

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -



وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محمد أولحاج
- البويرة -

Faculté des lettres et des langues
Département de français
Mémoire de master
Option: Sciences des textes littéraires

Titre

***Confession Criminelle de Rachid Hitouche : étude
narratologique***

Préparé par :
Atmane Dahmane
Yahmi célia

Sous la direction de :
M. Tabouche Boualem

Soutenu publiquement le : 29/10/2017.

Devant le jury :

- | | |
|--------------------------------------|-------------------------|
| - M ^{me} Ait Mokhtar Hafida | M.C.APrésidente. |
| - M Tabouche Boualem | M.A.A.....Encadreur. |
| - M ^{me} Ait Ben Hamou | M.A.B.....Examinatrice. |

Année Universitaire 2016/2017.

SOMMAIRE

INTRODUCTION GENERALE**Erreur ! Signet non défini.**

CHAPITRE I. Présentations : Auteur corpus d'études

1/Présentation de l'auteur.....	5
2/Présentation de l'œuvre	6
3/Résumé du roman	6
4/Le titre.....	7
5/Approche définitionnelle de la narratologie	9
6/Temps et construction dans le récit romanesque.....	10
7/ L'ordre des séquences.....	Erreur ! Signet non défini.
8/L'espace dans le roman.....	Erreur ! Signet non défini.
9/La notion de durée : typologie de Genette	Erreur ! Signet non défini.
10/Fréquence	Erreur ! Signet non défini.
11/Le monde dans le récit	20
12/Le personnage romanesque	Erreur ! Signet non défini.

CHAPITRE II. La construction narrative de *Confession criminelle*.

1/Etude des personnages.....	Erreur ! Signet non défini.
2/L'analyse de l'espace.....	Erreur ! Signet non défini.
3/L'analyse de temps	Erreur ! Signet non défini.
4/L'ordre des évènements	30
5/De l'histoire à la fiction	31
6/Ecriture de violence et violence de l'écriture.....	33
7/L'Algérie des années 1990.....	Erreur ! Signet non défini.
8/La littérature et société.....	Erreur ! Signet non défini.
CONCLUSION GENERALE	43
BIBLIOGRAPHIE.....	

Erreur ! Signet non défini.

Remerciement :

On tient à remercier tout d'abord notre directeur de recherche, monsieur Boualem Tabouche, pour sa patience et surtout pour sa confiance, ses remarques et ses conseils, sa disponibilité et sa bien vaillance.

Qu'il trouve ici le témoignage de notre profonde gratitude.

On voudrait également remercier les membres du jury pour avoir accepté d'évaluer ce travail et pour toutes leurs remarques et critiques, ainsi que le personnel et les enseignants qui ont contribué à notre formation.

A tous nos enseignants qui nous ont initiés aux valeurs authentiques, en signe d'un profond respect.

Merci à vous tous

Remerciement :

On tient à remercier tout d'abord notre directeur de recherche, monsieur Boualem Tabouche, pour sa patience et surtout pour sa confiance, ses remarques et ses conseils, sa disponibilité et sa bien vaillance.

Qu'il trouve ici le témoignage de notre profonde gratitude.

On voudrait également remercier les membres du jury pour avoir accepté d'évaluer ce travail et pour toutes leurs remarques et critiques, ainsi que le personnel et les enseignants qui ont contribués à notre formation.

A tous nos enseignants qui nous ont initiés aux valeurs authentiques, en signe d'un profond respect.

Merci a vous tous

Je dédie ce mémoire a

Mes chers parents, pour tous leurs sacrifices, leur amour, leur tendresse, leur soutien et leurs prières tout au long de mes études.

A mes chers sœurs Sonia et Ghenima pour leurs encouragements permanents, et leur soutien moral.

Mes amis Massi, Mouhmed, pour leurs soutiens dès le début de mémoire.

Mes enseignants de l'université.

Dahmane.

Je dédie ce mémoire a

Mes parents :

Ma mère, qui a œuvré pour ma réussite, a tous les sacrifices consentis, conseils, pour toute son assistance et sa présence dans ma vie, reçoit à travers ce travail aussi modeste soit-il l'expression de mes sentiments et de mon éternelle gratitude.

Mon père, qui peut être fier et trouve ici le résultat de longues années de privation pour m'aider à avancer dans la vie.

Mon frère et mes sœurs qui n'ont cessé d'être pour moi des exemples de persévérance, de courage et de générosité

Mes enseignants : qui doivent voir dans ce travail la fierté d'un savoir bien acquis.

Mes camarades et amis e : en souvenir de notre solide et profonde amitié.

Célia.

INTRODUCTION GENERALE

Une œuvre littéraire majeure survient à son temps elle met en évidence un monde imaginaire qui s'inspire du réel par le truchement d'un genre qui obéit à des codes esthétiques spécifiques d'une époque et d'une société, c'est pour cette raison on dit l'écrivain avant d'être créateur ou producteur d'œuvres, appartient à un groupe social auquel il s'identifie. Cependant, dès qu'il se met à exercer son talent, il se met en double peau d'un être et d'un créateur, car il doit être le messager de sa société.

La décennie écoulée à vue l'émergence d'un genre littéraire qui est marqué par la tragédie du terrorisme islamiste en Algérie, ce pays a été celui de ses élites sociales, intellectuelles et qui a semé la mort au sein des populations : villages entiers décimés, massacre collectifs, égorgement, viols et écartèlements des jeunes, dépeçage d'enfants l'horreur islamiste qui se conjugue avec le démembrement du pays sur les plans économiques, sociale et culturel s'apparentent dans sa nature et dans ses visées à l'ordre colonial, on effectue le témoignage sur la terreur et la violence du quotidien dans ce pays semble devenu depuis peu une sorte de parcours obligé pour les textes des nouveaux auteurs algériens.

La littérature des années 90 est une littérature attentive aux mutations sociales politiques et idéologique de cette période qu'elle essaye de prendre en charge à travers une écriture révélatrice des événements tragiques des années noires, mais malgré la violence elle a explosé pour donner les plus beaux textes de la littérature algérienne, et sur laquelle s'est penché la majorité des écrivains de cette époque qui l'on recouvert avec l'écriture dont fait partie Rachid HITOUCHE.

Rachid HITOUCHE, écrivain algérien contemporain issu de la ville de Bejaia l'un parmi les nouveaux écrivains peu connus notre romancier est né le 09 mai 1962 à Bejaia. Rachid HITOUCHE est un militant de la cause amazighe depuis 1980 à nos jours, membre du RCD Rassemblement pour la Culture et la Démocratie de 1989 à 1999. Il est poète, chanteur et romancier en langue française et tamazight il travaille comme fonctionnaire dans la télécommunication dans la ville de Bejaia, sa confession criminelle est l'une de ses œuvres dans laquelle il nous transporte au cœur de la violence et de la tragédie d'un jeune homme qui se retrouve dans une phalange islamiste et criminelle alors qu'il n'était qu'un simple citoyen loin de toute idéologie, et qui par la suite sera poussé vers le crime et la

destruction malgré lui ,il est devenue comme cette espèce humaine assombrie par la haine et le rejet de l'autre.

Notre choix pour *Confession Criminelle* est motivé par le caractère novateur qui se manifeste dans ce texte ; l'auteur adopte une narration qui refuse toute aliénation avec des voix / voies narratives multiples. En effet, un lecteur non averti se sentira perdu dans un labyrinthe narratif. Si l'espace est identifiable dans le texte (la Kabylie), le fil narratif quant à lui est difficile à suivre. Ensuite, *confession criminelle* traite un sujet très intéressant ; la vie quotidienne de tout algérien durant la période tragique des années 90.

Etant donné que notre corpus n'a jamais été exploité, nous nous attendons à des difficultés concernant la documentation, en particulier celle de la deuxième main. Mais, un travail de recherche qui se veut scientifique doit être novateur et original. C'est pour cette raison que nous avons opté pour cet auteur bilingue.

Toute recherche scientifique doit faire l'objet d'une problématique qui est en quelque sorte le fil conducteur qui relie les parties ensemble ,cette problématique s'effectue et se tisse autour de l'ensemble de question dont les éléments du sujet traité sont liés ,cette dernière regroupe toute les questions qui ont une relation directe avec le thème ,ou le sujet qu'on propose d'étudier. C'est à ce niveau que nous pouvons mettre notre problématique de recherche :

De quelle manière la narration est-elle organisée dans le texte de Rachid HITOUCHE ?

Où réside le caractère novateur dans *Confession Criminelle* ?

Pour l'instant, nous pouvons mettre comme hypothèses que le texte de Rachid HITOUCHE affiche une difficulté apparente en matière narratologique. Avec ces voix /voies narratives multiples, *Confession Criminelle* ne facilite plus la tâche au lecteur.

Tout travail qui se veut scientifique exige un plan et une démarche méthodologique. Concernant le plan, nous avons opté pour deux chapitres. Le premier chapitre qui s'intitule présentation : auteur et corpus d'analyse, est consacré à l'étude de l'auteur, le corpus d'étude ainsi que le cadre méthodologique. Le deuxième chapitre intitulé La construction narrative de *Confession criminelle* nous l'avons consacré à l'analyse des éléments

narratologiques qui se présentent dans notre corpus ; espace, temps, personnage, narration, et d'autres.

La démarche méthodologique utilisée pour la réalisation de ce travail est basée sur les études menées par Gérard Genette concernant la narratologie, les travaux de Florence Parav sur l'espace et ceux de Roland Barthes, Le degré zéro de l'écriture.

1/Présentation de l'auteur :

Rachid HITOUCHE est l'un parmi les écrivains contemporains peu connus. Notre romancier est un Algérien Kabyle, né le 09 mai 1962 à Bejaia là où il a passé son enfance et sa jeunesse issue d'une famille aisée grâce à son père qui faisait tout pour eux afin qu'ils ne manquent de rien. Il a toujours vécu dans la dignité et l'honneur à l'abri de toute misère tout en restant modeste, marié père de trois enfants et récemment devenu grand père. L'écrivain est un militant pour la reconnaissance de la langue amazighe depuis 1980 à nos jours très modeste il ne cesse jamais d'écrire pour dénoncer le mal et aussi défendre son identité. Lors d'une interview l'auteur dit : « tout ce que j'ai pu accomplir je ne souhaite que du bien ce n'est qu'un devoir, et le devoir ne nécessite ni vulgarisation ni récompense restons nous même, le mieux c'est d'arracher plus de démocratie et d'espace de liberté, pour permettre ainsi aux générations futures de mieux respirer et mieux vivre ».¹

L'écrivain est un ex membre fondateur du RCD (Rassemblement pour la culture et la démocratie) de 1989 à 1999 qu'il a quitté par la suite, c'est un poète, chanteur, romancier en langue française et amazighe et enfin fonctionnaire dans les télécommunications de Bejaia.

Ses trois œuvres sont *confession criminelle*, *l'autre moi* ou la résurrection sortie tous deux en 2007, en France puis en 2014 en Algérie et le tout dernier *Isegni anud n tloufa* un livre entièrement en kabyle sorti en Aout 2017, dans ces trois romans qu'on a cités Rachid HITOUCHE dénonce le terrorisme et l'extrémisme religieux et évoque aussi le thème de l'identité ses œuvres sont d'abord publiées en France et après en Algérie pour des difficultés qu'il a rencontrées avec les maisons d'édition algériennes.

Les romans écrits en français sont réécrits dans la langue Amazighe le cas de *confession criminelle* qui sera adapté au cinéma en tamazight et c'est l'écrivain lui-même qui est chargé du scénario en ce qui concerne la réalisation elle sera confiée à Ahmed Djenadi, réalisateur de plusieurs films d'expression kabyle.

¹ La Kabylie autrement, <http://issalan.tk>, mars 2017.

2/Présentation de l'œuvre :

Confession criminelle est une œuvre originale écrite en 2005 par Rachid HITOUCH mais éditée qu'en décembre 2007 par la maison d'édition Publibook en France, et elle contient 148 pages, dans le roman l'auteur nous transporte au cœur même de la violence à la rencontre d'une Algérie déchirée, malade, nous sommes en 1994 au milieu d'une période noire comme tout de fond, c'est ce que nous allons découvrir à travers l'histoire tragique de Abdelkader appelé Kader, ce personnage principal avant qu'il se trouve dans une phalange islamiste et qui est criminelle n'était qu'un simple citoyen loin de toute idéologie, il est poussé malgré lui vers le crime, et la destruction jusqu'au jour où il se voit lui-même offensé, persécuté au plus profond de son âme.

3/Résumé du roman :

A houacha, un village algérien oublié par Dieu et ses saints, par un soir d'orage, un homme recueille chez lui un inconnu perturbé et mal en point qui va lui raconter son histoire. Celle qui a fait de sa vie un cauchemar et faire de lui un monstre. Tout a commencé en 1994 lorsque l'approche des militants du fard islamique du salut ont régné la terreur et la peur sur le peuple.

Le besoin d'argent, le chômage, la misère et l'appréhensions auront raison de lui, voilà notre personnage principal mêlé à une organisation paramilitaire islamiste. Exécution, attentats, l'habitude finit par l'enfermer dans une spirale infernale. Le criminel qu'il est devenu ne cherche plus le pardon, pour lui il est déjà trop tard. Kader qui a tout laissé derrière lui, ses parents, sa famille, son village est parti chercher un travail à la capitale avec sa femme et ses deux filles, mais toutes les portes étaient fermées devant lui, le travail devient rare et difficile à trouver, le choix fut difficile d'accepter le travail proposé par l'organisation islamiste pour nourrir, sauver et protéger sa famille, ou bien refuser ce qui va lui coûter cher. Sous les menaces et l'appréhensions, Kader accepte malgré lui, mais il ignorait que ce genre de personnes sur lesquelles est tombé puisque se sont des gens à qui on ne peut pas faire confiance. Malgré son sacrifice, la fin fut tragique et Kader perd tout sa famille et il se termine par se suicider.

4/Le titre

Lorsqu'on prend le texte d'un roman, nous remarquons en premier lieu qu'il est accompagné d'un certain nombre d'éléments para textuels qui l'exposent au lecteur.

Celui-ci peut faire découvrir le roman avant même d'en faire la lecture grâce aux informations qu'il va cueillir à partir des données para textuelles dont l'œuvre est enrichie, d'où on va essayer d'éclairer le concept du « para texte » ainsi que l'ensemble des éléments para textuels, précisément les éléments péri textuels, qui orientent le lecteur dans la construction du sens.

Le titre est un élément important du péri texte, c'est une indication sur le contenu de l'œuvre. Pour Charles Grivel, Le titre est : « *Ce signe par lequel le livre s'ouvre : La question romanesque se trouve dès lors posée, l'horizon de lecture désigné, la réponse promise.* »²

Un titre, d'un document ou d'une œuvre, est un nom choisi par l'auteur pour désigner sa production, il peut être aussi l'œuvre elle-même, plutôt que le nom qui la désigne titre de presse par exemple : « *Les titres servent non seulement à désigner un texte dans sa singularité et à le mettre en valeur en attirant sur lui l'attention du public, mais aussi à donner des informations sur le contenu auquel il introduit* »³.

Le titre peut être composé d'un mot ou d'une phrase nominale ou verbale mais certains titres se limitent à une lettre, un nombre, ou même un symbole, selon le choix de l'auteur. Ainsi que Le titre d'une œuvre est mentionné pour toute référence, qu'elle soit écrite ou orale, dans son matériel promotionnel, dans les critiques et les analyses qui en sont faites, dans les différentes bases de données. Le titre s'inscrit dans ce qu'il désigne, mais pas nécessairement, la plupart des productions imprimées (la couverture et la page de titre), et audiovisuelles (dans le générique), et les œuvres d'arts plastiques ou les arts du spectacle. L'emballage (la pochette ou la jaquette) et les supports d'enregistrements musicaux ou audiovisuels sont également accompagnés d'un livret, sur lequel figure le titre.

² . VINCENT Jouve, *Poétique du roman*, deuxième édition, Armand Colin Paris, 2007, P. 8.

³ . www.fabula.org, Visité le 12 mai 2017.

Le choix d'un titre est primordial dans une œuvre. Il doit provoquer chez le lecteur un sentiment d'inattendu et stimuler sa curiosité. Leo Hoeck disait que le titre désigne, appelle et identifie, pour Vincent Jouve, le titre remplit trois fonctions essentielles :

La fonction d'identification : Jouve estime que le titre nomme le livre comme le nom propre désigne un individu.

La fonction descriptive : le titre donne des renseignements sur le contenu de l'ouvrage.

La fonction séductive : Le titre sert à fasciner le plus grand nombre de lecteurs.

La séduction d'un titre varie d'un auteur à un autre, selon les objectifs, le talent et le type de lectorat visé. Le titre joue alors un rôle très important dans la relation lecteur-texte. En ce qui concerne les œuvres littéraires, le rôle du titre est plus complexe et, en conséquence il faut examiner sa place sur la couverture et sa fonction par rapport aux textes du roman.

C. Duchet part ainsi de la proposition suivante :

Le titre du roman est un message codé en situation de marché ; il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire ; en lui, se croisent nécessairement littérarité et socialité : il parle l'œuvre en termes de discours social mais le discours social en termes de roman⁴.

La dualité (titre-roman) est en relation de complémentarité étroite, l'un annonce et l'autre explique, développe un énoncé programmé jusqu'à reproduire parfois en conclusion son titre, comme mot de fin, et clé de son texte. Cependant, le titre vise à sa complétude, affiche son ipséité, s'érige en micro-texte autosuffisant, générateur de son propre code et relevant beaucoup plus de l'intertexte des titres et de la commande sociale que du récit qu'il intitule. On peut donc dire que le titre, à la fois annonce le roman et le cache : il doit trouver un équilibre entre les lois du marché et le vouloir-dire de l'écrivain.

5/Approche définitionnelle de la narratologie

La narration est une discipline fondée sur l'étude des textes narratifs, elle est qualifiée parfois de science de la narration, à ce titre toute une terminologie lui est consacrée.

⁴. ACHOUR, C, REZZOUG, S, *convergences critiques, introduction à la lecture du littéraire*, OPU, Alger, 1955, p.28.

C'est en 1969 que Tzvetan Todorov a proposé le terme de narratologie et dans l'orientation qu'il a donné à la critique des textes, deux autres chercheurs, Michel Bal et Gérard Genette ont approfondi les recherches portant sur cette méthodologie. Le choix du terme narratologie a été d'abord sujet à polémique, dans la mesure où tout texte littéraire est construit sur le déroulement narratif ; par conséquent c'était une évidence. Cependant la spécificité de la narratologie est qu'elle envisage le texte non plus du point de vue de la thématique ou de l'idéologie mais surtout et avant tout du point de vue de la narrativité.

La narratologie propose une analyse des personnages qu'a considérablement simplifiée la tâche de la sémiotique dans ce domaine. En effet, pour la narratologie, l'étude des personnages doit être réalisée par une classification des personnages, une analyse du réseau relationnel et enfin un schéma des actions.

La classification des personnages permet de distinguer la hiérarchie des personnages. C'est-à-dire que l'inventaire des personnages détermine le ou les personnages principaux le ou les personnages secondaires, et le ou les compare cette classification est faite au moyen de deux critères que sont les actions menées et les informations données sur les personnages. Ce classement se fait en procédant par élimination. Le personnage principal est ainsi celui qui mène l'action principale. Celui qui agit le plus et dont le narrateur et les autres personnages parlent le plus. Le personnage secondaire est celui qui tient un rôle passif, qui concourt à la réalisation de l'action principale qui agit moins que le personnage principale et dont les informations données sur lui par la narration et les autres personnages sont moins importantes que celle du personnage principale, et enfin le compare est celui qui est à peine évoqué dans le déroulement actionnel et dont la narration et les autres personnages parlent peu ce qui fait que l'on ne peut utiliser valablement les informations données pour en faire un quelconque portrait.

Une fois la classification est faite il s'agit de procéder à l'analyse du personnage pour l'identifier dans ce cas, il faut réaliser le portrait physique et morale, comportemental du personnage sans oublier de donner son statut sociale. Autant d'éléments qui révèlent l'identité du personnage, cette identification du personnage est complétée par l'étude du réseau relationnel du personnage c'est-à-dire qu'il s'agit de reconnaître les différents rapports existant entre les personnages, ces rapports conflictuel, amicaux, affectueux, méfiants, peuvent prendre autant de formes qu'il n'existe, et enfin pour terminer l'étude du personnage, le schéma des actions s'impose.

Pour la sémiotique, l'étude du personnage a été calquée sur celle de la narratologie en plusieurs points mais selon Philippe HAMOU, les différentes informations données sur les personnages se classent par catégorie du signifiant et personnage tout en lui apportant un certain degré de complexité.

6/Temps et construction dans le récit romanesque

On entend par récit tout texte littéraire : roman, poésie, nouvelle... Ici, nous nous intéresserons aux éléments fondamentaux d'un texte littéraire romanesque. Le récit reste un terme ambigu dont nous ne retiendrons que trois notions fondamentales :

- Dans son sens le plus courant, c'est un énoncé narratif, bref un discours.
- Chez les théoriciens et analystes, c'est le déroulement successif de faits et d'événements historiques rapportés. Il existe des relations d'enchaînement, d'opposition ou de répétition.
- C'est, en définitif, l'acte de raconter une histoire : la narration.

Pris comme une histoire, le récit est dominé par l'action. Il fonctionne selon un ordre le plus souvent contorsionné, ce qui est à la base de quelques apparences de désordre. Il s'agit de retrouver cette structure interne du récit. Schématiquement il y a une évolution en trois étapes : La situation initiale, le nœud (point culminant) et le dénouement.

Dans *Esthétique du film*⁵, Marc Vernet reprend l'opérationnelle tripartition de Gérard Genette : récit /narration /histoire-diégèse pour l'appliquer au film.

L'histoire, nous dit-il, est « le signifié, le contenu narratif ». Le terme diégèse, proche mais non synonyme d'histoire (car d'une portée plus large), désigne l'histoire et ses pourtours, l'histoire et l'univers fictif qu'elle présuppose (ou post-suppose), en tout cas qui lui est associé. Ce terme présente le grand avantage d'offrir l'adjectif « diégétique » (quand l'adjectif « historique » s'avère inutilisable). Et du même coup une série d'expressions bien utiles telles que « univers/monde diégétique », « temps/durée diégétique », « espace diégétique », « son, bruit, musique diégétique (ou extra-diégétique) ». A propos de la voix,

⁵. Vernet, M, *Esthétique du film*, Paris, Nathan université, 1983.

Christian Metz parle de « péri diégétique » pour signifier la voix d'un narrateur qui se situe à la lisière de la diégèse et de « juxta diégétique » pour la voix du personnage-narrateur qui accompagne l'histoire. C'est la « voix-je » de Michel Chion.

Le récit est donc construit autour d'une intrigue, c'est-à-dire d'un fil conducteur. Dans un récit, l'histoire évolue à travers des personnages. Il y a plusieurs définitions du personnage. Il faut retenir ici que c'est celui qui agit. En parlant des personnages, nous voudrions préciser l'importance du héros. Au sens étymologique, le héros veut dire « *Homme Dieu (Hercule)* ». Il est par extension celui qui se distingue par des actions éclatantes, des vertus morales, souhaitables et exemplaires. Il est le personnage central, « *un produit combinatoire* » selon Barthes. Il est à l'intersection de tout l'univers créé et entouré d'opposants et d'adjuvants.

Dans son aspect de discours, le récit est rarement linéaire, insipide (sans goût). Les écrivains emploient toujours des ingrédients pour donner plus de saveur à leur création. Pour faire correspondre le schéma du récit et les procédés littéraires, les auteurs utilisent des techniques pour créer leurs œuvres. Ce sont les procédés de narratologie, rattachés aux notions de conjugaison : temps, mode, voix.

6-1/Temps du récit et temps dans le récit romanesque

La notion de temps n'est pas seulement liée aux temps de la conjugaison mais aussi aux temps de la nature, aux temps qui s'écoulent. Cette notion de temps va nous renvoyer au temps du récit et au temps de l'histoire et entre ces deux temps, la comparaison nous amènera à parler d'ordre des séquences, de durée et de fréquence. Tout est régi, selon Genette, par les relations entre temps de l'histoire et les pseudo temps du récit, c'est-à-dire les rapports entre l'ordre temporel de succession des événements dans la diégèse et l'ordre pseudo temporel de leur disposition dans le récit, les rapports entre la durée variable de ces événements, ou segments diégétiques et la pseudo durée (en fait, longueur de texte) de leur relation dans le récit : rapport donc de vitesse, rapport enfin de fréquence, c'est-à-dire les relations entre les capacités de l'histoire et celles du récit.

7/L'ordre des séquences

La séquence est une unité d'action avec une logique interne et une signification en dehors des autres unités. Il y a plusieurs ordres dans la présentation des séquences. Selon Genette:

- L'analepse est un flash-back ou un retour en arrière (rétrospection). C'est le retour du récit d'une action passée par rapport à l'histoire suivante.
- La prolepse est une anticipation, le récit anticipé d'une action qui ne s'est pas encore déroulée.
- L'enchâssement est un procédé très fréquent dans le roman. Un narrateur (personnage 1) rencontre un autre personnage. Le personnage 2 devient narrateur à son tour. Les strates enchâssées peuvent être supprimées sans gêner la cohésion de la narration.

8/L'espace dans le roman

8-1/ La notion d'espace au sein des textes artistiques : premières bases sémiotiques

Dans *Le Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Greimas et Courtès mettent en garde le sémioticien qui se livre à l'étude de l'espace en littérature, puisque « *si l'on ajoute tous les différents emplois métaphoriques de ce mot, on constate que l'utilisation du terme d'espace sollicite une grande prudence de la part du sémioticien* »⁶.

En effet, la notion d'espace peut recevoir plusieurs acceptions, qui peuvent être fonction du type d'analyse choisie et qui relèvent de la nature de l'espace étudié, ou de la pratique scientifique qui utilise la notion d'espace pour des modélisations conceptuelles. En prenant ce premier avertissement comme point d'ancrage, il convient dès à présent de définir ce que nous entendons au sein des textes artistiques par la notion d'espace, ainsi que ses ramifications, afin d'obtenir des outils opérationnels pour le bon développement de notre mémoire.

Ainsi, si l'on s'en tient à la définition donnée par Le Petit Larousse illustré 2007, l'espace est d'abord une « étendue indéfinie qui contient et entoure tous les objets ». Proposons dès lors les restrictions suivantes : nous parlerons de l'espace au sein des textes en tant que corrélat de l'espace sensible. Manifestement, cet espace peut être fragmenté en multiples sous-espaces. On peut donc, à partir de ce constat, donner une définition assez simple, mais plus précise, et qui correspondrait à un niveau superficiel d'analyse. En effet, on dira que l'espace des textes littéraires est la somme des *catégories spatiales* ou *topographiques* mises en relation avec le *parcours narratif* d'un ou plusieurs *actant-sujets*.

⁶ . A. J. Greimas et J. Courtès, *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, p. 133

Le terme qui semble convenir le mieux pour définir globalement l'espace est celui de « continuum spatial », en référence aux terminologies lotmaniennes exposées dans *La Structure du texte artistique*⁷, et qui correspond aux *dispositifs topographiques*. La première démarche consiste alors, si l'on peut parler dès maintenant de méthode, à isoler les *marqueurs spatiaux* des textes, les lexies de la spatialité, afin de reconstruire puis de schématiser cet espace totalisé. Sur le plan du contenu, cela revient à saisir les 'sémèmes spatiaux' constituant l'isotopie spatiale puis à reconstituer des *ensembles* premiers, tout en gardant à l'esprit la mise en garde de Greimas au sujet de cette notion.

Revenons sur les deux points mis en évidence dans notre définition. En premier lieu, nous appellerons [catégorie spatiale] tout *signifiant* du texte, tout *marqueur spatial*, correspondant à un élément spatial de l'*espace sensible*, du monde naturel. Et nous appellerons assez logiquement [sous-catégorie spatiale] tout signifiant renvoyant à une partie de ces éléments spatiaux, c'est-à-dire ce que le [seuil] est à la [maison] par exemple, le [cul cul-de-sac] à la [route]. Nous précisons donc que, conformément à ce postulat, tout ce qui relève de la spatialité des textes appartiendrait a priori, sur le plan des structures discursives dans une perspective générative, au « niveau figuratif », par opposition au « niveau thématique » et au « niveau axiologique ». Comme le rappelle Joseph Courtès dans son *Analyse sémiotique du discours* :

Nous qualifions, en effet, de figuratif tout signifié, tout contenu d'une langue naturelle et, plus largement, de tout système de représentation (visuel par exemple), qui a un correspondant au plan du signifiant (ou de l'expression) du monde naturel, de la réalité perceptible. *Sera donc considéré comme figuratif*, dans un univers de discours donné (verbal ou non verbal), *tout ce qui peut être directement rapporté à l'un des cinq sens traditionnels* ; bref tout ce qui relève de la *perception* du monde extérieur⁸.

En second lieu, si l'on reprend la définition proposée plus haut, nous avons dit que l'espace totalisé des textes était relatif au *parcours narratif* d'un ou plusieurs *actant-sujets*. En effet, l'étude sémiotique du continuum spatial n'a de sens que si l'on relie l'espace à un

⁷ . I. Lotman, *La Structure du texte artistique*, paris, Gallimard, 1973, p. 323.

⁸ . J. Courtès, *Analyse sémiotique du discours*, paris 1983, p. 163 et pp. 236-237

facteur physique et dynamique. Autrement dit, une sémiotique de l'espace des textes littéraires, ou artistiques pour paraphraser Lotman, n'est possible que dans la mesure où l'on prend en considération l'interaction d'un ou plusieurs *actant-sujets*, d'un ou plusieurs *corps agissants*, avec les *catégories spatiales* que l'on peut dans un premier temps isoler comme référents. L'étude de la dimension actantielle étant, dans la tradition linguistique et sémiotique, une des trois grandes dimensions de recherche, avec l'espace précisément, et le temps que nous évoquerons de manière très ponctuelle au cours de nos travaux. Comme le précise Joseph Courtès :

On sait que, du point de vue sémiotique, les **espaces**, qui figurent dans les récits se définissent sémantiquement, la plupart du temps, par les personnages qui y évoluent : *les espaces seront ici pour nous fonction des acteurs*. Ceci ne saurait trop nous surprendre dans la mesure où, nul ne l'ignore, un **investissement sémantique** donné peut être équivalentement rattaché, le cas échéant, à l'une ou l'autre des trois composantes de la mise en discours, à savoir: les acteurs, les espaces et les temps⁹.

La notion de l'espace littéraire, émergeant en 1955 sous la plume de Maurice Blanchot¹⁰, ne finit pas de confondre en perplexité quiconque entend la circonscrire avec trop d'univocité. Fuyante et Labile, elle fait fondamentalement question, interrogation toujours ouverte sous l'égide de laquelle se réunissent les différents articles de cet ouvrage. Il s'agit alors de redéployer cette expression, dont l'emploi – peut être outrancier- tend à affecter un discours critique la réinvestissant – peut être outrageusement- comme allant de soi. Or, s'il est vrai qu'une inflation métaphorique spécialise l'écriture, lui conférant surface, corps, dimension et profondeur depuis l'invention du volume imprimé, force et reconnaître que ce transfert tropique ne dit rien de l'expérience proprement littéraire, de cet espace que Maurice Blanchot a posé sans concession comme « *la condition d'un absolu* ». L'objet de cet ouvrage collectif s'offre alors comme une tentative de délimitation de cet espace, défi lancé à ce qui résiste aux analyses trop strictes, démarche soucieuse également d'échapper à tout autisme littéraire par l'articulation de l'espace interroger aux autres

⁹ . *Ibidem.*, p. 228.

¹⁰ . Maurice Blanchot, *espace littéraire*, édition modirnité, paris, 1955.

espaces auxquels il se raccorde (géographique, sociaux, politique ou imaginaires), et ce au prix parfois d'une mise à distance de la pensée de Maurice Blanchot. L'entreprise sous-jacente qui y est menée s'affirme comme contrepois à l'emprise du « *tout sociologique* » sur la littérature, qui, substituant le champ à l'espace, envisage la production des œuvres en faisant l'économie de ce qui le constitue comme telles.

Genèse de l'espace littéraire, sa relation aux autres espaces, son principe dynamique de mise en tension, voilà les trois grandes interrogations qui jalonnent l'exploration proposée par Xavier Garnier et Pierre Zoberman. En d'autres termes : ou l'espace littéraire a-t-il lieu ? Vers quoi s'ouvre-t-il ? Comment ouvre-t-il ?

8-2/L'espace narratif :

Jean Yves Tadié présente l'espace narratif comme « *le lieu où se distribuent simultanément les signes, se lient les relations et dans un texte, l'ensemble des signes qui produisent un effet de représentation* »¹¹. En d'autres termes, l'espace narratif est une sorte de contenant qui abrite des événements ou des personnages. C'est un contenant enclenché, chez le lecteur, de représentation. Georges Gusdorf n'en dit pas autre chose lorsqu'il présente l'espace étant :

Une dimension du monde (...); une norme privilégiée pour la manipulation de la réalité, privilégiée même à tel point que nous sommes portés à la substantialiser, à en faire un support des choses, une manière de contenant, un commun dénonciateur, facteur d'ordre, de classement, et, enfin de compte, Canevas géométrique universel sur lequel interviennent les phénomènes et se succèdent les événements (...) situer un fait par ses coordonnées spatiales, donner la mesure exacte de ses dimensions, c'est déjà beaucoup le comprendre, réduire ce qu'il pouvait avoir comme insolite¹².

En quoi l'espace narratif dans confession criminelle permet-il de beaucoup comprendre ces deux romans ? Compte tenu de la polysémie soulevée tant par Yves Tadié que par Gusdorf à propos de la notion d'espace narratif, polysémie que pointait déjà à sa

¹¹ . Jean Yves Tadié, *Poétique du récit*, Paris, Puf, 1978, p. 47.

¹² . Georges Gusdorf, *Mythe et Métaphysique*, Paris, Flammarion, 1953, p. 48.

manière Edouard Glissant, je m'appuie sur la conceptualisation d'Yves Reuter pour apporter quelques éléments de réponse à la question ci-dessus.

9/La notion de durée : typologie de Genette

La durée est le rapport entre le temps véridique de l'action et le temps de sa relation. Quand la durée du récit :

- Est égale au temps de l'action, la durée est une scène, c'est-à-dire que le récit et le déroulement sont simultanés.
- Le temps du récit, supérieur au temps de l'histoire. Ici, le temps de l'histoire est dit temps statique, sans durée. L'on a alors des descriptions, c'est-à-dire des détails sur des choses ou des objets statiques. On parle alors de pause.
- Le temps du récit, inférieur au temps de l'histoire. C'est le cas du film, d'un résumé. On a alors des ellipses. Cette structure se retrouve au cinéma et « *si dans un roman sont décrits dans un chapitre des événements du jour et dans un autre des dizaines d'années, il y aura certainement différence de plans dans le film* »¹³.

Genette prend appui sur les représentations théâtrales, où la durée événementielle correspond idéalement à la durée de sa narration sur scène. Or, dans les écrits littéraires, le narrateur peut procéder à une accélération ou à un ralentissement de la narration, en regard des événements racontés par exemples, on peut résumer en une seule phrase la vie d'un homme ou on peut raconter en mille pages des faits survenus en 24 heures.

Selon Genette, confronter la durée d'un récit à celle de l'histoire qu'il raconte, est une opération plus scrabbleuse, c'est pour cette raison que nul ne peut mesurer la durée d'un récit. Ce que l'on nomme, ne peut être que le temps qu'il faut pour lire, mais c'est évident que le temps de la lecture varie selon les occurrences singulières, contrairement à ce qui se passe au cinéma, rien ne permet ici de fixer une « *vitesse normale* » à l'exécution. Genette affirme que le point de référence, ou degré zéro, qui en matière d'ordre était la coïncidence entre succession diégétique et succession narrative, et qui serait ici l'isochronie rigoureuse entre récit et histoire ; comme aussi le note Jean Ricardou, une scène de dialogue nous donne « *une espèce d'égalité entre le segment narratif et le segment fictif* »¹⁴.

¹³ . Lotman, I, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973, p. 363

¹⁴ . Jean Ricardeau, *problèmes du nouveau roman*, éd Seuil, 1967, p.164.

Genette souligne « espèce », pour insister sur le caractère non rigoureusement temporel, « ...de cette égalité : tout ce que l'on peut affirmer d'un tel segment narratif (ou dramatique) est qu'il rapporte tout ce qui réellement ou fictivement, sans rien y'ajouter ; mais il ne restitue par la vitesse à laquelle ces paroles ont été prononcées, ni les éventuels temps des mots de la conversation »¹⁵.

Pour Genette « il n'y a donc dans la scène dialoguée qu'une sorte d'égalité conventionnelle entre temps de récit et temps de l'histoire, et c'est ainsi que nous l'utiliserons plus loin dans une typologie des formes traditionnelles de durée narrative, mais elle ne peut servir de point de référence pour une comparaison rigoureuse des durées réelles »¹⁶.

Selon lui l'isochronisme d'un récit peut aussi se définir, non par comparaison entre sa durée et celle de l'histoire qu'il raconte, mais de manière absolue et autonome comme constance de vitesse. Genette entend par vitesse le rapport entre une mesure temporelle et une mesure spatiale (tant de mètre à la seconde, tant de seconde par mètre) ; il l'a défini comme suite : « la vitesse du récit se définira par le rapport entre une durée, celle du texte, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années ; et une longueur : celle de texte, mesurée en ligne et en page ». Autrement dit : « La vitesse concerne le rapport entre la durée fictive des évènements (en années, mois, jours, heures...) Et la durée de la narration (ou plus exactement de la mise en texte, exprimée en nombre de pages ou de lignes) »¹⁷.

10/Fréquence

Ce que G. Genette appelle « la fréquence narrative », c'est-à-dire les relations de fréquence (ou plus simplement de répétition) entre récit et diégèse, a été jusqu'ici fort peu étudié par les critiques et les théoriciens du roman. C'est pourtant là un des aspects essentiels de la temporalité narrative, et qui est d'ailleurs, au niveau de la langue commune, bien connu des grammairiens sous la catégorie~ précisément, de *l'aspect*. Un événement n'est pas seulement capable de se produire : il peut aussi se reproduire, ou se répète.

¹⁵ . G.Genette, *figure 3*, édition Seuil, 1972, p 123.

¹⁶ . Ibidem.

¹⁷ . G.Genette, *figure III*, édition du Seuil 27, paris, 1991, p 123.

Symétriquement, un énoncé narratif n'est pas seulement produit, il peut être reproduit, répété une ou plusieurs fois dans le même texte: rien ne m'empêche de dire ou d'écrire: «Pierre est venu hier soir, Pierre est venu hier soir, Pierre est venu hier soir. » Ici encore, l'identité et donc la répétition sont des faits d'abstraction, aucune des occurrences n'est matériellement (phonique- ment ou graphique- ment) tout à fait identique aux autres, ni même idéalement (linguistiquement), du seul fait de leur coprésence et de leur succession qui diversifie ces trois énoncés en un premier, un suivant et un dernier.

Ici encore on peut se reporter aux pages célèbres du *Cours de linguistique générale*¹⁸ sur le « *problème des identités* ». Il y a là une nouvelle abstraction à assumer, et que nous assumerons.

Entre ces capacités de « répétition » des événements narrés (de l'histoire) et des énoncés narratifs (du récit) s'établit un système de relations que l'on peut a priori ramener à quatre types virtuels, par simple produit des deux possibilités offertes de part et d'autre: événement répété ou non, "énoncé répété ou non. Très schématiquement, on peut dire qu'un récit, quel qu'il soit, peut raconter une fois ce qui s'est passé une fois, *n* fois ce qui s'est passé *n* fois, *n* fois ce qui s'est passé une fois, une fois ce "qui s'est passé *n* fois. Revenons un peu plus longuement" sur ces quatre types de relations de fréquence.

Raconter une fois ce qui s'est passé une fois (soit, si l'on veut abrégé en une formule pseudo-mathématique : (IR/IH). Soit un énoncé tel que: « Hier, je me suis couché de bonne heure ». Cette forme de récit, où la singularité de l'énoncé narratif répond à la singularité de l'événement narré, est évidemment de loin la plus courante. Si courante, et apparemment considérée comme si « normale », qu'elle ne porte pas de nom, au moins dans notre langue. Pour bien manifester toutefois qu'il ne s'agit que d'une possibilité parmi d'autres, c'est le récit récit *singulatif*

Raconter n fois ce qu'est passé n fois (nR/nH). Soit l'énoncé « Lundi, je" me suis couché de bonne heure, mardi je me suis couché de bonne heure, mercredi je me" suis couché de bonne heure, etc. »

Du point de vue qui nous intéresse ici, c'est-à-dire des relations de " fréquence entre récit et histoire, ce type anaphorique reste en fait singulatif et se ramène donc au précédent, puisque les répétitions du récit ne font qu'y répondre, selon une correspondance que Jakobson¹⁹ qualifierait d'iconique, aux répétitions de 1 'histoire. Le singulatif se définit

¹⁸ . F. De Saussure, *Cours de linguistique générale*, édition Talantikit, 1916, p. 151.

¹⁹ . G.Genette, *figure III*, édition Seuil 27, paris, 1991, p. 146.

donc, non par le nombre des occurrences de part et d'imité, mais par l'égalité de ce nombre.

Raconter n fois ce qui s'est passé une fois (nR/IH). Soit un énoncé comme celui-ci : « Hier je me suis couché de bonne heure, hier je me suis couché de bonne heure, hier je me suis couché de bonne heure, etc. » Cette forme peut sembler purement hypothétique, rejeton mal formé de l'esprit combinatoire, sans aucune pertinence littéraire. Rappelons cependant que certains textes modernes reposent sur cette capacité de répétition du récit: que l'on songe par exemple à un épisode récurrent comme la mort du mille-pattes dans *la Jalousie*²⁰.

D'autre part, le même événement peut être raconté plusieurs fois non seulement avec des variantes stylistiques, comme c'est généralement le cas chez Robbe-Grillet, mais encore avec des variations de « point de vue », comme dans *Rashômon*²¹ ou *le Bruit et la Fureur*²².

Le roman épistolaire du XVIIIe siècle connaissait déjà ce genre de confrontations, et bien entendu les anachronies «répétitives» relèvent de ce type narratif, qu'elles réalisent de manière plus ou moins fugitive.

Songeons aussi (ce qui n'est pas aussi étranger qu'on peut le croire à la fonction littéraire) que les enfants aiment qu'on leur raconte plusieurs fois - voire plusieurs fois de suite - la même histoire, ou relire le même livre, et que ce goût n'est pas tout à fait le privilège de l'enfance : nous considérerons plus loin avec quelque détail la scène du « *déjeuner du samedi à Combray* »²³, qui s'achève sur un exemple typique de récit rituel. C'est le récit *répétitif* . . .

Enfin, **raconter une seule fois (ou plutôt: en une seule fois) ce 'qui s'est passé n fois (IR/nH)**. Revenons à notre deuxième type, ou singulatif anaphorique : « Lundi je me suis couché de bonne heure, mardi, etc. » De toute évidence, lorsqu'il se produit dans l'histoire de tels phénomènes de répétition, le récit n'est nullement condamné à les reproduire dans son discours comme s'il était incapable du moindre effort d'abstraction et de synthèse : en-fait, et sauf effet stylistique délibéré, le récit dans ce cas, et même le plus fruste, trouvera une formulation sylleptique telle que : « tous les jours », ou « toute la

²⁰ . Ibidem.

²¹ . Ibidem.

²² . Ibidem.

²³ . G.Genette, *figure III*, édition Seuil 27, paris, 1991, p. 146.

semaine », ou « tous les jours de la semaine je me suis couché de bonne heure ». Chacun sait au moins quelle variante de ce tour ouvre.

11/Le mode dans le récit :

Si la catégorie grammaticale du temps s'applique avec évidence à la tenue du discours narratif, celle du mode peut ici sembler a priori dépourvue de pertinence : puisque la fonction du récit n'est pas de donner un ordre, de formuler un souhait, d'énoncer une condition, etc., mais simplement de raconter une histoire, donc de « rapporter » des faits (réels ou fictifs), son mode unique, ou du moins caractéristique, ne peut être en toute rigueur que l'indicatif, et dès lors tout est dit sur ce sujet, à moins de tirer un peu plus qu'il ne convient sur la métaphore linguistique.

Sans nier l'extension (et donc la distorsion) métaphorique, on peut répondre à cette objection qu'il n'y a pas seulement une différence entre affirmer, ordonner, souhaiter, etc., mais aussi des différences de degré dans l'affirmation, et que ces différences s'expriment couramment par des variations modales: soit l'infinitif et le subjonctif de discours indirect en latin, ou en français le conditionnel qui marque l'information non confirmée. C'est à cette fonction que pense évidemment Littré lorsqu'il définit le sens grammatical de *mode* : « nom donné aux différentes formes du verbe employées pour affirmer plus ou moins la chose dont il s'agit, et pour exprimer ... les différents points de vue auxquels on considère l'existence ou l'action »²⁴, et cette définition de bonne compagnie nous est ici très précieuse.

On peut en effet raconter *plus ou moins* ce que l'on raconte, et le raconter *selon tel ou tel point de vue*; et c'est précisément cette capacité, et les modalités de son exercice, que vise notre catégorie du *mode narratif* : la « représentation », ou plus exactement l'information narrative a ses degrés; le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails, et de façon plus ou moins directe, et sembler ainsi (pour reprendre une métaphore spatiale courante et commode, à condition de ne pas la prendre à la lettre) se tenir à plus ou moins grande *distance* de ce qu'il raconte; il peut aussi choisir de régler l'information qu'il livre, non plus par cette sorte de filtrage uniforme, mais selon les capacités de connaissance de telle ou telle partie prenante de l'histoire (personnage ou groupe de personnages), dont il

²⁴ . G.Genette, *figure III*, édition Seuil27, paris, 1972, p.184.

adoptera ou feindra d'adopter ce que l'on nomme couramment la « vision » ou le « point de vue », semblant alors prendre à l'égard de l'histoire (pour continuer la métaphore spatiale) telle ou telle *perspective*. « Distance » et « perspective », ainsi provisoirement dénommées et définies, sont les deux modalités essentielles de cette *régulation de l'information narrative* qu'est le mode, comme la vision que j'ai d'un tableau dépend, en précision, de la distance qui m'en sépare, et en ampleur, de ma position par rapport à tel obstacle partiel qui lui fait plus ou moins écran.

12/Le personnage romanesque :

12-1/Le personnage d'un roman :

Un roman est une œuvre en prose assez logique retraçant le parcours d'un héros. Comment se constitue donc l'identité du personnage et que recouvre précisément le terme héros ?

Le personnage de roman se distingue sauvant de celui du héros n'incarne pas nécessairement une lutte digne face à un déclin implacable. De manière nettement moins glorieuse grandiose, il connaît des sentiments et un parcours plus proches de ce que vivent les lecteurs, il arrive ce pendant que le protagoniste dans certaines aventures extraordinaires ou témoigne d'une grandeur admirable mais depuis le XVII^e siècle, les romanciers cherchent à faire vivre des personnages qui soient proches de leurs vies quotidiennes, le héros le pivot du roman, et non plus un demi-dieu, le roman met en scène la revue espace littéraire.

Un être complexe confronté au monde, le personnage de roman et de nouvelle est plus sauvant un être fictif, « *un être de papier* » disait Paul Valéry²⁵. Cela suppose qu'il n'a aucune existence réelle, un certain nombre de procédés interviennent cependant pour lui donner l'épaisseur d'un être d'un individu. Cela permettra le processus d'identification du lecteur ou personnage. Il s'agit de donner l'illusion de la vie : On lui donne un nom (un effet de réel) le nom peut être l'occasion pour l'auteur d'un jeu avec l'anosmatique : étude des noms propres.

²⁵ . Greimas, *sémantique structurale*, Larousse, langue et langage, paris, 1966, p.185-186.

L'auteur brosse le portrait physique et moral d'un personnage portait statique ou portrait en action. Dans un roman le portrait est souvent éparpillé au fil de la narration c'est le cas de notre roman, le personnage se construit progressivement. L'auteur le dote aussi sauvant d'un passé ici, allusion a notre personnage « Kader » qui vient d'un village qui se situe dans les montagnes de Ain BESSAM. Etoupée : portrait moral ou psychologique. Prosopographie : portrait physique, certains auteurs comme Balzac recouvrent à la physionomie (physique reflète le caractère).

On lui attribue également une vie intérieure :

Plusieurs solutions sont alors possibles comme la narration à la première personne, le monologue intérieur ou le point de vue subjectif : la scène est vue a travers son regard, on le repère également avec la présence de verbes de perception ou de pensées qui traversent l'esprit d'un personnage (procédés : phase nominale énumération, association ou

Juxtaposition d'idées, parataxe, épanorthose figure qui émit le mouvement de la pensée. Le personnage corrigeant ou complétant immédiatement ce qu'il vient de dire.

Les paroles rapportées et notamment le dialogue, permettent également de préciser qui est le personnage, ce qu'il pense jeu sur les accents, ponctuation reflétant sa timidité ou niveau de langue traduisant son origine social.

12-2/Les fonctions du personnage :

Le personnage comme actant chez Greimas :

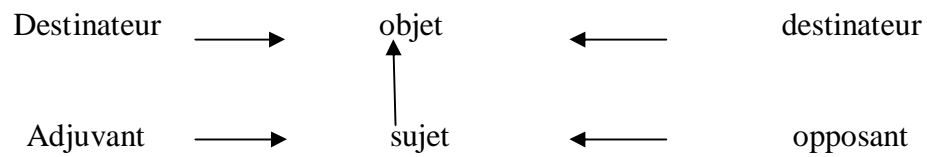
Greimas²⁶ propose de classer les personnages selon un modèle actantiel la préoccupation du sémioticien, qui convoque constamment les analyses de Propp²⁷, consiste en particulier à construire un modèle plus économique. Les listes des Propp, que Greimas étudier sont trop longues, les tarentes et une fonction qui constituent un inventaire trop large » seront ainsi ramenées à vingt fonctions dont certains font l'objet d'un couplage mais la liste est encore trop longue. Le second point de méthode consiste dans l'effort de tenir ensemble présentation statique des actions en jeu et diachronie récit.

Le modèle actantiel fournit par Greimas repose sur une matrice de six actants, définis selon trois axes sémantiques : la communication, le désir, l'épreuve, on obtient

²⁶ . Greimas, *sémantique structurel*, Larousse, langue et langage, paris, 1966, p.185-186.

²⁷ . Ibidem.

ainsi les trois couples célèbres : sujet/objet/destinateur/destinataire/adjuvant/opposant, qui représente de la manière suivante :



Un certain nombre de transformation s'aspirent qui règlent la répartition de ces couples d'actant selon les acteurs du récit elles reposent sur la multiplication, la substitution, la carence car le modèle actantiel est en premier lieu l'extrapolation de la structure syntaxique, l'actant est non seulement la dénomination d'un contenu axiologique, mais aussi une base glossématique, l'instituant comme une possibilité de procès : c'est de son statu moral que lui vient son caractère de force d'inertie qui l'oppose à la fonction.

Deuxième chapitre

La construction narrative de *Confession criminelle*

1/Étude des personnages :

Le personnage d'un roman est un être fictif (être de papier) à qui on a attribué des traits spécifiques appartenant dans la plupart des cas, à des êtres humains de la réalité. Les personnages ont un rôle et une fonction déterminés dans l'histoire. Ils accomplissent des actions et subissent d'autres. On dit souvent (toute histoire est une histoire de personnages). C'est pour cette raison, à chaque analyse d'un roman, il est nécessaire de passer par cette composante, qui s'avère très importante et inconsumable pour la construction de toute œuvre.

Nous pouvons procéder à notre analyse, en prenant dans chaque clan, certains personnages représentatifs de leurs clans, qu'on considère, les plus importants, les plus actifs ou bien les plus puissants.

1-1/Les personnages principaux :

- **Abdelkader** : personnage principale dynamique, il évolue tout au fil du roman. Un homme dont le village natal est près d'Ain Bessam située à Bouira. Il a un niveau d'instruction de neuvième année, marié père de deux filles, issu d'une famille pauvre. Il cherche désespérément un travail au capital.
- **Rachid** : personnage principale, il est présent tout au long du roman issu d'une petite famille modeste l'unique enfant de sa vieille mère éduqué par elle dans les traditions ancestrales les plus pudiques et respectables, il déborde de gentillesse et de bonté. C'est le genre d'homme qui tourne sa langue sept fois avant de parler orphelin il est resté célibataire à l'âge de 36 ans, il s'est forgé une personnalité respectable.

1-2/Les personnages secondaires :

- **Fadila** : personnage secondaire peu développé par l'auteur épouse d'Abdelkader, c'est une très belle femme avec de très grands yeux marron clair, elle sage, gentil, douce et surtout patiente. Elle aimait énormément sa famille et son mari.
- **Karim et Brahim** : deux personnages secondaires qui ont contribué au bouleversement de la vie de Kader. Ces deux hommes sont toujours bien habillés, ils

se déplacent avec une belle voiture bleu une BMW luxueuse affables à une organisation paramilitaire ils recrutent des jeunes gens pour descendre le pouvoir, ils sont aussi des militant du front islamique (fis).

- **Djafar El Afghani** : personnage secondaire peut développer dans le roman c'est l'acteur de plusieurs assassinat et autre attentat commis dans la capitale et ses environs. C'est un homme laid et dépourvu de tout charme, il portait une grande barbe avait les yeux entouré de khôl.
- **Abou Daoud** : personnage secondaire chef suprême de camp terroriste, un homme de quarantaine d'années, d'une stature moyenne et à la barbe bien soigné il porte une tenue afghane et toujours avec lui un klachincove.
- **El Qattal** : personnage secondaire c'est un chef de groupe, un déserteur de la caserne de Biskra d'où sorte généralement les élites de combats ceux qu'on appelle les commandos

2/L'analyse de l'espace :

Le roman commence par une description globale du lieu de l'action, l'espace du village et sa topographie : « *Situé à la lisière d'un oued et au dessous de deux grands massifs forestiers, Hawacha un petit village pas trop habité, conserve également son lot de peur et de frissons, même en plein jour.* »¹

« *Haoucha, village oublié par Dieu et ses saints...* »²

A travers cette description faite par le narrateur on constate que le village est isolé et oublié par le monde. Après ce coup d'œil globale les champs se ré récite brutalement pour nous faire pénétre dans l'espace précis ou la première action a eu lieu.

« un homme, sous un préau adossé au mur d'une baraque, profitant de cet abri de fortune pour éviter certainement d'être mouillé par les torrents d'eau qui tombent sans cesse du ciel...puis, brusquement d'un buisson, situé en amont et à quelques mètres de

¹ . Rachid Hitouche, *confession criminelle*, édition Tira, 2012. p.7.

² . Ibidem.

la baraque ou il se trouve, surgit un homme complètement en état de folie... »³

La première action tel qu'elle est dans le roman s'est produit dans le village de Haoucha plus exactement dans les buissons a quelques mètres de la baraque ou se trouve Rachid. D'autres lieux sont évoqués mais elles ne servent que d'arrière plan pour l'action. « *Ils traversent un sentier où était tracé une route piétonnière en direction à la maison parentale* »⁴.

L'itinéraire des deux personnages qui sont l'homme des buissons et l'homme de précuïs ne s'est pas arrêté la car l'homme du prévu qu'est Rachid propose a l'inconnu qu'est Abdelkader de passer la nuit chez lui. C'est dans cette maison même beaucoup de sucraït seront dévoilés et un autre itinéraire sera tracé vers d'autres lieux : « *La maison, très ancienne, totalise deux chambres, une minuscule cuisine, des sanitaires sans douche, ainsi qu'une petite cour incluse.* »⁵

Les deux personnages entre directement dans la cuisine, un lieu chaud pour donner à manger pour l'invité. « *Dans la petite cuisine, dont la superficie n'excède pas sept mètres carrés, à deux pieds du fourneau à gaz et posée sur une plaque métallique à même le sol, une petite table basse teinte acajou occupe elle aussi ce qu'on peut appeler le centre.* »⁶.

Quand Abdelkader a commencé sa confession il nous a emmenés à la découverte de plusieurs espaces où se sont déroulés des actions et des évènements qui ont marqué son histoire :

- **La cafétéria** : un lieu maudit pour le personnage principale c'est la que les problèmes ont commencés et que Kader a accepté de faire le sal travail pour changer sa vie.
- **La maison** : est un espace omniprésent dans presque tout le roman ne doit passer sous le silence. La maison en tant que espace qui constitue un refuge pour ceux qui habitent espace de l'intimité et de protection la ou le personnage se sent en sécurité et l'espace que le personnage principale de retrouver.

³ . Rachid Hitouche, *confession criminelle*, édition Tira, 2012. P. 89.

⁴ . Ibidem, p. 11.

⁵ . Ibidem., p. 12.

⁶ . Ibidem., p. 13.

- **Le hangar** : l'endroit où le personnage principal s'est entraîné pour devenir un criminel professionnel : « ...dans ce hangar qui, de l'extérieur pourtant ne donnait par l'apparence d'être un camp d'entraînement paramilitaire »⁷.
- **L'hôtel aux Eucalyptus** : la mission de Kader était de déposer la bombe dans le sous sol de l'hôtel, ce qui a presque une explosion mais sans victimes.

Après sa réussite dans les deux épreuves le personnage principale se déplace vers d'autre espaces où il va accomplir d'autres missions plus importantes il va rejoindre les terroristes dans les montagnes.

- **Le foret** : les camps des terroristes se trouvent aux milieux de ses forets « a l'orée d'un grand massif forestier. La voiture s'arrêta et nous quittâmes complètement la route pour emprunter un chemin étroit et sinueux, qui monte continuellement traversant cette grande foret ou le soleil pénètre difficilement, jusqu'au camp »⁸.
- **Le camp** : représenter pour Kader l'horreur, la vie dur sans merci et l'injustice, l'insécurité « le camp bien situé était difficilement repérable même en le survolent. Les grandes arbres atteignaient plus de vingt mètre et dont le feuillage étant deux, servaient de toit naturel rendant ainsi impossible toute vue à partir des aires »⁹.

Dans ce camp Kader a appris à devenir sans pitié envers les autres, il est devenu un monstre qui se réjouissait de ses crimes.

Le traitement de cet espace romanesque est tributaire de statu du narrateur, car c'est à travers l'œil du narrateur que l'univers romanesque nous est représenté dans sa globalité ; comme c'est le cas dans confession criminelle classe ses détours et caractéristiques.

3- L'analyse de temps :

L'étude du temps dans le roman consiste à rendre compte du temps où s'est déroulée l'histoire racontée, car cette dernière peut être située dans un « univers historique ». En racontant une histoire, on se rend compte du temps s'écoule. Ce dernier est divisé en deux selon Christiane Achour « le temps mesurable, de la chronologie et des

⁷ . Rachid Hitouche, *confession criminelle*, édition tira, 2012. p.87.

⁸ . Ibidem.

⁹ . Ibidem.

horloges (temps de la fiction, de l'histoire racontées) ou celui de temps objectif. Celui de la durée vécue (temps de la narration) ou le rythme que choisit le romancier pour raconter : ce qu'il privilégie. Ce qu'il contracte, ce qu'il passe sous le silence »¹⁰

Dans notre roman, le temps exploité est le présent dans la majorité des passages, celui qui convient aux faits réels et certains. Le monde de datation choisit par l'auteur est horaire, la description se fait souvent avec : le jour, la nuit, le matin. Les personnages quant à eux, utilisent des temps brefs et immédiats dans leurs discussions. On doit signaler au passage, qu'un temps est écoulé à un certain niveau dans l'histoire par rapport au temps utilisé précédemment. Il s'agit bien d'un changement de rôle des personnages qui a porté un changement dans le temps ou le narrateur continue la narration se forme d'un journal intime avec datation : « *En cette fin de journée, la pluie tombe encore et le ciel couvre de nouveau...* »¹¹.

L'auteur a écrit son histoire pendant la même époque où l'Algérie a vu l'apparition du terrorisme et à cet effet, une date a été évoquée, celle du 16 novembre 1996, cette dernière a existé dans la réalité sociale algérienne. Elle a connu un événement politique important dans l'histoire du roman. Voilà donc pour ce qui est de temps externe. Pour le temps interne : qui s'intéresse au temps de l'histoire ; on peut dire que, vu la réalité décrite et l'histoire réelle, le temps et la datation est explicite et la chronologie est clairement marquée, ce que nous confirme, la succession des incidents et le changement qu'ont subi les personnages au bout de temps durant l'histoire, ainsi que le désastre auquel fut livrés les espaces nommés pendant la décennie noire. Le temps de narration paraît long, cela pour rendre la lecture passionnante et le lecteur curieux de savoir la suite, donc il est question de tenir haleine pour lire l'histoire jusqu'à la fin.

En effet, le temps exploité est antérieur « l'antériorité consiste à raconter les événements après qu'ils se produisent : les temps dominants, ceux de discours : monologue interne et dialogue entre personnage ». Ce dernier est le caractère qui a plus d'avantage dans l'histoire, car la plupart des passages sont des dialogues entre les personnages.

¹⁰ . Christian ACHOUR, Amina BEKKAT, *clefs pour la lecture des récits, convergences 2*, éd du Tell, Blida, 2002, p50.

¹¹ . Rachid Hitouche, *confession criminelle*, édition Tira, 2012. p.141.

4/L'ordre des évènements :

Selon Genette dans Figure III, le récit possède deux temps : le temps de l'histoire ou de la chose raconté et le temps du récit, cette dualité permet non seulement des distorsions temporelles ; mais de monnayer un temps dans un autre temps. L'analyse va donc porter sur les relations entre le temps de l'histoire et celui du récit position dans le récit, c'est-à-dire « le rapport entre l'ordre temporel de successions des évènements dans la diègèse et l'ordre pseudo-temporel de leur disposition dans le récit »¹²

Dans la majorité des romans, la disposition des évènements dans le récit est toujours infidèle à l'ordre chronologique de leur déroulement, « *il n'existe que peu de romans sans anachronies narratives* »¹³.

Le narrateur peut présenter les faits dans l'ordre où ils se sont déroulés, selon leur chronologie réelle ou encore il peut les raconter dans le désordre chronologique que Genette désigne par anachronies ; pour attirer l'attention du lecteur « *on stimule une entrée au milieu de l'action, quitte à donner les informations nécessaires pour tout comprendre ; un plus tard, dans un flash back explicatif* »¹⁴. Ou encore ces désordres chronologique peuvent remplir un rôle contestataire, dans la mesure où l'auteur souhaite bouleverser la représentation linéaire du roman classique. Cette information entre les deux temps, dans confession criminelle est réalisée grâce à l'anachronies narrative qui est une forme de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui de récit.

L'Analepse :

L'écrivain a eu recours à deux, a eu lieu x manœuvres littéraires qui sont les analepses et les prolepses ou la confrontation, déjà cité, a eu lieu : c'est « *l'anachronie par rétrospection (appelée analepses ou anaphore, ou encore « flash back » dans le cinéma).* »¹⁵ C'est-à-dire l'évocation après coup d'un évènement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve, en d'autres termes c'est un retour en arrière, à un point temporellement subordonné à l'histoire.

¹² . G. genette, *figure III*, édition Seuil 27, paris, 1991, p. 77.

¹³ . Yves. Reuter, *introduction à l'analyse du roman*, deuxième édition, Dumond, paris.1996. p 83.

¹⁴ . Ibidem.

¹⁵ . Ibidem.

Dans *confession criminelle*, l'anachronie est exprimée par des exemples tels que : « *Avant de m'installer dans ce village maudit, dit Kader, qui commence à raconter son histoire, que j'avais fui avant de vous rencontrer, je vivais dans mon village natal près de AIN BESSAM, dans la wilaya de Bouira.* »¹⁶

5/De l'histoire à la fiction

Dans cette période, on verra qu'il ya une solide relation entre la production littéraire des années 1990 et l'actualité et le réel vécu par les algériens, car on ressent chez les écrivains cette volonté d'écrire l'Algérie contemporaine soit d'une manière implicite ou d'une manière directe, il Ya une volonté de témoigner, de prendre en charge la réel ; c'est le cas de plusieurs écrivains de cette période telle que Assai DJEBAR, Rachid MIMOUNI, Rachid MOUKHTARI, Yasmina KHEDRA et notre écrivains Rachid HITOUCHE l'un des écrivain qu'on utiliser l'histoire algérienne des années 90 dans son roman et témoigner la situation vécu par le peuple algérien à travers ces personnages et les espaces utiliser, dans ce sens rendre compte du sang, rendre compte de la violence.

En d'autres termes, l'actualité constitue la source ou la matière première de l'écriture car, on remarque que depuis 1994 fleurissent des écrits en relation directe avec la réalité algérienne, ces écrits relèvent des genres différents, ils ont un dénominateur commun l'Algérie en état d'urgence. Il semble que l'on puisse aussi dire que l'actualité a opéré une mutation dans la lecture des écrivains algériens, car elle a modifié l'horizon d'attente du lectorat.

« *Écriture de l'urgence* », « *parole de l'urgence* »... ces expressions témoignent bien des nouveaux développements que connaissent la littérature algérienne, par ailleurs, les évènements qui secouent l'Algérie depuis presque une décennie sustentent en permanence la fiction. Ils ont un impact incontestable sur le déploiement thématique mais également esthétique de la littérature algérienne contemporaine.

Dans le roman, le cadre temporel n'appartient pas à la fiction puisque les années citées correspondent à des faits plausibles. Quant au cadre spatial, lui existe réellement. L'immeuble existe et celui-ci est considéré comme étant le terrain ou tout se trame. A

¹⁶ .Rachid Hitouche, *confession criminelle*, édition Tira, 2012. p.8

partir de cette identification, l'auteur construit son histoire ; une histoire qui puise du réel mais fictive.

D'ailleurs, l'originalité du roman est d'être fictif sans abandonner la réalité implicitement notée établie le lien entre le lecteur et le roman, elle cède à ce dernier une pointe d'affectivité : la fonction expressive du message revient ici, basée sur un respect inévitable du réel. Après avoir lu le roman, le lecteur ne sent pas qu'il a pris connaissance d'une œuvre de science-fiction ou d'anticipation. Il a plutôt l'impression d'avoir entendu le récit biographique d'une personne car tout paraît réel, la rhétorique littéraire parle dans confession criminel, un art dont les piliers sont le rapprochement avec le réel et l'emploi du minimum de faits fictifs.

Selon Gerard GENETTE :

(...) dans la fiction, nous avons affaire non à des énoncés de réalité, mais à des énoncés fictionnels dont le véritable « je-origine » n'est pas l'auteur ni le narrateur, mais les personnages fictifs-dont le point de vue et la situation spatio-temporelle commande toute l'énonciation de récit. (...) une histoire que d'autre tiennent pour véritable peut vous laisser totalement incrédule, mais vous séduire comme une espèce de fiction : il y'aura bien là une sorte de fonctionnalité conditionnelle, histoire vraie pour les uns et fiction pour les autres¹⁷

6/Ecriture de violence est violence de l'écriture

6-1/L'écriture de violence :

Quand ont dit l'écriture de violence cela veut dire l'écriture comme expression réservée exclusivement à dire, à décrire la violence d'on a été victime le pays de l'écrivain : « *...la violence apparait alors comme façon de lutter avec les mets contre la décrépitude de la pensée. Le cynisme des idéologies et l'absurdité des actions de ceux qui en charge le destin de leurs concitoyens...* »¹⁸

¹⁷ . G.Genette, *figure III*, Edition du Seuil 27, Paris, 1991. P. 22.

¹⁸ . Nagalasso, M, *langage et violence dans la littérature africaine écrite en français*, (en ligne), visité le 12 juin 2017.

Nous entendons par violence sociale ses rapports conflictuels basés sur un abus de pouvoir un usage injuste de la force. Des rapports qui naissent d'une puissance corrompue, qui font du plus fort un tyran et de plus faible une victime soumise, la violence éclate là où la société permet à l'homme de mal traiter l'homme, de l'humilier, de se servir de lui d'ôter sa dignité, là où la société apprend à ses individus le sens de la haine, la rancune et la soif de la vengeance.

La violence dans *confession criminelle* de Rachid HITOUCHE est incarnée par les groupes terroristes dont le personnage principal fait partie et c'est à travers l'écriture que cette violence se manifeste à travers son champs lexicale qui alimentent notre roman du début jusqu'à la fin, en réalité la violence n'est éludée par les écrivains elle est au contraire présentée sous sa réalité la plus crue, comme dans *confession criminelle* qui s'ouvre sur le meurtre d'un jeune militaire algérien tué d'une manière atroce, et sauvage : « ...un jeune militaire ayant l'épaule complètement arraché gisant dans un mare de sang et vivant ses derniers instant l'avare une grosse pierre la soulèvera très haut au-dessus de sa tête. Pour enfin la lancer de toutes ses forces sur la tête du malheureux la cervelle sortie de la tête entièrement écrasée du jeune militaire... »¹⁹.

Les femmes du camp élus aussi, elles étaient mal traitées, voilées et même torturées en cas de désobéissance : « ...les malheureuses étaient obligées d'obéir sans rouspéter au désir bestial de ses hommes sans vergogne, sans quoi elles risquaient la flagellation jusqu'au sang et sous les yeux de tous. Des scènes horribles, difficiles à supporter. »²⁰.

La femme est réduite à un objet sans âme et sans émotions : « ...pour eux la femme est juste un objet dont peut disposer qui le veut. Ne disaient-ils pas : « en situation de guerre, la femme aide à remonter le moral des troupes, par son charme et son sexe et prépare la cuirassine. »²¹.

Ces description de la violence terroriste sous l'avons déjà montré sont à lire comme une démontions de la barbarie intégriste.

L'écriture de violence permet aux écrivains de mettre en scène les mécanismes de la violence. Elle est omniprésente cette violence meurtrière et produit un effet de sédation

¹⁹ . Rachid Hitouche, *confession criminelle*, édition Tira, p.99.

²⁰ . Ibidem. P.92.

²¹ . Ibidem. P.93.

qui oxille entre une terreur inexprimable et une fascination coupable de la mise en scène. En effet ce roman met en scène une société qui a perdu ses repères, la peur quant à elle, elle a hanté presque tous les textes de la décennie noire.

L'écriture de violence qu'on a trouvée dans notre corpus est une écriture traumatisante, affligeante. Vidée de toute sentimentalité, le personnage, le personnage principale qui à étuis au début un être innocent par la suite les trapues terroristes ont fait de lui, et il l'on transformé en un montre vidé de sentiment et se réjouit des crimes qu'il commit : « C'est après un long séjour parmi eux que je commençais à ne plaire dans ce jeux dangereux le temps a fait de moi un criminel »²².

A travers cette écriture la tragédie nationale est dite dans son intégralité sans aucun souci d'atténuer l'horreur, au contraire tout est mis en œuvre pour l'accentuer.

6-2/La violence de l'écriture :

Parler de la violence de l'écriture c'est-à-dire comment l'écriture devient elle-même génératrice et productrice de violence à l'encontre du lecteur et parler de la violence de l'écriture dans confession criminelle nous amene à parler de la violence des mots qui ont été choisis pour le contenir et la manifestes.

La violence est une forme de langage, elle peut investir l'espace littéraire en devant une forme d'écriture, il est important de comprendre que l'écriture de violence comme tentative de conscientisation, comme forme de suber vision à travers la dérision et les divers procédés de transgression qu'elle cultive n'est un exercice un véritable pouvoir d'influence sur les citoyens lecteurs(...)²³

Des mots crus, durs, brutaux dont l'accumulation au sein du récit a certes réalisé une fidélité inouï à l'horreur de l'histoire raconté mais aussi et surtout la force présence du champs lexicale du mot violence à travers laquelle il déclare la douleur afin de faire

²² . Rachid Hitouche, *confession criminelle*, édition Tira, P.109.

²³ . Nagalasso M, *langage et violence dans la littérature africaine écrite en français*, (en ligne), visité le 12 juin 2017.

vivre le lecteur les souffrance endurées par certain personnage du roman, le champs lexical n'est pas facile à délimiter car le texte n'est pas simplement personé de vocabulaire sadique mais il est plutôt tissé de tous ce que veut dire du début jusqu'à la fin.

Quelque expression marquent qui exprime le sent extérieur de la violence : « *Un citoyen a été battu à mort* »²⁴ , « ... *lui trancher la tête à coup de lui hache ...* »²⁵

Les insulte aussi, les trompes terroristes lancé des insultes, des mots vulgaires qui refilait la haine.

7/L'Algérie des années 1990 :

Les années 90 sont pour l'Algérie, chacun le sait, celle d'une guerre civil particulièrement cruelle, peut-être parce que plus elle s'éternise, apportant chaque semaine son cortège de mort, assassinés de manière atroce, une véritable période noire comme toile de fond, le front islamique du salut FIS fait semer sa terreur sur le peuple et le pays rentre dans une longue crise qui laisse ces traces jusqu'à nos jours.

- **La société et le vécu quotidien**

En dix ans l'Algérie a marqué un nombre important des personnes qui ont perdu la vie, a l'arme blanche des terroristes réclament de dieu ont tués des villages entier. Après la crise économique qui commence vers la fin de 1988 l'Algérie est about de souffle l'économie est en faillit car importe la totalité de son alimentation, la paneterie prend place au sein de la société. Le tau du chômage augmente de plus en plus la majorité des exclut trouve refuge dans la religion. Les islamistes alors paraissait comme les seules à prendre en charge le problème des algériens, les barbus transforme le désespoir en force politique et ils sortent de la clandestine se ressemble pour former le front islamique du salut FIS dont le fondateur est ABBAS Almadani et le prédicateur est Ali BELHADJ. Le peuple horrifie quotidiennement par un mode de vie pénible, sombre, ajouter à cela la peur d'un lendemain incertain. La violence était exercée sur tout le peuple, homme, enfant, ou bien vieux, même les femmes n'ont pas été épargnées, la violence était exercée sur elle-même dans les lieux publique et elles sont les premières à réagir des étudiantes sont agressés, violé. Parfois même tuer parce que elles refusent de porter le voile, et elles

²⁴ . Rachid Hitouche, *confession criminelle*, édition Tira, p.83.

²⁵ . Ibidem. P.85.

risquaient de perdre le peu de qui leurs reste, sans compter les femmes qui ont été kidnappé ou emmener de force de chez elles ou dans les rues par les barbues et qui ne sont plus apparus.

- **La littérature pendant les années 90 et les conditions des intellectuelles**

La littérature des années 90 a surgi de la réalité sanglante du terrorisme, elle se traverse par des textes de repéré précis et des modalités spécifiques d'énonciation, c'est une littérature révélatrice des évènements tragique des années noire, et malgré la violence elle a explosé comme un tonnerre pour donner parmi les plus beaux textes de la littérature algérienne à travers les quels des écrivains ont pues se pencher minutieusement sur la tragédie algérienne, réalité frustrante, voir même mauser abonde dans laquelle était plongé le pays.

L'écriture des années 90 n'est pas une écriture de la nomination, il s'agit plutôt, d'une littérature de mise en scène ayant pour fin de parler de la conjoncture de la société algérienne des années 1990 et des évènements qui l'ont marqués. Elle est issue d'un contexte dramatique de l'urgence de parler, de raconter, de montrer, et de faire connaître une existence douloureuse.

La situation de la violence a favorisé l'émergence d'œuvres littéraires très ancrées dans la réalité politique et sociale que la critique appelait « la littérature de l'urgence » cette nouvelle conception a pris naissance de l'actualité dramatique des années 90 c'est une littérature attentive aux notions sociale, politique et idéologique de cette période qu'elle essaye de prendre en charge à travers leurs écrits.

Dans des conditions comme celle de la décennie noire, la littérature peut sembler à certain un luxe immeuble réservé aux pays prospères installé dans la quiétude car la barbarie qui secoue ce pays ne s'y est pas trompé qui comme ça par choisir pour cible les créateurs en Algérie. Les intellectuelles ont été pourchassées et souvent assassinés. Les premiers de cette longue série noire fut Tahar DJAOUT assassiné en 1993 devenu très vite symbole on ne peut malheurs ment énumérer toutes les victimes de cette horreur, les journalistes à leur tour ont payés un lourd tribut mais aussi une foule d'anonymes dont les médias se sont même laisser de parler. Citons seulement ceux de domaine littéraire, Abdelkader, Alloula, le dramaturge oranais d'ont l'enterrement fut comme celui de Tahar

DJAOUT, l'occasion d'une vaste manifestation, de protestation peut efficace puisque elle n'a pas arrêté les assassinats ensuite la liste été malheureusement trop longue, des cadre d'état et des policier ont été sauvagement assassinés malgré cet environnement parfois terrifiant sombre, la production littéraire continue et se renouvelle, ce qui donne des textes aussi fort et la mort alimente la plupart d'entre eux sans oublier la quotidienneté de l'horreur en Algérie, plus encore cette horreur quotidienne va nécessairement développer une écriture différente.

- **Le témoignage obligatoire**

L'écrivain avant d'être créature ou producteur d'œuvres, appartient à un groupe sociale au quel il s'identifie, cependant dès qu'il s'exerce son talent il se met en double peau d'un être et d'une créature, car il doit être le porte-parole et le message de sa société et surtout témoin.

La littérature algérienne d'expression française des années 90 est une littérature de dénonciation, de témoignage d'une époque difficile qui a traversait l'Algérie. Cette littérature avait une responsabilité, elle ne s'est tue car elle croit invinciblement que la paix triomphe de l'ignorance de la guerre. Les écrivains ont dénoncés, criés haute et fort toutes les atrocités commises par des gens qui n'avaient ni foi ni loi, beaucoup de roman ont été édité à la mémoire de ceux qui ont été injustement assassinés. Les romanciers algériens ont témoigné les souffrances d'une population martyrisée quotidiennement, le champ littéraire algérien des années 90 notamment était témoin d'une époque de l'histoire du pays. Il faut savoir aussi que le semble en effet devenu dans cette période une sorte de parcours obligé pour les textes de nouveaux auteurs algériennes publié en France, la terreur à donner des textes très fort mais les témoignages se ressemblent tous description vue qu'ils sont tous issu de la même société et ils assistent à la même tragédie.

La volonté était très forte pour témoigner du temps présentes de décrire cet espace tragique de rendre compte de cette Algérie ébranlé jusqu'en ses fondement où se joue pourtant des enjeux essentiels. Ecrire pour témoigner de la terreur du quotidien prendre ses responsabilités pour dire la situation, dire l'indicible le témoignage semble être devenue dans les années 90 le passage obligé des textes de nouveaux auteurs algérien :

Beaucoup de gens qui vous connaissent pensent que vous êtes un talentueux transcripteur du vécu des 10 années du feu. Etes-vous de même avis ?

J'ai fait mon devoir de mémoire, j'avais une tragédie sur les bras, il fallait la conjurer, parler de son pays n'est pas dévalorisant contribua à l'écriture de son histoire, c'est jalonner son avenir des repères salutaires. Par ailleurs l'Algérie n'est pas encore dite, nous avons besoin de meilleur écrivain pour espérer cerner notre vérité et concevoir notre salut²⁶.

8/La littérature et société

La sociologie de la littérature se donne pour objet d'étude le fait littéraire comme fait social, celui implique une double interrogation sur la littérature comme phénomène social dont participe un nombre d'institution et d'individu qui produisent, consomment, jugent les œuvres, et sur l'inscription des représentations d'une époque et des enjeux sociaux en leurs sein.

Sociologie de la littérature et littéraire et le sociale ont, dès leurs parution et à l'humanité, de la presse professionnelle, fait date et autorité, a l'opposé de toute démarches exclusivement biographique ou textuelle. La sociologie de la littérature s'intéresse à la production, à la circulation et à la consommation ou concrète du fait littéraire. S'opposant à toute forme d'essentialisme littéraire, qui consisterait à définir une fois pour toutes l'essence de l'œuvre. La sociologie de la littérature se présente aussi comme un correctif à toute prénotation normative, à toute tentative, composante du système littéraire.

La démarche du sociologue prend en compte l'auteur, l'œuvre et le lecteur en tant que réalités concrètes, l'écrivain n'est pas un génie créateur indépendant de tout conditionnement extérieur, mais un individu en cher e t en os avec une histoire, une condition sociale, une psychologie et une origine géographique dont l'examen et indispensable à la compréhension de la littérature. Selon ESCARPIT

²⁶ . Yasmina Khedra, *El watan*, 18 mai 2004.

un phénomène littéraire n'a pas forcément le même contenu et la même structure dans deux contextes nationaux ou historique différents même s'il porte le même nom, en fait la plupart des grands concepts dont se servent les histoires et les critiques littéraires (baroque, roman, style...etc.) sont les étiquettes qui recouvrent des résultats disparates dont on ne peut prendre conscience qu'en référant à l'histoire et à l'analyse des sociétés dont elle émet²⁷ .

Si en parle de la variabilité sémantique de la notion même de littérature, le sociologue ne s'intéresse pas dans la pratique de recherche à la littérature en tant que telle mais à des faits littéraire plus facilement définissable et quantifiable, le livre, les origines sociales et géographique d'une population données, de lecteur, le marché de la traduction. Ailleurs, plutôt que de délimiter d'emblées d'objet littéraire, le sociologue étudie la communication par écrit à fin de retracer ensuite ce que, à l'intérieur de se champs de recherche plus large du relève littéraire ou du non littéraire.

En ce qui concerne la pratique de recherche proprement dit étant l'ampleur du champs d'investigation qu'elle recouvre la sociologie de la littérature recourt à une méthodologie faisant intervenir plusieurs types d'information : témoignage en privance d'informateur empirique contemporain (auteur, éditeur, libraire et lecteurs, document historique divers, mémoire, correspondance, catalogue de bibliothèque privées et statistiques, enquête de terrain, Sandage, renoncement, enquête sur les nombre de livre la sociologie intègre aussi les informations sur les contextes politique, socio historique et culturelle dans le fait littéraire à vue le jour.

La sociologie de la littérature ne se contente pas de description scientifique, elle consiste aussi et de façon explicite une démarche de part en part engagé, elle ne veut pas uniquement une intervention critique à l'intérieur du champ politique et sociale, cette prise de position est dans le cas d'ESCARPIT, tout à fait explicite et une contre di pour lui au calament scientificité auquel est censée reprendre la sociologie de la littérature.

²⁷ . ESCARPIT, *la sociologie de la littérature*, paris, 2007, p.107.

8-1/Inspiration du réel :

Le roman *confession criminelle* met en scène par sa fiction violente ,un univers familier celui de notre vie quotidienne 28 écrits Jean PON, il dénonce des situations humaines dramatiques ,ou les femmes se retrouvent entre les mains des terroristes ,l'auteur met en scène à travers son texte des femmes violées, battues ,ou encore séquestrées ,des hommes et des femmes qui ont peur d'un avenir incertain ,des policiers ,jeunes militaires ,ou même politiciens et intellectuels sauvagement assassinés :« Vous ne voyez pas cet homme en bleu ?c'est votre cible ».²⁸

« Ce jeune policier ? Lui il est un jeune comme nous, mais ce qu'il porte est très vieux et il rappelle l'injustice et l'ingratitude, c'est à travers ces symboles que nous atteindrons notre but. Ajoute Karim l'aire grave »²⁹.

A travers ces écrits on voit qu'il y a une solide relation entre la production littéraire et la réalité amère que le pays a pu traverser car on ressent chez l'écrivain cette volonté d'écrire l'Algérie contemporaine il Ya une volonté de témoigner ,de prendre en charge le réel ; Assai DJEBAR dans ce sens rendre compte du sang rendre compte de la violence autrement dit la réalité constitue la source ou la matière première de toute littérature ,et depuis 1994 fleurissent des écrits en relation directe avec la réalité Algérienne.

Il semble que l'on puisse aussi dire que le vécu de la société de l'époque a opéré une mutation dans la lecture des écrivains algériens car elle a modifié l'horizon d'attente du lectorat.

8-2/Littérature et société dans *confession criminelle*

Qui dit œuvre littéraire dit société, quelle que soit la manière dont l'auteur présente ces conceptions, il y'a dans l'œuvre une part considérable de la réalité sociale dans laquelle elle s'inscrit. Il est entendu la littérature est une façon de dire des situations vécus par un peuple et les écrivains retracent son histoire. Ainsi d'une manière ou d'une autre la réalité dans toute œuvre littéraire pour objet de dire une réalité.

²⁸ . Rachid Hitouche, *confession criminelle*, édition Tira, 2012. P 61.

²⁹ . Ibidem.

Confession criminelle décrit et témoigne une tragédie purement réel et qui s'attaque directement la réalité qu'elles consistent ou dont elle rend simplement compte. C'est le cas de notre corpus : l'écriture y est explicite, ces textes dénoncent clairement la situation sociale des jeunes en chômage, sans travail, sans avenir et sans espoir comme Kader le personnage principal de l'histoire et c'est ce genre de situation qui ont été à l'origine du drame algérien. Elle divulgue l'injustice de système et contexte contre le mal qui régnaient le pays et surtout contre la marginalisation et bien d'autre situation humaines dramatiques.

Le roman de Rachid HITOUCHE produit une fresque négative et violente de la réalité quotidienne de ce pays. La production romanesque de Rachid HITOUCHE présente la vie des algériens pleins de drames et de blessure. L'objectif est de montrer clairement et implicitement la réalité aux lecteurs et pour leur faire prendre conscience et il a exprimé cela dans ses écrits tout au long de roman, il a mis un personnage qui s'appelle Rachid qui pose des questions et qui donne son avis sur ce que se passe en Algérie.

Conclusion générale :

Nous avons essayé tout au étendu de cette recherche en se reposant sur un corpus bien démarqué de suivre, sur le plan esthétique et structurel, du paysage littéraire algérien pendant la décennie noire.

Les évènements qui se produisent en Algérie dans les années 1990 à la suite des tentatives de réformes entreprises par le régime politique sans le changer radicalement, ont donné lieu à l'érosion de plusieurs formes d'expression artistiques, dont une partie a été produite et diffusée à l'étranger. La publication de plusieurs textes romanesques traitent de ces mutation politiques et sociales a vu le jour en Algérie. Ces textes sont en fait une forme de témoignage écrits sous la pression des évènements, dans l'urgence. L'objectif étant de transcrire le présent, dévoiler le non dit.

Dans une atmosphère caractérisé par la violence et l'horreur quasi quotidienne, il nous a semblé important d'apostropher que la production littéraire ne s'était pas flétrie mais au contraire avait fait preuve d'une grande perspicacité car, on a assisté a une véritable fulmination de textes qui s'inscrivent dans différents genres.

Confession criminelle est un roman qui offre au lecteur une aventure d'où il ne peut sortir que radicalement métamorphoser. L'expérience qui l'attend est celle d'un texte dont le pouvoir de l'horreur ne connaît aucune limite : il est débordeur des frontières de la fiction et l'atteint dans sa forteresse d'univers réel.

L'auteur veut nous transmettre le déséquilibre social et économique dont souffre sa société à travers le témoignage et la parole des personnages qu'il a fait montrer comment un jeune est devenu un terroriste à travers les conditions économique déficéle et il a fait parles ces personnages et cela pour nous parler du terrorisme qu'a bouleversé leur vie.

S'agissant du personnage romanesque, il ressemble à la personne réelle au sens où les deux semblent avoir la même appartenance sociopolitique. L'être fictif se spécifie à la fois par son origine sociale et son langage est comme un idiolecte, voire même un sociolecte. On peut dès lors comprendre que la caractérisation des personnages chez le romancier vise à leur donner une unité. C'est pourquoi l'évolution psychologique apparaît de plus en plus vive.

Deux méthodes critiques ont servi à l'étude de cette œuvre. La première méthode, il faut noter la sociologie du roman en raison de l'interaction entre l'auteur et son milieu d'origine qui sont les principales sources de l'œuvre. Une telle méthode a permis de déterminer l'influence des faits sociaux de même que la faculté créatrice dans l'œuvre. La deuxième méthode, la sémiotique, qui a consisté au décryptage des repères spatiotemporels qui traduisent surtout l'emprise de l'imagination du romancier.

En ce qui concerne la narration, elle est fortement marquée par un effort constant de l'auteur se rapprocher des faits vrais. C'est pourquoi *confession criminelle* est un roman dans lequel il s'est beaucoup intéressé à montrer et dénoncer les crimes des terroristes. L'impersonnalité du récit s'explique par la recherche de l'objectivité. La temporalité permet de ressortir la coïncidence du temps de la narration avec le temps de l'histoire.

Bibliographie

1- corpus étudié :

- Rachid hitouche, *confession criminelle*, édition Tira, 2002.

2- Ouvrages :

- ACHOUR, Christiane, Amina, BEKKAT, « *Clef pour la lecture des récits, convergences critiques II* », Blida, Edition du Tell, 2002.
- ACHOUR Christiane, SEMONE Rezzoug, *convergences critiques, introduction à la lecture du littéraire*, OPU, Alger, 1955.
- ESCARPIT, *la sociologie de la littérature*, paris, 2007.
- FERDENANT De Saussure, *cours de linguistique générale*, édition Talantikit, 1916.
- GEORGES Gusdorf, *Mythe et Métaphysique*, Flammarion, paris, 1953.
- GERARD Genette, *figure III*, Edition le seuil 27, paris, 1991.
- GREIMAS, *sémantique structurel, Larousse, langue et langage*, paris, 1966.
- JEAN Courthès, *analyse sémiotique du discours*, paris, 1983.
- JEAN Ricardeau, *problème du nouveau roman*, Edition Seuil, paris, 1967.
- JEAN Yves Tadié, *Poétique du récit*, Edition Puf, paris, 1978.
- LOTMAN, I, *la structure du texte artistique*, Gallimard, paris, 1973.
- MAURICE Blanchot, *espace littéraire*, édition modernité, paris, 1955.
- VERNET, *Esthétique du film*, Nathan université, paris, 1983.
- VINCENT Jouve, *Poétique du roman*, deuxième édition, Armand Colin, paris, 2007.
- YASMINA Khedra, El watan, 18 mai 2004.
- YVES, Reuter, *introduction à l'analyse du roman*, deuxième édition, Dumond, paris, 1996.

3- Dictionnaires :

- GREIMAS et J. Courtèse, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, paris, 1986.

4- Sitographie :

- [www. Fabula.org](http://www.fabula.org), visité le 12 mai 2017.
- La kabylie autrement, [http :// issalan.tk](http://issalan.tk), mars 2017.
- NAGALASSO M, langage et violence dans la littérature africaine écrite en français, décembre 2006, (en ligne), [http :// www.revue-interrogations.org](http://www.revue-interrogations.org).