tout écrivain qui se respecte* »²². La publication en avril 1880 de sa nouvelle *Boule de Suif* dans le recueil collectif des écrivains naturalistes *Les Soirées de Médan*, lui ouvre les portes aux salles de rédaction où il se fond dans l'atmosphère journalistique.

Il devient alors un grand reporter et chroniqueur dans de grands journaux du temps : *Le Figaro*, *L'Écho de Paris*, *L'Événement*, *Le Goncourt*, *Le Gaulois*, et *Gil Blas*. Le jeune journaliste prend goût à l'exercice quotidien et hebdomadaire de ce métier d'urgence, pour lequel contraignant certes, mais avantageux et fructueux pour éprouver son talent. Il acquiert, à pas de géant, une habilité d'écriture assez remarquable, et aura une grande influence sur ses lecteurs.

Il puise ainsi dans l'actualité la matière pour ses créations littéraires, comme la politique, l'argent, les dessous de la presse, la colonisation, ... et fait la Une des journaux. Maupassant évoque entre autres la question « algérienne » en condamnant, en 1881, les méthodes auxquelles recourt la colonisation, et effectue des voyages en Afrique du nord, desquels il tire une matière importante pour ses nouvelles et ses contes dont la majorité sera publiée par *Le Gaulois* et *Gil Blas*.

L'auteur de *La Maison Tellier*, il est vrai, ne manque pas également de porter un regard critique sur les « engrenages » de la presse écrite du 19^{ème} siècle. *Bel-Ami* (rédigé en 1885) dans lequel il fait le portrait d'un journaliste aux dents longues, décrit, avec une force de détails et dans une dimension satirique, ce milieu que l'écrivain connaît bien évidemment. Mais, force est de constater que Georges Duroy, le personnage principal du

²² Adrian Ritchie, Université de Wales, Bangor (Grande-Bretagne), *Maupassant en 1881 : Entre le conte et la chronique*, in *Guy de Maupassant, Études réunies par Noëlle Benhamou avec des documents inédits*, sur le lien books-google.fr

roman, est, selon nombreux critiques, « *le négatif de Guy de Maupassant lui-même* ».

En réponse aux critiques faites sur *Bel-Ami*, publié en feuilleton dans *Gil Blas*, entre le 6 avril et le 30 mai 1885, l'écrivain disait :

« J'ai voulu simplement raconter la vie d'un aventurier pareil à tous ceux que nous coudoyons chaque jour dans Paris, et qu'on rencontre dans toutes les professions existantes.

Est-il, en réalité, journaliste ? Non. Je le prends au moment où il va se faire écuyer dans un manège. Ce n'est donc pas la vocation qui l'a poussé. J'ai soin de dire qu'il ne sait rien, qu'il est simplement affamé d'argent et privé de conscience.

Je montre dès les premières lignes qu'on a devant soi une graine de gredin, qui va pousser dans le terrain où elle tombera. Ce terrain est un journal. Pourquoi ce choix, dira-t-on ?

*Pourquoi ? Parce que ce milieu m'était plus favorable que tout autre pour montrer nettement les étapes de mon personnage; et aussi parce que le journal mène à tout comme on l'a souvent répété. Mais j'arrive à un autre reproche. On semble croire que j'ai voulu dans le journal que j'ai inventé, *La vie française*, faire la critique ou plutôt le procès de toute la presse parisienne »²³.*

²³ Quelques extraits de la réponse de Guy de Maupassant, adressée au rédacteur en chef de *Gil Blas*, et qui fut publiée dans le journal le 7 juin 1885, sur le lien : www.alalettre.com

Chapitre 2

LA SOCIOCRIQUE DE « A QUOI REVENT LES LOUPS »

1. INTRODUCTION

Toute œuvre littéraire est une pratique sociale qui s'inscrit dans un processus historique. Elle n'est plus considérée comme un objet fixe et inerte, qui se refuse d'être ancré dans l'histoire, donc dans une continuité sociale. Si la sociologie de la littérature intervient dans un texte pour établir le statut social de l'œuvre, la sociocritique propose une lecture socio-historique du texte, travaille le statut social de ce dernier en visant à restituer sa teneur sociale.

La sociocritique est une approche qui s'intéresse aux conditions de la création de l'œuvre littéraire, indissociables de la mise en texte. Comme outil d'analyse littéraire, elle n'a pas de l'intérêt pour ce que signifie le texte, mais s'attarde plutôt sur l'univers social présent dans l'œuvre littéraire. Autrement dit, elle prend en charge « *à la fois l'explication contextuelle de l'œuvre littéraire et son autonomie de fonctionnement* »¹.

¹ Christiane Achour & Simone Rezzoug, in *Convergences critiques : Introduction à la lecture du littéraire*, p. 261.

2. RESUME

« *Chaque coup de feu m'ébranlait de la tête aux pieds. Je ne savais plus comment m'arrêter de tirer, ne percevais ni les détonations ni les cris de la petite fille. Pareil à une météorite, j'ai traversé le mur du son, pulvérisé le point de non-retour : je venais de basculer corps et âme dans un monde parallèle d'où je ne reviendrais jamais plus* », (*À quoi rêvent les loups*, pp. 15-16).

Ce sont là, les propos de Nafa Walid, principal personnage du roman, qui, en narrateur, annonce dès les premières lignes du récit son immersion dans l'intégrisme islamiste, sa violence et ses horreurs, pour finir en tueur sanguinaire, sans espoir de retour. De par la qualité de son écriture, qui ne laisse nullement le lecteur indifférent, ainsi que l'importance du sujet du roman lequel a été au centre de plusieurs études universitaires, l'auteur met en scène des voix narratives, prenant appui sur les moments forts de l'Algérie, ceux de la décennie noire. Les études dont il est question ont été singulièrement axées sur les dimensions historique et sociale du roman.

Dans ce chapitre, nous allons aborder notre démarche d'analyse sur la sociocritique, en suivant la voie de Claude Duchet, selon lequel, cette perspective a pour objet « *ce qui est en œuvre dans le texte, soit un rapport au monde (...) C'est dans la spécificité esthétique même, la dimension valeur des textes que la sociocritique s'efforce de lire cette présence des œuvres au monde qu'elle appelle leur socialité* »².

Autrement dit, la sociocritique qui étudie, soulignons-le, les rapports entre le texte littéraire et le contexte sociohistorique, va nous permettre d'apporter plus de lumières sur ce récit dominé par un discours social où sont manifestement présentes des tensions idéologiques des années mille neuf cent quatre-vingt-dix, qui ne sont autres que le prolongement des tristes événements du 5 octobre 1988.

Pour commencer, notre démarche consiste à dégager la problématique du roman, et à faire ressortir les différentes tensions idéologiques portées dans le discours social, à

² Claude Duchet, in *Sociocritique*, Nathan Université, 1979. « *Introduction, Position et perspectives* », pp. 3-4, cité par C. Achour & S. Rezzoug, Idem.

partir, particulièrement, de traces sociohistoriques, tels que le temps, l'espace, À l'aide d'une étude de quelques faits textuels, nous pourrions procéder au repérage des marques du social dans l'œuvre, qui mènent vers la lisibilité de celle-ci.

3. PROBLEMATIQUE DU ROMAN

« La forme des mots, la structure des textes disent aussi les moments cruels traversés. Bref, comment se passer de la littérature, de sa fiction et de sa mise en scène pour écrire l'histoire ? (...) La création romanesque œuvre à la compréhension de la formation d'une nation (...) Un destin tragique et compliqué, mais une énigme véritable que la littérature prend à bras-le-corps. Je pense, bien sûr, à Kateb Yacine, et plus près de nous, aux romans de Rachid Mimouni, de Yasmina Khadra, de Maïssa Bey ou de Boualem Sansal »³, dit Benjamin Stora.

Allant dans cet ordre d'idées, Yasmina Khadra appuie ces propos en assurant à ce sujet que non seulement il n'aligne pas les mots sans signification, mais encore n'a-t-il pas recours aux grands mots pour faire de son roman un récit attractif ? Il sait manifestement bien que *« les mots, comme dit Brice Parain, sont des -pistolets chargés-. S'il parle, il tire. Il peut se taire, mais puisqu'il a choisi de tirer, il faut que ce soit un homme, en visant des cibles, et non comme un enfant, au hasard, en fermant les yeux et pour le seul plaisir d'entendre les détonations »⁴.*

À travers des mots violents et troublants, l'écrivain dépeint un quotidien saumâtre dans la capitale algérienne, durant la montée de l'intégrisme. Il porte un regard critique, laissant dévoiler un moment de crise sociale dans l'histoire de l'Algérie, doublé par la naissance du terrorisme et envenimé encore plus, par des tensions idéologiques, qui pénètrent de toutes parts le discours social de cette période noire.

Ce regard est exprimé par Nafa Walid, le narrateur, lorsque celui-ci décrit, d'une part, la violence et la terreur d'un intégrisme islamiste sous ses multiples aspects qui se refuse à tout dialogue, et d'autre part, l'Algérie de l'après-octobre 1988, livrée à une situation socio-économique des plus difficiles.

³ Benjamin Stora, Historien et politologue algérien spécialiste du Maghreb, in *Façila*, septembre 2005.

⁴ Jean-Paul Sartre, *Qu'est ce que la littérature ?*, Paris, Éditions Gallimard, 1948, p. 29.

« À quoi rêvent les loups apporte quelques éléments de réponse. Ce n'est pas un réquisitoire contre les obscurantistes, mais un livre sur l'alarmante fragilité humaine (...) Les assassins d'aujourd'hui, dans leur majorité, étaient des garçons magnifiques (...) C'est parce qu'ils étaient marginalisés, bafoués, persécutés, parce qu'ils étaient mal aimés qu'aujourd'hui, qu'ils ne trouvent aucune raison de ne pas haïr. À force d'être humiliés, ils n'éprouvent aucune pitié pour le monde entier »⁵, explique Yasmina Khadra dans l'une de ses interviews.

Et l'histoire personnelle du héros intègre en elle cette double crise saisie textuellement dans la structure énonciative du roman. Le narrateur raconte son histoire qui « s'enracine dans un moment historique structuré par ses représentations caractéristiques » ; des tensions idéologiques qui finiront par anéantir son rêve, celui de faire carrière dans le cinéma.

En cela, l'insertion de l'Histoire (celle du terrorisme) dans l'histoire-récit (celle du narrateur), livre un jeu de significations que nous pourrions distinguer dans un contenu explicite, opposant l'idéologie islamiste aux valeurs de la société, ainsi qu'à d'autres idéologies, dont le degré d'intervention dans l'œuvre littéraire est moins pesant, telle que la laïcité.

4. ORIGINE DU PHENOMENE DU TERRORISME - RAPPORT DE CONTINUITÉ

Dans *À quoi rêvent les loups*, Yasmina Khadra met en texte un discours social des années mille neuf cent quatre vingt-dix, qui refuse de rompre avec un passé récent, celui des événements du mois d'octobre 1988. Des événements perçus par certains historiens comme l'un des signes déclencheurs de la montée de l'intégrisme en Algérie. Ce discours est particulièrement dominé par l'idéologie « islamiste », qui parvient surtout à canaliser la population à son profit, essentiellement la frange marginalisée, pauvre, n'ayant plus rien à perdre.

« Avant l'hystérie nationale d'octobre 88, Omar Ziri était un loupard très fier des ancrs glauques tatoués sur ses biceps. Un béret basque désinvolte sur l'oreille, le cran d'arrêt

⁵ Yasmina Khadra, interview sur bibliosurf.com, Avril, 2002.

à la ceinture, il portait à longueur d'année un bleu pelé aux genoux et un tricot de matelot usé jusqu'à la trame par les tiraillements d'une bedaine difforme (...)

Il gérait La Nef, une horrible gargote mitoyenne de la mosquée ; un trou à rat encombré de tables vermoulus et sur lesquels les fonds de culottes s'usaient plus vite que sur la rompe d'un escalier. Après octobre 88, Omar Ziri fut impressionné par la déferlante islamiste.

Il subodorait l'imminence d'une révolution qui ne pardonnerait rien à ceux qui ne prendraient pas le train en marche (...) Aussi, lorsque l'imam Younes lui proposa de transformer sa gargote en un « Resto du cœur » version FIS, Omar se déclara extrêmement honoré », (À quoi rêvent les loups, pp. 104-105).

L'écrivain met en scène la voix de Nafa Walid qui, tantôt, nous transmet le flot de ses pensées, de ses rêves et de ses désirs, et nous fait part de sa révolte contre un esprit d'exclusive et de hogra (terme en usage à partir de l'insurrection de 1989), tantôt, relève le climat d'hostilité et la situation conflictuelle qui mène le pays au bord de l'abîme.

Le passé historique prolongé dans le présent est chronologiquement structuré, répondant, à cet effet, à l'évolution des événements autour desquels sont organisés l'espace et le temps, ancrant le récit dans le réel. Des événements étant en rapport avec le drame d'Octobre 1988.

En effet, des activistes au sein du FIS (Front islamique du salut), à l'image de certains imams, préparent le cadre de leurs actions en « *investissant les consciences* » des « *égarés* », qui se laissent séduire par l'idéologie fondamentaliste, et en constitueront, pour certains, le noyau.

Des lieux, comme les mosquées et les cafés, abritent alors des rencontres clandestines et régulières à l'issue desquelles émergent les excroissances du FIS, à savoir le groupe islamique armé (GIA) et Hijra wa Takfir (l'aile la plus radicale de la mouvance). Et c'est ainsi que naissent la violence et la terreur, entraînant par conséquent le pays vers le chaos.

« Un vendredi, à midi, Nafa Walid trouva Omar Ziri dans son arrière-boutique. Il n'était pas seul. Des hommes étaient là, et les discussions battaient leur plein (...) Il y avait l'imam

Younes, encadré par Abou Mariem et Ibrahim El-Khalil, les deux redoutables miliciens de la mosquée de Kouba. (...)

Le quinquagénaire (...) C'était un homme large de poitrine, le front proéminent et les sourcils épais.

Ses yeux soulignés au khôl, dégageaient une force et une autorité qui mettaient tout de suite l'interlocuteur mal à l'aise. (...)

- *L'émir Jaafar trouve que ce n'est pas assez, dit le quinquagénaire. Ce n'est pas avec une poignée de volontaires que nous avons des chances de remporter la victoire ».*

Omar Ziri courut apporter un registre.

- *Vous pouvez vérifier : nous avons recruté à ce jour, cent soixante-trois éléments pour le maquis », (À quoi rêvent les loups, pp. 152-153).*

Un effet réaliste se met en place, essentiellement à la présentation textuelle de l'espace et du temps. Manifestement, l'écrivain s'étale intentionnellement et avec précision sur le nom des lieux et l'indication des dates pour « *faire émerger un réel, un monde transformé par l'élaboration artistique* »⁶. C'est bien l'Histoire qui est présente en œuvre, dont les événements sont régis par un ordre narratif chronologico-logique, allant de pair avec l'histoire du héros.

5. LA COMPOSITION TEXTUELLE DU RECIT

Le récit s'ouvre sur la fin de l'histoire. Yasmina Khadra commence à construire un monde fictionnel de manière à séduire d'emblée le lecteur, le faisant entrer dans le narratif qu'est l'histoire elle-même. Toutefois, il obéit à la stratégie du récit traditionnel, qui comprend une situation initiale, une évolution dans les faits et un dénouement final. Il se livre à une structure linéaire contenant des procédés narratifs, tels que l'indication précise de l'espace, du temps, la description des personnages, qui font de lui un récit proche du réel.

En réalité, nous avons une histoire narrée de bout en bout, et Nafa Walid, héros de la fiction, sait si bien le faire pour appâter le lecteur et gérer ses attentes. Ce dernier, auquel

⁶ C.Achour & S.Rezzoug, Ibid., p. 268.

l'écrivain donne de l'épaisseur, reçoit les émotions les plus vivantes de par son faire dans le roman, écrit à la première personne.

En effet, nous pouvons voir le monde par ses yeux et ses pensées, lui, qui intervient pour décrire les faits et les commenter, ou pour les présenter à travers des dialogues entre les différents personnages. Ainsi, le narrateur joue sur deux modes de discours, direct et indirect (et narrativisé), pour traduire le plus finement possible toutes les étapes, d'horreur notamment, que couvre son œuvre.

À *quoi rêvent les loups* contient trois chapitres, Le Grand-Alger, La Casbah et L'Abîme ; donc, trois espaces différents relatifs aux phases d'évolution du héros, et lesquels nous conduisent à rendre compte de la géographie du roman. D'autres espaces, non sans importance, s'organisent aussi pour produire du sens : lieux communs, de passage, et d'autres signifiant la dégradation et l'ascension sociale.

Par ailleurs, le narrateur assume une fonction centrée sur l'émotion que provoque en lui l'Histoire, en portant des jugements sur les personnages et leurs actions. Il raconte, par ailleurs, l'histoire, la sienne, et celle des autres. Les mots à ces propos sont éloquents, comme le montre si bien Nafa aux pages 201 et 202 : « Les membres fondateurs du FIS se découvraient une vocation de dindons de la farce. Leur autorité ne prenait plus (...) Les cheikhs s'écrasaient devant les émirs, le politicien devant le guerrier », ou à la page 50 : « Cinq mois chez les Raja, et déjà mes rêves d'enfant se disloquaient au large des peines perdues (...) », et comme il le souligne également à la page 133, en parlant du cinéaste Rachid Derrag : « Parti d'un douar perdu au large de Tadmaït, Rachid était venu, dans les années 70, fouiner dans les faubourgs d'Alger à la poursuite d'un rêve de gamin. La projection en plein air des *Dix Commandements* avait éveillé en lui une curieuse mais irrésistible vocation ».

Sur un autre registre, le récit s'inscrit dans une temporalité permettant au lecteur de suivre l'histoire et la comprendre, car il est facile de situer les faits, les uns par rapport aux autres, dans une progression chronologique.

Or, n'est-il pas nécessaire de souligner le recours du romancier à une structure textuelle en flash-back ? « *Le choix est philosophique* », précise Yasmina Khadra. Selon lui, « *généralement, on prend conscience de son erreur trop tard. Et c'est à partir de ce constat que l'on renvient sur l'itinéraire qui nous a conduits si loin dans l'irréparable* »⁷.

En d'autre d'autres, le narrateur s'autorise à plonger le lecteur dans le passé, il interrompt un instant son récit pour effectuer des retours en arrière (analepses). D'un point de vue narratologique, le récit prend, à cet effet, une forme analeptique ; les événements sont détachés ainsi de la trame générale et mis en évidence.

Prenons l'exemple de la scène qui suit l'assassinat du cinéaste Rachid Derrag, dans le troisième chapitre (p. 197) :

« Nafa essaya de se souvenir du temps où l'on aimait traîner dans les rues, du chahut des gargotes, de la musique aux accents de haouzi, des ribambelles de mioches gambadant dans les squares ; essaya de réinventer cette époque qui manquait de solennité, mais jamais de spontanéité, les soirées gaillardes autour d'une tasse de café, les boutades qui partaient comme des fusées foraines ... qu'ils étaient loin, ces repères d'antan, ils étaient morts et enterrés ! »

À l'évidence, les lieux et les personnages sont souvent opportuns à ces retours en arrière pour étoffer le passé du héros et expliquer son itinéraire. Ainsi se produit un effet de suspense et une tension dramatique, provoquant chez le lecteur un malaise profond, tout en lui laissant l'espoir de croire aux remords du héros et une éventuelle rupture avec sa trajectoire. Seulement, le cours des événements dans la vie de Nafa est en perpétuelle progression, et ne peut plus faire machine arrière ; son destin est irrévocable.

« Je me revoyais sur les lieux de l'attentat. Sur la pointe des pieds. Par à-coups. Revoyais le corps qui dégringolait sous mes balles, se relevait, dégringolait, se relevait, dégringolait comme si le film s'emballait. Je ne percevais ni les détonations ni les cris de la fillette. Je crois que j'étais devenu momentanément sourd pendant que je tirais (...) »

⁷ Yasmina Khadra, interview [sur bibliosurf.com](http://sur.bibliosurf.com), Avril, 2002.

J'en voulais surtout au magistrat qui avait accepté son sort, comme ça, simplement parce qu'un inconnu avait décidé de l'abattre, dans la rue, comme une bête. Je lui en voulais de m'avoir entraîné dans sa chute, impliqué dans le drame ... C'était effarant. Insoutenable. Révoltant », (À quoi rêvent les loups, p. 185).

En somme, quoique secondaires d'un point de vue chronologique, les analepses sont capitales d'un point de vue sémiotique. Elles entraînent scènes et descriptions et assurent la lisibilité du récit.

6. ESPACES ET LIEUX D'EVOLUTION DU HEROS

Le roman s'inscrit dans un cadre social, qui manque non seulement de cohérence et d'homogénéité sur le plan idéologique, mais également, sur celui des conditions de vie de l'ensemble de la population. La vie de Nafa Walid évolue continuellement dans trois espaces différents, ayant chacun une portée historique importante dans le roman, avec cause à effet. Une évolution parallèle à celle de l'**Histoire**.

6.1. Le Grand-Alger

« L'espoir fait vivre, mais comme sur une corde raide »⁸.

Fils d'un cheminot en retraite, Nafa Walid, comme tout jeune algérien, souhaite réaliser un rêve cher à son cœur : il est passionné par le cinéma, à tel point qu'il désire devenir acteur. Une agence d'emploi lui offre l'opportunité de travailler comme chauffeur des Raja, l'une des familles les plus fortunées du Grand Alger, à Hydra. Ce job pourrait lui ouvrir les portes qui le mèneraient vers son rêve, d'autant que cette famille est censée *« avoir des entrées dans le monde des spectacles »*.

Mais, il déchantera vite en découvrant, hélas, un univers éhonté, tyrannique et corrompu, différent du sien et de celui de ses semblables,

Nafa Walid, qui tentera d'abord de prendre son mal en patience, avec longanimité, finira par renoncer à ses rêves d'enfant, après avoir, notamment, été témoin du meurtre d'une adolescente à la résidence du fils des Raja, Junior.

⁸ Paul Valéry, Extrait de : *Mauvaises pensées et autres*, Gallimard, 1942.

« Une jeune fille était allongée sur le dos, nue, un bras ballant contre le flanc du matelas. Ses yeux grands ouverts fixaient le plafond. Répandue sur le drap lactescent, sa chevelure noir évoquait un mauvais présage (...) Je réalisai enfin l'ampleur des dégâts. La fille, une adolescente à peine close, ne se réveillerait plus. Sa frimousse bouffie avait une sérénité qui ne trompait pas. Elle était morte », (*À quoi rêve les loups*, pp. 71-72).

C'est à partir du Grand-Alger que le héros, bouleversé, réalise l'ampleur du fossé qui sépare les deux mondes, riche et pauvre. À vrai dire, l'auteur nous mène à prendre conscience de ce dont il parle. Il recourt à des procédés narratifs, telle la métaphore, rendant ainsi le texte plus vivant, comme sous l'œil d'une caméra en mouvement. Écoutons-le :

« La voiture parvint tant bien que mal à se soustraire au tintamarre des quartiers insalubres, s'élança sur l'autoroute, contourna la colline et débouche sur un petit bout de **paradis** aux chaussées impeccables et aux trottoirs aussi larges que les esplanades (...) Les rues étaient désertes, débarrassées de ces ribambelles de mioches délurés qui écument et mitent les cités populeuses (...) Des villas taciturnes nous tournaient le dos, leur gigantesques palissades dressées contre le ciel, comme si elle tenaient à se démarquer du reste du **monde**, à se préserver de la **gangrène** d'un bled qui n'en finissait pas de se délabrer », (*À quoi rêvent les loups*, p. 24).

À la fois révolté et triste, Nafa quitte un monde qui n'est pas le sien, et dans lequel il ne s'est jamais senti chez lui. Une rupture définitive que Yasmina Khadra dépeint, usant d'images significatives, en l'occurrence de gestes, tel celui où le narrateur arrache avec hargne la chaîne en or que lui a offerte Sonia et la jette dans la mer. Le dernier lien avec les Raja est rompu. Le héros admet que son rêve s'effrite.

6.2. La Casbah

Théâtre d'actes terroristes, la Casbah est un lieu historique important auquel Yasmina Khadra fait référence dans le roman. C'est également le lieu où est né et grandi Nafa Walid. Et il est encore celui où ce dernier sera pris au piège, et manipulé jusqu'à la fin de ses jours, d'abord en tant que Moussebel (agent de liaison), puis émir, par

l'islamisme dévastateur. Une idéologie qui n'hésite pas à instrumentaliser la religion à des fins occultes.

Avec les actes terroristes, Alger plonge dans le chaos, et dans ses quartiers se commettent des crimes horribles. La ville se transforme en champ de bataille, livrant un paysage funeste et des esprits en déroute, c'est ainsi qu'est désormais la capitale :

« Alger était malade (...)

*Alger s'agrippait à ses collines, la robe retroussée par-dessus son vagin éclaté, beuglait les diatribes diffusées par les minarets, rotait, grognait, barbouillée de partout, pantelante, les yeux chavirés, la gueule baveuse tandis que le peuple retenait son souffle devant le monstre incestueux qu'elle était en train de mettre au monde (...) Alger accouchait. Dans la douleur et dans la nausée. Dans l'horreur, naturellement. Son poulx martelait les slogans des intégristes qui paraient sur les boulevards d'un pas conquérant. Alger brûlait de l'orgasme des illuminés qui l'avaient violée. Enceinte de leur haine, elle se donnait au spectacle à l'endroit où on l'avait saillie au milieu de sa baie à jamais maudite ; elle mettait bas sans retenue certes, mais avec la rage d'une mère qui réalise trop tard que le père de son enfant est son propre rejeton », (*À quoi rêvent les loups*, pp. 91-92).*

Le héros ne se fait plus aucune illusion. Son optimisme se mue en consternation. Les déceptions qui se succèdent au chevet de ses rêves l'affaiblissent, mais il hésite encore à franchir le pas avant de comprendre l'ampleur de la déferlante qui va emporter le pays. Un drame à la fois personnel, mais lié aussi à celui d'une société où toute communication devient impossible, dépouillée de toute son essence. Dans la Casbah, les seuls maîtres sont la désobéissance civile et le langage des armes, dont celles archaïques ; les sabres et les machettes. Optant pour la solitude, notamment après le meurtre de Hanane dont il avait désiré en faire sa compagne, le héros continue à vivre dans la douleur, refoulant sa souffrance qu'il tentera d'exorciser par la prière jusqu'à ce qu'il emprunte un chemin du non-retour.

Outre cela, dans *À quoi rêvent les loups*, des voix s'élèvent en filigrane, celles d'une population endoctrinée, sympathisant avec la mouvance FIS, qui décide de sortir dans la rue pour revendiquer la transition démocratique et l'instauration d'un État islamique.

« Nous n'irons nulle part. Nous resterons ici, dans la rue, de jour comme de nuit. Ils peuvent toujours nous encercler avec leurs épouvantails de CRS (...) Nous ne retournerons vaquer à nos occupations que lorsqu'ils auront compris, une fois pour toutes, que nous ne voulons plus d'eux (...) L'ère pécheresse est révolue. Notre terre est redevenue sainte. Puisqu'ils refusent d'emprunter les voies du Seigneur, qu'ils aillent donc au diable », (À quoi rêvent les loups, p. 92).

En effet, le « **nous** » confirme la subjectivité de ces individus et leur revendication du droit au statut de citoyens à part entière. La première personne montre également le rapport embrouillé d'une population dévoyée. Le « **ils** » désignent indirectement l'autre, c'est-à-dire tous les acteurs du « Pouvoir », illustrant clairement le fossé qui sépare « **gouvernants** » et « **gouvernés** ».

La voix des activistes du FIS, nourrie par les idées « extrémistes » et l'idéologie de la violence, introduit un basculement dans les structures narratives et temporelles du récit. Suite à cela, les événements prennent une tournure dramatique ; c'est la mort qui frappe partout, tous les jours et toutes les nuits, propulsant l'Algérie vers une autre dimension :

« Après les lettres de menace, le téléphone se mit de la partie, excellent dans l'annonce des représailles. Il sonnait à des heures impensables. La voix, au bout du fil, glaçait le sang : Tu vas crever, renégat ! Ce n'était pas des paroles en l'aire (...) Chaque matin, des hommes encagoulés jaillissaient de leur cachette et tiraient à bout portant sur leurs cibles. Quelques fois, un couteau de boucher achevait les blessés en leur tranchant la gorge (...) Les attentats spectaculaires se bouscuaient aux unes des quotidiens. Les rues d'Alger, de Blida, de Boufarik, de Chlef, de Laghouat, de Sidi Bel-Abbes, de Jijel reculaient devant la marche des Afghans », (À quoi rêvent les loups, p. 150).

Outre l'indication des lieux historiques associés à l'évènement, comme la Casbah, Bab El-Oued et Boufarik, Yasmina Khadra fait référence aux ailes de la mouvance islamiste ; FIS, M.I.A (qui est en réalité le GIA, groupe islamique armé), et Hijra wa Takfir, ainsi qu'aux noms de leurs leaders, à l'image d'Abassi Madani et Ali Belhadj.

Les *noms* des activistes du FIS ne sont pas en reste : émir Jaafar, Hassan l’Afghan... ces pseudonymes sont ceux de terroristes bien réels ayant commis durant les années noires d’odieux massacres. Tous, les uns comme les autres (personnages réels ou fictifs), se vouent au même objectif : l’extermination de tous ceux qui n’adhèrent pas à leur logique. Dans un tel climat social, les « laïcs » protestent de leur côté contre ce qu’ils qualifient de laxisme à l’égard des extrémistes.

6.3. L’Abîme

« *La violence, sous quelque forme qu'elle se manifeste, est un échec* »⁹.

Le déroulement narratif fait surgir du décor que l’écrivain avait planté dans le chapitre précédent de nouveaux espaces aussi symboliques et significatifs. En effet, la rébellion intégriste ayant caractérisé le discours social et s’étant matérialisée, au fur et à mesure, par des actes terroristes ininterrompus, commis dans les villes et hameaux, avec des exactions et autres sévices inouïs à l’encontre des populations.

En apprenant la mort de son père, dont les terroristes lui font croire que c’est le fait des policiers, Nafa exécute son premier coup, pour sombrer ensuite, corps et âme, dans le péremptoire.

« *J’avais le vague sentiment que je venais de sauter le pas, que rien ne serait plus comme avant* », (*À quoi rêvent les loups*, p. 184).

Il monte au maquis et rejoint la katiba du hameau de Sidi Ayach¹⁰ ; un lieu historique qui, à l’instar de beaucoup d’autres, sera témoin des horreurs vécues, mais aussi de la défaite des intégristes. Les semeurs de mort sont là, ils frappent sauvagement, en se livrant à des carnages, souvent collectifs, sur des innocents, et même sur ceux qui les nourrissent :

« *Un vieillard était assis en fakir au centre de la pièce (...) Il avait au moins quatre-vingts ans, le faciès desséché et les mains grandes et osseuses.*

⁹ Jean-Paul Sartre, Extrait de : *Situations II*, Gallimard, 1951.

¹⁰ Sidi Ayach ou Sidi-Aïch, situé à quelques kilomètres de la localité d’El-Kseur, dans la wilaya de Bejaïa.

- *J'aurais souhaité vous offrir un agneau, chevrotait-il. Il n me reste qu'un peu de couscous et quelques tranches de viande séchée. Mon épouse et moi sommes démunis (...) la vieille femme apporta une grande terrine débordante de couscous fumant (...) Salah s'empara de son couteau et lui porta un coup fulgurant dans le rein, puis un deuxième dans le ventre. Surpris, le vieillard écarquilla les yeux et tomba à genoux.*
- *Pourquoi, mon fils ?*
- *Hé, c'que tu veux, haj ? Les voies du Seigneurs sont impénétrables », (À quoi rêvent les loups, pp. 213-214-215).*

Ce chapitre est également celui de la lutte de l'Algérie pour la survie. Les groupes terroristes commencent à battre en retraite devant les opérations de ratissage menées par l'Armée, et les casernes, qui seront conséquemment implantées dans les forêts et les villages. Dès lors, ceux-ci sont considérés comme des espaces historiques d'une grande portée symbolique dans le roman, puisqu'ils témoignent du ralliement de la population suppliciée aux forces de l'ordre ... en fait, à celles du pays.

Les habitants des villages et des bourgades demandent à l'Etat de les armer pour qu'ils puissent se défendre à leur tour contre les hordes sanguinaires. Des groupes de « patriotes », parmi lesquels d'anciens moudjahidine, commencent à se constituer, finissant par effectuer des rondes et dresser des embuscades et des barrages sur la route avec l'assistance des forces de l'ordre.

« Ce que nous croyons être une propagande orchestrée par les taghout s'avère être une réalité. Et elle a tendance à se généraliser. Des villages préparent l'accueil de détachements militaires dans le but de mettre sur pied leurs propres groupes de résistance. Ainsi, les douars de Matmar, Chaïb, Boujara, et les tribus d'Ouled Mokhtar, des Riah et des Messabih sont en train de monter leurs avortons contre nous. Il paraît que des dossiers de demande d'armes sont déposés tous les jours auprès de la gendarmerie », (À quoi rêvent les loups, pp. 249-250).

Par ailleurs, Yasmina Khadra nous invite à partager, avec le fils des Walid, son aventure et son expérience en étoffant le récit tout au long du déroulement narratif. En

effet, le héros s'affirme en faisant preuve d'efficacité et de dévouement envers les « combattants intégristes ». Et peu à peu, il devient émir de la saria itinérante puis de la katiba, pour évoluer et mener des opérations démentielles contre la population civile. Il sera, par la suite, anéanti avec son groupe par les forces de sécurité dans un appartement à Alger, après avoir fui le maquis suite à un ratissage effectué par les forces combinées. Et voilà, les terroristes sont faits comme des rats...

C'est ainsi que l'histoire de l'émir Nafa s'achève, entraînant un revirement considérable dans l'Histoire.

7. MISE EN SCENE DES FIGURES FEMININES

À *quoi rêve les loups* met en scène trois figures féminines importantes qui prennent part, chacune à sa manière, au discours social dans toutes ses variations. En quête d'un statut social, elles luttent toutes pour s'affirmer.

7.1. Sonia

Fille unique des Raja, une créature vénéneuse, « *belle comme l'illusion à laquelle elle ne tarderait pas à emprunter les vices* », Sonia est issue de la nomenklatura algérienne pour laquelle la loi ne s'applique que sur le commun des mortels. Elle incarne en elle le libéralisme et l'effronterie, et bénéficie de privilèges.

« *Dès le lendemain, elle me mobilisa. Je l'avais conduite à son club, au Golf, et attendue la matinée entière, dans le parking, sous un soleil de plomb (...) Vers 15 heures, elle retourna au club pour s'y oublier jusqu'à la nuit tombée. Je n'avais rien avalé depuis le petit déjeuner* », (*À quoi rêvent les loups*, p. 46).

7.2. Hanane

Quant à la révolte de Hanane contre la montée de l'intégrisme, elle lui coûtera la vie. Son désir de liberté la fera condamnée par la mouvance fondamentaliste. Elle sera assassinée par son frère, Nabil Ghalem, un activiste au sein du FIS, lors d'une marche de protestation organisée par une association de femmes contre le machisme et les exactions intégristes. Voilà comment Nafa la décrit :

« (...) radieuse par-dessus son hijab, telle une houri dans le pré, insensible aux taquineries des imbéciles jalonnant son chemin, majestueuse et sereine, le regard pudiquement baissé comme il sied aux filles de bonnes familles », (*À quoi rêvent les loups*, p. 101).

7.3. Hind

La voix de Hind, épouse de l'émir Sofiane, résonne avec beaucoup plus de force. Cette théopathe, froide et acariâtre, qui refuse toute familiarité, et adoptant un extrémisme inégalable, se sent puissante face aux événements, et capable d'agir sur son propre destin. Elle manifeste sa volonté d'avoir prise sur le cours des choses. Preuve en est, elle exerce une influence inouïe sur le groupe que dirige son mari.

« Personne n'osait la regarder dans les yeux. Elle remettait chacun à sa place, sur-le-champ, sans ménagement (...) C'est elle qui conduisait la voiture lors des attentats. Ces jours-là, elle s'habillait à l'occidentale, se maquillait et répondait sa longue chevelure noire sur ses épaules. Elle négociait les barrages de police mieux qu'une ambulance. De retour à la maison, elle courait se démaquiller et se débarrasser de son tailleur comme s'il s'agissait d'une tunique de Nessus. Tout de suite, elle plongeait dans ses lectures religieuses », (*À quoi rêvent les loups*, pp. 189-190).

8. A QUOI REVENT LES LOUPS ET INTERTEXTUALITE

« Hors de l'intertextualité, l'œuvre serait tout simplement imperceptible au même titre que la parole d'une langue inconnue »¹¹.

À l'évidence, l'œuvre de Yasmina Khadra joue avec un intertexte qui ne trompe pas un lecteur averti. Abondante de références journalistiques, elle nous permet de repérer des éléments cités antérieurement par la presse écrite des années mille neuf cent quatre vingt-dix. Il nous semble, en effet, logique de dire que les articles de presse se constituent, plus ou moins, en modèle auxquels recourt *À quoi rêvent les loups*, mais avec un certain degré de reproduction et de distorsion.

Soulignons d'abord que les attentats terroristes perpétrés contre le peuple occupent

¹¹ Laurent Jenny, *La stratégie de la forme*, in *Poétique* n° 27, 1976.

la partie principale dans les deux textes (l'article de presse et le roman) ; ce sont des scènes insérées dans un contexte de violence, qui suit la montée de l'intégrisme avec tous ses desseins morbides. Cela dit, il nous semble également évident de percevoir, au bout de la première lecture des deux textes, le combat entre un État et une barbarie terroriste.

Ainsi, un parallélisme entre le récit et l'article de presse (notamment l'article d'information) apparaît d'une manière singulière : autant que le journaliste, Yasmina Khadra décrit les terroristes, particulièrement Nafa Walid, comme étant des êtres possédés par une rage et une haine extrêmes. En s'acharnant sur des innocents, ils décapitent à coups de hache et avec une bestialité incomparable, grands et petits, femmes et enfants...

Par ailleurs, *À quoi rêvent les loups* introduit, au fur et à mesure, des personnages dont les noms ne sont autres que des indices sémantiques qui nous permettent de déceler l'intertextualité. En effet, Abou Talha, le surnom de Antar Zouabri ¹², émir national du GIA, ainsi que l'émir Zitouni (l'émir Abou Abderahmane Amine, alias Djamel Zitouni), figurent parmi ces personnages.

À vrai dire, le choix de l'intertexte n'est pas innocent, puisque des lieux historiques, cités dans le roman, suscitent la mémoire intertextuelle. De fait, ces lieux, qui témoignent de l'horreur vécue par la population, sont considérés comme des « *espaces-martyrs* ». Autant que l'article de presse, l'œuvre de Yasmina Khadra présente « inévitables » les tueries par série commises par les groupes armés.

Les attentats à la voiture piégée et les explosions de bombes qui alternent avec les attaques des villages, se multiplient et se poursuivent pour atteindre, outre les rues d'Alger, ceux de Blida, de Boufarik, de Chlef, de Sidi Bel-Abbes, de Laghouat, de Jijel... Le roman se veut plus accablant ; Yasmina Khadra écrit :

¹² Antar Zouabri dont la tête a été mise à prix en 1997, a pris la succession de l'émir Djamel Zitouni, responsable direct de l'enlèvement et de l'assassinat des sept moines trappistes de Tibhirine, à Médéa, et ayant été éliminé en juillet 1996 par ses pairs sur les monts de Tamzguida, dans cette même région. Il a été attribué aux hordes sauvages d'Antar Zouabri plusieurs dizaines de viols, d'attentats, de faux barrages et de massacres collectifs dont ceux de Bentalha et Raïs, dans la proche banlieue d'Alger.

« *Bab El-Oued hissa son pont-levis. Ses enfants indésirables plièrent bagages, certains n'eurent même pas le courage de revenir les chercher. Leurs propres voisins les épiaient, le doigt sur la détente, le cran d'arrêt en alerte. Policiers, militaires, journalistes, intellectuels tombaient comme des mouches, les uns après les autres, au petit matin, fauchés sur le seuil de leur porte* », (p.150).

Les articles de presse sont également accablants ; nous pouvons y lire : un véhicule piégé explose devant la mairie de Bab El-Oued le 11 février 1996, causant des blessures graves à quarante personnes. Cette même cité sera, dix mois plus tard, soit le 24 décembre, le théâtre d'un autre attentat à la voiture piégée, qui fera trois morts et une quarantaine de blessés.

D'autres formes visibles sont également employées par l'écrivain comme des marqueurs permettant l'identification de l'intertextualité, citons le GIA, *Katiba El-Forkane, saria* (la section), d'Ouled-Allah¹³, *Hijra wa Takfir*, l'une des excroissances du FIS, taghout, boughat, sabaya¹⁴, et l' AIS¹⁵.

En somme, ni l'article de presse ni le roman ne peuvent nier l'Histoire. Tous les deux, s'éclairant mutuellement, se font l'écho d'un moment historique crucial de l'Algérie.

9. CONCLUSION

L'intérêt majeur d'une lecture sociocritique de *À quoi rêvent les loups*, réside dans la portée sociale et historique de ce roman dans lequel la question du terrorisme islamiste est abordée avec un réalisme rigoureux. En décrivant l'évolution tragique de la société algérienne à partir de la fin des années mille neuf cent quatre-vingt, Yasmina Khadra met en relief les causes ayant mené celle-ci à un bouleversement aussi général que profond.

¹³ Ouled-Allah se situe à quelques kilomètres d'Alger et aux frontières de la Mitidja. C'est une région qui a constitué depuis 1993, un véritable repli pour les groupes armés du GIA.

¹⁴ Sabaya : femmes ou fille enlevées au cours de massacres collectifs et de faux barrages. Elles sont considérées comme un butin de guerre.

¹⁵ AIS : l'armée islamique du salut, la branche armée du FIS, s'est formée suite à l'interruption du processus électoral des législatives de 1991. Le FIS ayant largement remporté ces élections, a estimé que seule la lutte armée peut favoriser le changement du pouvoir. L' AIS entre en action en 1992 en s'attaquant à l'armée et aux objectifs publics.

Publié à une époque où l'Algérie subit les affres de la violence de l'intégrisme, le roman se veut un témoignage de l'Histoire et de la mémoire.

Ainsi, l'écrivain présente le personnage principal, Nafa Walid, comme un jeune homme ordinaire et vulnérable, subissant une confusion mentale sous l'effet de l'endoctrinement, qui le conduit à s'opposer à toute la société pour affirmer son individualité. Il n'hésite pas à mettre son propre pays à feu et à sang.

Conclusion

L'écriture littéraire et l'écriture journalistique constituent deux pratiques discursives différentes. Si la première est une force de représentation, qui recourt à des choix narratifs et stylistiques, la seconde demeure l'art de communication, celui de choisir la bonne accroche pour présenter de manière attractive une information utile. À vrai dire, les deux écritures ont, chacune, leurs propres lois. L'une est loin d'être contrainte puisqu'elle est libre dans sa mise en œuvre ; l'autre est commandée par les circonstances et conditionnée dans le temps. Contrairement au journaliste dont le travail sur la langue consiste à transmettre les faits au lecteur de la manière la plus simple et la plus lisible, l'écrivain est un virtuose du langage, se servant de mots puissants qu'il choisit librement pour construire ses phrases, sans pour autant être contenu par les contraintes de lisibilité. Nous pouvons, à cet effet, que l'écriture journalistique est plate et celle littéraire est créative.

Entrer en journalisme, ce n'est guère entrer en littérature. Les champs où évoluent le journaliste et l'écrivain et les objectifs qu'ils veulent atteindre, chacun de son côté, sont diamétralement opposés. La rédaction simple répond à la loi du moindre effort, et se borne à dire l'évènement dans sa plus simple expression. Elle évite les longs à-plats (descriptifs, explicatifs, ...), qui cassent le mouvement, et rapproche l'histoire racontée de celle du lecteur. La rédaction « littéraire », quant à elle, exige à l'écrivain de corriger son style ; des corrections qui ne sont pas des accidents rhétoriques, selon les propos de Roland Barthes, mais, touchant au premier code, celui de la langue, et engageant l'écrivain à vivre la structure du langage comme une passion.

L'histoire de la littérature s'illustre de grands noms d'hommes de presse. Et celle de la presse écrite s'honore de grands noms d'hommes de lettres. Citons, à titre d'exemple, ceux qui ont fait du journalisme, à l'image de Charles Pierre Baudelaire, Honoré de Balzac, Émile Zola, Guy de Maupassant, Marguerite Duras, Albert Camus, Jean-Paul

Sartre, Gabriel Garcia Marquez, Mohammed Dib. D'aucuns estiment qu'un journaliste, qui se risque en littérature, doit mener double vie et disposer de deux jeux de plumes. Et un écrivain qui se compromet en journalisme reste avant tout un auteur. Entre les deux, la confusion reste fréquente, même si l'acte d'écrire se caractérise, en premier lieu, chez l'un comme chez l'autre, par l'aptitude d'écrire.

Selon toute vraisemblance, un écrivain-journaliste n'écrit pas un article de presse comme il écrit un roman. Il recourt à deux plumes différentes et se trouve régulièrement tiraillé entre deux disciplines, celle d'écrire pour un lectorat paresseux, et celle pour un autre, pour ainsi dire, coopératif.

Que cela signifie-t-il ?

L'écrivain-journaliste doit exploiter son talent et moule son style en fonction des attentes du lectorat. Il effectue un passage, qui n'est pas, à vrai dire, simple. S'il faut passer du journaliste à l'écrivain, il faut être conscient des divergences, qui séparent deux discours différents, et de s'abstenir de passer à la littérature avec les mêmes lois régissant l'écrit journalistique, et vice versa.

Tout d'abord, écrire comme un journaliste, c'est faire face aux contraintes professionnelles, aux lois de l'actualité, à la rapidité de l'information, ainsi qu'aux impératifs du contenu. L'homme de la presse écrite ne transcende pas seulement l'angoisse pour rédiger son article, mais éveille aussi l'intérêt et la curiosité d'un lecteur « passif », qui exige dès les premières lignes la clarté, l'univocité et la cohérence.

Dans ce même ordre d'idées, le discours journalistique est fait de mots assemblés dont le choix n'est autre que la composante du style que s'attribue le journaliste. Ce dernier peut jouer avec les mots, personnaliser les propos, donner à entendre et à voir, mais il doit se rendre compte qu'il ne s'agit pas d'aligner des phrases, d'ajouter des paragraphes et des arguments, les uns aux autres jusqu'à saturation de l'espace imparti. Plutôt, c'est une affaire de plan, qui rend encore plus lisible le texte.

José de Brouker illustre ce cas de figure comme suit : « *Un amas de wagons ne fait pas un train. Ils doivent d'abord être sur la même voie, bien accrochés ensuite les uns*

aux autres. Plus le train est long, plus il faut veiller aux déraillements et aux ruptures d'attelage d'une proposition à l'autre, d'un paragraphe à l'autre, d'une étape à l'autre. Il est bon de veiller à ce que le choix du mode de développement découle assez naturellement de la double considération des matériaux à mettre en forme, d'une part, du but poursuivi par cette mise en forme, d'autre part ».

Ensuite, par le travail littéraire, l'écrivain s'individualise par son engagement ; son œuvre demande du temps pour être élaborée, et sa reconnaissance (de l'œuvre) peut se faire attendre. Il se tient aux aguets de son imaginaire, il rature, revient sans cesse à zéro, et son style engage toute son existence d'écrivain.

L'homme de lettres aligne des mots non sans signification et recherche la beauté des phrases et des images. Il est évident que l'écrivain, comme tous les artistes à belles âmes, « *vis* à donner à ses lecteurs une certaine affection que l'on a coutume de nommer *plaisir esthétique* », et que Jean-Paul Sartre nomme « *joie esthétique* ». Une affection que « *lorsqu'elle paraît, est signe que l'œuvre est accomplie* », disait l'auteur de *La Nausée*.

Étant dit, nous pouvons considérer l'écrivain-journaliste comme un « agent double », qui assume deux fonctions à la fois. Le métier de journaliste est fait de rencontres, hâtives parfois, mais qui demeurent pour lui valorisantes et diversifiées. Celles-ci peuvent même être très bénéfiques pour celui, qui désire s'investir en littérature.

Dans ce même contexte, certains hommes de lettres jugent nécessaire de ne pas s'immiscer complètement dans le métier de journaliste pour avoir plus de recul, et de faire du journalisme avec la mentalité de l'écrivain. Cela sous-entend que l'écriture littéraire nécessite pour eux une large réflexion dans ce que nous entreprenons au-delà de l'information ou de l'événement à couvrir.

D'autres, retombent bien vite dans un piège faisant aboutir à la création d' « œuvres bâtardes », qui ne sont pas appréciées en tant qu'écrits littéraires à part entière. Elles sont le fruit d'une littérature de « non-écrivains ». D'ailleurs, beaucoup de ces derniers font aujourd'hui plèbe dans le monde de la presse écrite à la suite de la publication de leurs écrits.

Décrire le circonstanciel passe forcément par un travail de représentation. L'événement comme objet commun de la littérature et du journalisme occupe une place importante dans l'espace des deux disciplines. En tant qu'« *historien de l'instant* », comme le qualifie Albert Camus, le journaliste est en contact continu avec l'événement sur lequel il travaille « à chaud ». Il traite et transmet l'information sous forme d'« événement rapporté », ou d'« événement commenté ». L'écrivain ne s'engage individuellement qu'en dehors de l'événement lui-même. Avec un esprit éclairé, il transforme celui-ci en événement de portée historique dans un contexte littéraire. Autrement dit, il ne fait pas de l'histoire immédiate, mais utilise plus tard cette dernière pour écrire des livres sur un événement déjà produit.

Ce serait le pire échec si nous admettions que l'écrivain et le journaliste écrivent pour eux-mêmes, en projetant leurs émotions sur le papier. Par souci de défendre les intérêts de la société, ils se veulent des médiateurs par excellence entre le monde et le lecteur. N'ont-ils pas quelque chose à dire, qui vaille d'être communiqué ? En effet. Et le lecteur n'hésite pas à demander des comptes à leurs textes.

Fort divergents sur le plan de l'usage des structures et des mots de la langue, le texte littéraire et le texte journalistique demeurent néanmoins un lieu commun où est rapporté un événement. L'écrivain et le journaliste ne sont pas en tant que tels pour avoir choisi de dire certaines choses, mais plutôt pour avoir décidé de les dire d'une certaine manière.

Ils se constituent des témoins de leur époque et font la lumière sur ce qui a eu lieu. Tout deux regardent le monde et assistent à son fonctionnement ; l'un le donne à voir dans l'urgence, tandis que l'autre, le donne à revoir postérieurement. Ainsi, en écrivant, ils atteignent les faits, les transpercent et les fixent sous les regards du lecteur. À chaque mot qu'ils accouchent, ils s'engagent un peu plus dans le monde, car ils ne peuvent en aucun cas relater l'événement et ne pas apporter leur jugement. Puisque les mots ont de la valeur, il n'y a pas de littérature et de journalisme sans morale, et les deux hommes se défendent d'être moralisateurs.

Chez le journaliste, plus les mots sont justes, plus ils sont forts et se suffisent à eux-mêmes. Pour lui, il ne suffit pas que la réponse à la question : de quoi s'agit-il ? soit concise et complète, mais qu'elle soit signifiante ; autrement dit, qu'elle dise en quoi et pour qui elle peut être importante. De cette manière, « *le langage devient un simple moyen de diffusion mécanique* », qui amoindrit l'événement écrit.

Contrairement au texte littéraire où les marqueurs de subjectivité, les pronoms de première et deuxième personne, sont fort présents, le texte journalistique se caractérise par l'absence de ces derniers ; le journaliste s'efface et laisse parler les faits.

Pour conclure, nous envisageons de continuer à travailler sur ce même thème dans notre thèse de doctorat. Nous avons l'intention de pousser notre recherche pour pouvoir aborder notre thème sous d'autres angles. Nous envisageons, en effet, de recourir à l'analyse du discours descriptif, narratif et argumentatif, que peuvent renfermer les textes littéraire et journalistique.

Ainsi, l'approche comparative entre les deux écritures sera également au menu.

Bibliographie

Ouvrages Théoriques

- BARTHES Roland, 1953, *Le degré zéro de l'écriture*, suivi de Nouveaux essais critiques, Seuil, Paris.
- REUTER Yves, 1991, *Introduction à l'analyse du Roman*, Bordas, Paris.
- MAINGUENEAU Dominique, 2000, *Analyser les textes de Communication*, coll. « Lettres Sup », Nathan, Paris.
- DUCHET Claude, 1979, *Sociocritique : « Introduction, Position et Perspectives »*, cité par C. ACHOUR & S. REZZOUG, in *Convergences critiques : Introduction à la lecture du littéraire*, 1995.
- TYNIANOV Iouri, cf. *L'évolution littéraire*, cité par C.Achour & S.Rezzoug, Ibid.
- TODOROV Tzvetan, 1978, *Les genres du discours*, Seuil, Paris.
- TODOROV Tzvetan, 1981, *Bakhtine ou le principe dialogique*, Seuil, Paris.
- BARTHES Roland, 1972, *Nouveaux essais critiques : Extraits commentés : « Proust et les noms »*, Seuil, Paris.
- LAURENT Jenny, *La stratégie de la forme*, in Poétique n° 27, 1976.
- VALERY Paul, *Mauvaises pensées et autres*, Gallimard, 1942.
- CHARAUDEAU Patrick, 1983, *Langue et discours : Élément de sémiolinguistique (Théorie et pratique)*, coll. « Langue Linguistique Communication », Hachette, Paris.
- LEE Nam-Seong, 2003, *Identité langagière du genre : Analyse du discours éditorial*, Harmattan, Paris.
- HUSSON Didier & ROBERT Olivier, 1991, *Profession journalistique : Sources d'information, typologie d'articles, styles d'écriture, éthiques, ... 100 conseils pratiques*, coll. Communication, Eyrolles, Paris.
- DE BROUKER José, 1995, *Pratiques de l'information et écritures journalistiques*, CFPJ, Paris.

Ouvrages Généraux

- ACHOUR Christiane & REZZOUG Simone, 1995, *Convergences critiques : Introduction à la lecture du littéraire*, réimpression, OPU, Alger.
- SARTRE Jean Paul, 1948, *Qu'est ce que la littérature ?*, Gallimard, Paris.
- VERNIER France, *L'écriture et les textes : Essai sur le phénomène littéraire*, Sociales, Paris, 1977.
- DEJEUX Jean, in *Hommage à Mohammed Dib*, « Kalim », n°6, Office des Publications Universitaires, Alger, 1985.
- BONN Charles, 1988, *Lecture présente de Mohammed Dib*, Entreprise nationale du livre, Alger.
- Le Grand Dictionnaire de la langue française.

Sites-WEB Consultés

- YASMINA Khadra, interview sur bibliosurf.com, Avril, 2002.
- COMPAGNON Antoine, *La notion du genre*, in www.fabula.org
- JAUSS Hans Robert, 1978, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, cité in www.unige.ch
- BARTHES Roland, *Théorie du texte*, sur le lien www.universalis.fr
- RITCHIE Adrian, Université de Wales, Bangor (Grande-Bretagne), *Maupassant en 1881 : Entre le conte et la chronique*, in *Guy de Maupassant*, Études réunies par Noëlle Benhamou avec des documents inédits, sur le lien books-google.fr
- Un extrait de « *Le dénuement* », publié le 6 juin 1939 à *Alger-Républicain*, sur le lien www.ldh-toulon.net

Romans Compulsés

1. Mohammed Dib

- *La grande maison*, Éditions Seuil, Paris 1996.
- *L'incendie*, Éditions Seuil, Paris 2002.

- *Le métier à tisser*, Éditions Seuil, Paris 2001.

2. Albert Camus

- *Lettres à un ami allemand*, in *Œuvres complètes*, Éditions Gallimard, Paris 2006.
- *Actuelles 1944-1948*, in *Œuvres complètes*, Éditions Gallimard, Paris 2006.

3. Guy de Maupassant

- *Bel-Ami*, Éditions Boukking International, Paris 1993.

Annexes

Entretien

Abdelwahab Boumaza, Rédacteur en Chef à El Watan (région Est), a publié des poèmes, des contes et des nouvelles dans plusieurs revues et quotidiens d'information nationaux et internationaux. Dans cet entretien, il met en valeur l'activité journalistique autant que l'activité littéraire, qui toutes les deux, donnent naissance à la maîtrise des deux écritures.

1. Vous êtes à la fois journaliste et écrivain. Pourquoi avez-vous choisi d'écrire sous ces deux aspects ?

Je ne l'ai pas choisi, plutôt ce sont eux qui l'ont fait ! C'est plus fort que moi, je devais écrire, je dois écrire (c'est ce que j'ai toujours ressenti). Pour paraphraser Descartes, je dirais même ceci : j'écris, donc je suis. J'ai commencé à tâter de la littérature à un très jeune âge, puis est venu le journalisme.

2. On dit que la rédaction d'un article de presse n'exige pas de grandes qualités d'écriture, contrairement au roman, qui lui nécessite une grande maîtrise de la langue, voire un style bien défini. Qu'en pensez-vous ?

À mon avis, les deux exigent de grandes qualités d'écriture. Parfois, l'urgence de donner l'info déteint sur la manière de la donner. Aussi, il n'y a pas mieux que la simplicité. Quant au roman, en plus de la maîtrise de la langue et du style de l'écrivain, le volet artistique est primordial, essentiel.

3. L'écriture littéraire et l'écriture journalistique appartiennent à deux registres différents, mais elles ont tendance à déteindre l'une sur l'autre, rendant floue la frontière qui les sépare. C'est le cas de la conversion de

beaucoup de journalistes dans la littérature, et vice versa. Pouvez-vous nous dire comment s'effectue cette conversion, selon votre propre expérience ou vision des choses ?

On dit que l'écrit journalistique, c'est de la paralittérature. Vrai, dès fois, on s'oublie dans la rédaction d'un évènement, en y laissant des touches lyriques, des impressions personnelles... On peut s'en rendre compte en relisant le papier, avant de le donner à la publication, sinon, tant pis, et puis, un peu d'art dans le journalisme, parfois, ce n'est pas mauvais, j'ai dit parfois, dans une chronique, un commentaire argumenté...

4. Sur ce même point, une certaine convergence se fait sentir incontestablement au niveau des styles journalistique et littéraire. Comment faites-vous pour pouvoir maîtriser les deux à la fois, et y a-t-il dans vos écrits des emprunts mutuels ?

Au fil de ce que j'ai dit avant, j'ai déjà répondu à cela. En ce qui me concerne, le journalisme, ça se passe le jour ; la littérature, la nuit. C'est-à-dire que « les grandes manœuvres » littéraires se déroulent tard dans la nuit, où je fais, si vous voulez, la mue, en appelant la muse à la rescousse...