



Université A. MIRA – BEJAIA
Faculté des lettres et des langues
Département de français

Mémoire élaboré

En vue de l'obtention du diplôme de Master en Français langue étrangère

Option : Science des textes littéraires

Sujet

Le personnage tragique dans
La chambre de la vierge impure d'Amin Zaoui

Réalisé par

HANI Nacera

Encadreur

Dr Souhila. RAMDANE

Juin 2016

Remerciements

C'est avec respect que j'adresse mes remerciements les plus sincères à l'égard de mon encadreur, Docteur Ramdane Souhila, qui a dirigée ce travail, pour tous ses conseils et sa disponibilité.

Dédicaces

De manière plus personnelle, je me tourne vers mes parents, afin de leur dédier ce modeste travail qui n'aurait pu voir le jour sans leur soutien qui, sans faille, ils me confèrent depuis toujours.

À tous mes frères et sœurs.

Table des matières

Introduction	1
Chapitre I : L'évolution de la notion du tragique dans la littérature	8
1. À l'origine de la tragédie : la tragédie grecque	9
2. La tragédie française à travers le temps	14
3. Le tragique, concept philosophique	19
Chapitre II : L'analyse des éléments paratextuels	22
1. Le titre ou la référence à un espace tragique	24
2. L'illustration, une représentation paratextuelle tragique	34
3. La quatrième de couverture, témoignage d'une tragédie	37
Chapitre III : Le tragique romanesque : personnages, événements et contexte de violence	41
1. Les voix narratives et le récit d'une tragédie	42
1.1. Le personnage principal, <i>Alaine</i> héros tragique	44
1.2. Le schéma actantiel	52
2. Structure d'une intrigue tragique	54
2.1. Le schéma quinaire de l'intrigue	56
2.2. Le tragique dans l'intrigue	61
3. Le texte, le contexte et la violence	62
3.1. Un contexte de violence	63
3.2. Rendre compte d'une tragédie par le texte littéraire	65
Conclusion	68
Bibliographie	71

Introduction

La littérature algérienne d'expression française des années quatre-vingt-dix, est une littérature de dénonciation, Selon Charles Bonn et Boualit Farida dans leur ouvrage *Paysages littéraires algériens des années 90*. Intimement liée aux événements de la décennie noire. Elle a évolué dans un contexte particulier, marqué par l'irruption de la violence et de l'intégrisme. Dans un tel environnement marqué par l'horreur au quotidien la production littéraire ne reste pas indifférente, car une pléiade d'écrivains a émergé pour témoigner de cette tragédie inouïe, et de ces tueries immondes. Les écrivains conscients de la mission qu'ils ont à assumer, ont dénoncé la cruauté ainsi que la sauvagerie du terrorisme.

À ce propos, Charles Bonn a expliqué la situation des intellectuels dans ce contexte de fanatisme par ces lignes :

«D'ailleurs la barbarie qui secoue ce pays ne s'y pas trompée, qui commença par choisir pour cibles les créateurs. En Algérie, les intellectuels ont été pourchassés et souvent assassinés. Le premier de cette longue série noire fut Tahar Djaout [...] malgré cet environnement parfois terrifiant, et peut être en relation directe avec lui, la production littéraire cependant continue et se renouvelle. Mais elle ne peut ignorer le contexte politique ou tout simplement la quotidienneté de l'horreur en Algérie »¹.

La production littéraire de chaque époque, est influencée par son contexte sociohistorique. Lucien Goldman écrit à juste titre dans *Le dieu caché* :

« Une idée, une œuvre ne reçoit sa véritable signification que lorsqu'elle est intégrée à l'ensemble d'une vie et d'un comportement. De plus, il arrive souvent que le comportement qui permet de comprendre l'œuvre n'est pas celui de l'auteur, mais celui d'un groupe social »².

¹ Bonn Charles, Boualit Farida, *paysages littéraires algériens des années 90 : témoigner d'une tragédie ? Etudes littéraires maghrébines*, N14, paris, L'Harmattan, 1999, in <http://www.limag.com/Textes/PaysagesLitteraires90.pdf>

² Goldman, Lucien, *Le dieu caché*, Gallimard, pp.16.17.

Nous n'avons qu'à lire les œuvres littéraires des années cinquante, qui était une période de guerre, pour rendre compte de l'impuissance du personnage face à la fatalité tragique à laquelle il est confronté. En outre la tragédie s'est glissée dans le roman et, a pour ainsi dire épousé une forme littéraire, au point que Malraux a affirmé : « *le roman moderne est le moyen privilégié du tragique de l'homme* »¹.

Alors que le héros tragique était un dieu ou un demi-dieu à l'Antiquité grecque, un roi ou un prince à la Renaissance et l'âge classique, de nos jours le tragique prend une autre dimension.

Le héros tragique n'est plus comme le héros antique et classique, mais il est juste un être humain ordinaire, révolté, désespéré et en lutte permanente devant un destin inévitable. Marc Escola a dit :

*« en effet, au xx siècle, les différents crimes commis par l'humanité [...] laisse supposer que le tragique n'est plus seulement causé par une fatalité extérieure, mais qu'il peut venir de l'homme lui-même, que ce soit par sa condition propre, par ses passions auxquelles il ne peut que céder, ou par les situations qu'il a créées collectivement, comme la guerre »*².

Dans notre modeste travail de recherche, nous envisageons d'étudier le personnage tragique dans le roman, *la chambre de la vierge impure*, d'Amin Zaoui qui est une œuvre à travers laquelle le narrateur nous raconte une tragédie d'un pays meurtri dans lequel il côtoyait quotidiennement la mort. Le personnage principal *Ailane* se trouve du jour au lendemain dans un maquis, pour prendre part à une guerre qu'il n'a pas choisi, et qui le dépasse. Il fait la rencontre de la belle *Laya* qui l'obsède, et qui ne succombe pas à son charme. Aveuglé par la jalousie, il commit une action tragique, il l'a fait périr. Ce dénouement Marc Escola l'a évoqué dans son ouvrage *Le tragique*, selon le philosophe Aristote :

« Toute action, dit-il, se passe, ou entre des amis, ou entre des ennemis, ou entre des gens indifférents l'un pour l'autre. Qu'un ennemi tue ou veuille tuer son ennemi, cela ne produit aucune commisération, sinon en tant qu'on s'émeut d'apprendre ou de voir la mort d'un homme, quel qu'il

¹Malraux cité par Beretta, Alain, *Le tragique*, Ellipses, Paris, 2000, p.6.

² Escala, Marc, *Le tragique*, Flammarion, 2002.

soit. Qu'un indifférent tue un indifférent, cela ne touche guère davantage [...] mais quand les choses arrivent entre des gens que la naissance ou l'affection attache aux intérêts l'un de l'autre, [...] c'est ce qui convient merveilleusement à la tragédie»¹.

En situation de conflit, voilà qu'un homme tragique, quoiqu'il fasse pour déboucher sur une situation heureuse, ses actions s'avèrent sans issues. Nous citons : « *le tragique réside alors dans la prise de conscience de cette absence de résolution du conflit. La seule issue est la chute, sanctionnée soit par un refus (la fuite, le départ), soit par le sacrifice (la mort) »².*

Nous proposons de jeter la lumière sur l'histoire de ce personnage, qui est étrange et douloureuse, jouet de destin, manipulé par le temps, par l'espace, par soi, par les autres, le héros tragique est seul au monde. Un destin dont il ne veut pas, s'impose à lui, il cherche à fuir son passé, il se trouve dans un présent qui est une vérité tragique, et il n'a aucun contrôle sur l'avenir.

L'écriture tragique met en scène, des personnages désespérés, confrontés à la destinée fatale qui dirige leurs vies. Les personnages tragiques sont marqués par un déterminisme qui peut prendre plusieurs formes. Pour mieux nous expliquer, nous avons consulté la thèse de Magister du chercheur Youcef Kedim, qui a travaillé sur l'écriture tragique dans les chemins qui montent de Mouloud Ferraoun, dans laquelle il a retracé un panorama de l'évolution du tragique à travers le temps, du tragique antique, au classique, jusqu'au tragique moderne. Il a étudié les deux formes de tragique, antique et moderne qui se manifestent dans le roman. C'est-à-dire, celles qui épousent une forme romanesque. Dans sa thèse Y. Kedima écrit à propos du personnage: « *les personnages du théâtre perdent de plus en plus le monopole du tragique et ce, au détriment des personnages du genre romanesque »³.*

¹ Ibid., p.181-182.

² Aristote cité par Beretta, Alain, *Le tragique*, Ellipses, Paris, 2000, p.7.8.

³ Kedim, Youcef, *L'écriture du tragique dans les chemins qui montent de Mouloud Ferraoun*, Thèse de Magister, Université de Bejaia Abdarrahmane Mira, 2008.

L'intérêt de notre recherche est d'étudier les caractéristiques du personnage tragique dans le roman de Zaoui, aussi en se basant sur le tragique antique et moderne qui se manifeste dans ce roman. Puis nous allons ancrer le roman dans le contexte sociohistorique afin de lier le tragique du personnage romanesque dans le roman à celui du contexte de violence de la décennie noire.

Quant au contenu du roman, c'est surtout sa structure éclatée, fragmentée, et sa forme non conforme aux règles du roman traditionnel qui nous intéresse. Une écriture du délire qui éveille en nous la curiosité pour découvrir les événements qui ont mené le personnage à sa fin tragique.

Cette situation a fait naître une rupture dans l'écriture, une transgression des formes du roman traditionnel, qui manifeste un malaise social.

Ce qui nous incite à étudier *la chambre de la vierge impure*. D'une part, c'est l'écriture de cet auteur qui use d'un style qui détourne le lecteur et le laisse perplexe du fait que ce livre est un ensemble de récits qui s'emboîtent. Ce procédé d'écriture sert à perturber la linéarité de la narration, et à produire son émiettement. D'une autre part, ce témoignage poignant et émouvant d'une période douloureuse, tragique de l'histoire de l'Algérie.

Parmi ces écrivains qui se sont minutieusement penchés sur la tragédie algérienne, nous retenons le bilingue Amin Zaoui, qui au risque de sa vie, choisit de briser toutes les barrières qui pourraient enfreindre son envie de liberté et sa soif de réinventer dans le domaine littéraire.

Ainsi il crée des romans interdits en Algérie au point de voir sa vie menacée au cours d'un attentat de voiture piégée. Dans la quatrième de couverture du roman *La chambre de la vierge impure*, nous trouvons cette phrase qui confirme que Zaoui témoigne d'une tragédie : « dans les volutes de fumée psychotrope et le vertige des sens, les récits qui s'enchâssent ont l'étrange vertu de renvoyer à l'état de fable ce qui est bien réel : une Algérie confrontée à la violence ». Par conséquent, Boualit Farida a annoncé : « témoigner de ce qui se passe c'est témoigner d'une tragédie, à la fois

tragédie de l'Algérie et tragédie individuelle, tragédie d'une génération et tragédie de soi »¹.

Auteur d'une vingtaine de romans et d'essais, écrits en français ou en arabe et traduits dans plusieurs langues. Professeur de littérature, il fut aussi producteur et animateur pour la télévision algérienne d'une émission culturelle de 1986 à 1995. « *Il n'y a pas de littérature sans provocation* »², cette affirmation de Kateb Yacine, Amin Zaoui l'a fait sienne à chaque livre pour bousculer les mentalités et dénoncer les tabous et les interdits qui gangrènent la société algérienne. *La chambre de la vierge impure*, l'objet de notre étude, publié en 2009 aux éditions Fayard, puis Barzakh, n'échappe pas à cette règle, car loin des exactions, des massacres et des attentats, Zaoui nous donne à voir le dessous caché des champs terroristes, et de l'hypocrisie de ces tenants de la pureté.

La chambre de la vierge impure, se présente comme l'histoire tragique d'un personnage qui s'appelle *Ailane* à qui on a enlevé son enfance, son adolescence, ainsi que sa joie de vivre. Il sort le 5 octobre, 1988, pour disparaître du village, enlevé par les terroristes. Il passe 13 ans dans un maquis, pour revenir plus tard, le 11 septembre 2001. Deux dates historiques extrêmement significatives, qui enracinent ce roman dans un contexte et une histoire. *Ailane* est le fils d'un homme mystérieux, marchand de manuscrits anciens, aimé de tous, puis tombe en désuétude, et déclaré hérétique après avoir traduit le coran en berbère.

Ailane durant son absence captivité vit dans une sorte de nostalgie derrière les pas de son père, et de sa deuxième épouse, *Chahla la bougiote*. Deux autres personnages le hantent, sa tante *Rokia* qui a fugué pour rejoindre *Mustapha Atatiürk*, et qui y fait fortune selon les dires, le second personnage est sa cousine *Sultana* dont il est amoureux, cette jeune femme vierge et impure.

¹ Bonn Charles, Boualit Farida, *paysages littéraires algériens des années 90 : témoigner d'une tragédie ? Etudes littéraires maghrébines*, N14, paris, L'Harmattan, 1999, in <http://www.limag.com/Textes/PaysagesLitteraires90.pdf>

²<http://www.liberte-algerie.com/culture/de-la-provocation-68777/print/1>, consulté le 08-01-2016

Lors de notre lecture du roman *la chambre de la vierge impure*, nous avons relevé la présence du tragique dans l'écriture. L'auteur met en scène des personnages qui se perdent dans le désespoir et le chaos total, qui les a conduit vers leur destin tragique, vu le contexte sociohistorique de l'histoire, qui renvoie à la tragédie du peuple algérien de la décennie noire. Pour cela nous avons supposé que ces personnages étaient tragiques. Pourquoi le personnage ? Car toute œuvre littéraire fonde son récit sur des personnages qui jouent un rôle important dans l'intrigue et le déroulement du récit. Avant d'avancer dans notre analyse, il est nécessaire d'étudier le personnage, et de situer son étude, au confluent de plusieurs disciplines.

Comment apparaît le tragique dans le texte *La chambre de la vierge impure*? Par conséquent notre problématique sera formulée ainsi : Est-ce que le personnage principal *Ailane* est un héros tragique? Quelles sont les enjeux de cette écriture ?

Pour tenter de répondre à ces interrogations, nous émettons deux hypothèses, la première : le personnage est tragique, car il répond aux caractéristiques du héros tragique dans le roman. La seconde : l'écriture tragique dans le texte est liée au tragique du contexte sociohistorique des années 90.

A fin de bien mener notre analyse du personnage tragique, nous avons été amenés à choisir une méthodologie qui corresponde aux objectifs que nous avons établis. Nous nous fondons sur les apports de la narratologie en matière d'approche du contenu du récit.

L'analyse de notre travail comportera trois chapitres. Le premier chapitre qui s'intitule «l'évolution du tragique en littérature », est en réalité un état de la question dans lequel on va définir cette notion complexe qui est le tragique et d'explicitier ce passage de la tragédie vers le tragique, ensuite vers le tragique romanesque. On commencera par la tragédie grecque, en suite, la tragédie française, (classique et drame romantique), ce qui nous permettra d'expliquer le passage de la tragédie au tragique et au tragique romanesque, afin de mieux dégager les caractéristiques du personnage tragique dans le roman. Pour ce faire nous comptons sur les deux ouvrages celui de Jacqueline de Romilly, *La tragédie grecque*, et de Marc Escola, *Le tragique*,

Le second chapitre intitulé «L'analyse des éléments paratextuels », aura pour rôle l'étude du paratexte. On ira de l'extérieur du texte vers son intérieur, car le contenu du roman et tout ce qui l'entoure forment un tout homogène.

Le troisième chapitre s'intitule «Le tragique romanesque : personnages, événements et contexte de violence ». Pour aborder l'analyse du personnage, nous allons faire appel à l'étude proposée par Philippe HAMON dans son article « *pour un statut sémiologique du personnage* ». Il étudie le personnage sur le modèle du signe linguistique, et il propose trois champs d'analyse du personnage : l'être, le faire, et l'importance hiérarchique. En appliquant cette étude, on sera à travers l'être et le faire du personnage principal, ce qu'il amènera vers sa fin tragique.

En suite, nous allons démontrer les enjeux de ce tragique, dans le texte et par rapport à la situation sociohistorique.

Enfin, une conclusion viendra clôturer notre recherche, soulignant les principaux points que nous allons étudier et ainsi répondre, nous l'espérons, à la problématique posée.

Chapitre I

L'évolution de la notion du tragique en littérature

1-À l'origine de la tragédie : la tragédie grecque

La tragédie est un genre théâtral qui remonte à l'antiquité, elle est née en Grèce au VI^e siècle av. J-C ; c'est la plus ancienne forme de théâtre au monde. Sa forme littéraire achevée apparaît à Athènes, au cours du Ve siècle. Selon les spécialistes, Son origine religieuse est une certitude, liée au culte de Dionysos. Parmi ceux qui se sont intéressés à la tragédie grecque, nous citons Jacqueline de Romilly, qui confirme que : « *la tragédie grecque a sans doute une origine religieuse. Cette origine était encore fortement sensible dans les représentations de l'Athènes classique. Et celles-ci relèvent ouvertement du culte de Dionysos* »¹. Les tragédies étaient jouées à Athènes à l'occasion des fêtes de Dionysos, célébrées chaque année au début de printemps. Il y avait aussi des concours de tragédie à la fête des Lénéennes qui se déroulait vers la fin de décembre. D'après l'étymologie du mot : *tragédie, ou tragédien, grec tragodia*, qui signifie, *chant du bouc (pendant l'immolation du bouc)*², ce chant est associé à l'animal sacrifié en l'honneur de Dionysos, ainsi la tragédie est liée à une sorte de cérémonies sacrificielles dans laquelle, dix à quinze personnes, dans un chœur récitent un texte selon le même débit pour ponctuer le rythme de la tragédie.

Le chœur qui est chanté et dansé, était présenté sur l'orchestra, qui est une plate-forme circulaire qui se trouve devant la scène, autour d'un autel. A se propos Jacqueline de Romilly a écrit :

« *L'orchestra, ou l'orchestre, au sens ou l'on dit : « fauteuils d'orchestre ».* *L'orchestre était une vaste esplanade de forme circulaire, dont le centre était occupé par un autel ronde dédié à Dionysos ; et cette esplanade était entièrement réservée aux évolutions du chœur* »³

¹ DE ROMILLY, Jacqueline, *La tragédie grecque*, Quadrige, Paris, 2014, pp. 11-12.

² *Dictionnaire D'étymologie Française*,

<https://archive.org/stream/dictionnaireedt00scheuoft#page/xii/mode/2up>, consulté le 31-01-2016.

³ DE ROMILLY, Jacqueline, *La tragédie grecque*, Quadrige, Paris, 2014, p.24.

Les représentations se déroulaient toujours en plein air, dans la lumière du jour. Fréquemment les tragédies mettaient en scène des héros de la mythologie tels que Dionysos, Zeus, Œdipe.

Selon J.de Romilly, dans son ouvrage, *La tragédie grecque*, les protagonistes qui interprétaient les rôles devaient porter des masques, pour représenter une référence, et montrer au public le personnage jouait. Ces derniers affrontaient de violentes péripéties comme la guerre, le meurtre et la violence.

La première représentation donnée aux Dionysies Athéniennes¹, remonte à 534 avant notre ère, mais la première tragédie soumise à l'appréciation et à l'étude par les anciens était en 480 avant A-C, lors de la victoire remportée par les Athéniens sur les Perses. L'une des premières pièces conservées, fut créée par Eschyle en 472 avant J-C, s'intitule *les Perses*, pour montrer la douleur des vaincus. Depuis les chefs-d'œuvre succèdent, et durent en tout quatre-vingts ans. L'ensemble de ces tragédies produites, ne sont connues dans leurs totalités que trente-deux tragédies : sept d'Eschyle, sept de Sophocle et dix-huit d'Euripide :

« Autrement dit, quand on parle aujourd'hui de tragédie grecque, on se fonde entièrement sur les œuvres conservées des trois grands tragiques : sept tragédies d'Eschyle, sept de Sophocle et dix-huit d'Euripide [...] le choix de ces trente-deux tragédies remonte, en gros, au règne d'Hadrien »².

Ce nombre de tragédie est peu, si l'on pense à la production de tous les autres auteurs qui ont suivi, c'est peu aussi s'il on pense à la production des trois grands eux-mêmes, avec quatre-vingt-dix tragédies d'Eschyle, plus d'une centaine de Sophocle, et qu'Euripide en avait écrit quatre-vingt-douze. En tout, on ne connaît qu'une trentaine sur plus d'un millier.

¹Ibid. P. 6.

²Ibid. p. 7.

La tragédie grecque n'est pas découpée en actes et en scènes comme le théâtre classique, mais elle obéit à des règles d'organisation stricte. Elle comporte des éléments qui sont le chœur, les personnages, et l'action.

Nous allons s'étendre sur ces trois éléments, qui sont bien détaillés par J. de Romilly dans le même ouvrage, qui nous sont nécessaires, pour une meilleure compréhension de la tragédie.

Le chœur est l'élément le plus important de la tragédie, d'après de Romilly, choisit par des citoyens riches, eux même choisis par des magistrats importants, qui ont l'honneur de recruter les quinze membres du chœur. À l'origine le chœur était formé de cinq personnes, puis en serait passé à douze et avec Sophocle le nombre a passé à quinze.

Autrement dit, le chœur était l'élément essentiel, ainsi que le point de départ de la représentation de la tragédie. C'est uniquement par lui que l'action peut toucher le spectateur : « *Le chœur n'est en aucune façon un élément étranger à l'action. C'est lui qu'elle concerne le plus. C'est pour lui, par lui, qu'elle peut toucher les spectateurs* »¹.

Car les choreutes et les acteurs intervenaient à tour de rôle et les spectateurs écoutaient le chant choral et les dialogues alternativement. Cette alternance de chant et des dialogues, permet aux spectateurs de ressentir des moments intenses, tout en donnant son esthétique à la tragédie.

L'importance de chœur dans la tragédie grecque a perdu sa grandeur, contrairement à l'action qui a évolué avec le temps, le chœur ne pouvait que reculer, avec moins de vers à chanter, comme il est le cas dans les pièces de Sophocle et Euripide : « *certaines chœurs de Sophocle sont parmi les plus beaux du théâtre grec et il en est, dans l'œuvre d'Euripide, dont la grâce est poignante ; mais le lien avec l'action est de*

¹Ibid. p. 28.

*plus en plus lâche [...] »*¹. La fonction du chœur est importante, quand l'action est peu développée, dans le cas où l'action tragique prend de l'importance, le chœur ne garde pas le rôle central.

Les personnages dans la tragédie grecque, étaient dans les pièces d'Eschyle de nombre de un. Ce personnage est le narrateur (l'auteur lui-même), mais quand il s'intéresse à la fiction il devient un personnage mais, un seul personnage ne suffit pas pour représenter une action, il fallait au moins deux personnages. Cet avantage d'innovation revient à Eschyle, Aristote en effet est formel sur ce point : « *Eschyle le premier porta de un à deux le nombre des acteurs, diminua l'importance du chœur et donna le premier rôle au dialogue ; Sophocle porta le nombre des acteurs à trois et fit peindre la scène* »². C'est ainsi que la tragédie a connu un grand épanouissement.

Elle a connu aussi un intérêt pour la psychologie du personnage dans la mesure où l'action développée une place et une force. La tragédie a l'activité politique en traitant des thèmes tels que la guerre, la justice, la paix, et le civisme.

Aristote dans *La Poétique*, a donné une définition de l'action, qui a appelé les péripéties, et il a donné comme exemple celui du roi Œdipe. A se propos il écrit :

« *La péripétie est le revirement de l'action dans le sens contraire, suivant ce qui a été dit ; et cela, encore une fois, selon la vraisemblance ou la nécessité ; ainsi, dans Œdipe, le messager arrive pensant qu'il va réjouir Œdipe et le rassurer à l'égard de sa mère qui il est, il produit l'effet contraire* »³.

Ce procédé utilisé dans l'action était dans l'intérêt de faire rebondir l'action, et créer l'effet surprise avec des développements nouveaux inattendu.

C'est avec Eschyle que la tragédie va avoir une intrigue, pleine de ruses, de surprises, de confusion, et de reconnaissances, comme, il a aussi multiplié le nombre de personnages, et d'épisodes. En tout, trois noms résument l'épanouissement de la tragédie grecque, qui sont : Eschyle, Sophocle, et Euripide.

¹Ibid. p. 33.

²Ibid. p. 33.

³Ibid. p. 43.

Eschyle ou le tragique religieux est le premier grand auteur qui fonde le tragique sur le sacré et la violence des guerres. La justice divine est cruelle envers une humanité responsable de ses actes. Eschyle s'intéresse au rôle des hommes, des souverains, qu'à leurs passions et psychologie.

Quant à Sophocle, son tragique est plus humain, « *il est avant tout fonction de l'idéal humain* »¹, il place le héros au centre de tout, il croit en son importance et sa grandeur. Ainsi le tragique n'est plus un affrontement entre les dieux et les hommes, et ne s'interroge plus sur la justice divine, car les dieux ne sont plus proche des êtres humains. Sa tragédie repose sur le fait que l'homme est le jouet de l'ironie du sort.

Et enfin, Euripide ou le tragique des passions est le premier qui a présenté des personnages soumis au désordre de leurs passions. Sa tragédie évoque tous les problèmes humains, il nous présente les personnages les plus passionnés du théâtre grec :

*« il évolue dans un monde de hasard ou les dieux ne sont plus véritablement sacrés, au point qu'on les ridiculise parfois. Aux passions s'ajoutent les impulsions, qui soumettent les personnages à l'irrationnel, au trouble. Dès lors, le tragique est associé au pathétique »*².

Donc Euripide a bien apporté des innovations dans le théâtre tragique, il lui confère un nouveau souffle, avec une intrigue plus complexe, une multitude de péripéties et un nombre impressionnant de protagoniste.

Ainsi, la tragédie grecque a changé de vision sur le monde, les dieux, et la cité, pendant qu'évolue l'émotion causée par la cruauté du monde.

Par ailleurs, Aristote dans sa *Poétique* donne une définition de la tragédie grecque, qui a marqué la plupart des auteurs tragiques, et qui est nécessaire dans toute réflexion sur le tragique :

« La tragédie est l'imitation (mimésis) d'une action de caractère élevé et complète, d'une certaine étendue, dans un langage élevé

¹ Ibid. P. 81.

² BERETTA, Alain, *Le tragique*, Ellipse, Paris, 2004, p. 12.

d'assaisonnements d'une espèce particulière suivant les diverses parties, imitation qui est faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit, et qui, suscitant pitié et crainte, opère la purgation (catharsis) propre à pareilles émotions »¹.

Aristote dans cette définition distingue entre les deux genres, narratif et dramatique. Il a pensé à l'action dans la tragédie qui est fidèle à la mimésis, et qui met en scène des personnages réels, contrairement à ceux de roman qui sont en papier. D'un autre côté la tragédie a pour fonction « La catharsis » qui se définit comme effet de purification de toute passion dévastatrice, et qui procure chez le spectateur le sentiment de la pitié et la crainte, pour être ensuite apaisé.

2. La tragédie française à travers le temps

Après sa brillante éclosion dans le théâtre antique, le tragique se manifeste nettement dans la littérature française au milieu du XVI^e siècle, grâce à la découverte de textes antiques, traduits et édités par les humanistes, tel que les textes d'Aristote, les auteurs tragiques grecs et le théâtre de Sénèque. Au XVII^e siècle, la tragédie classique connaît un grand épanouissement avec les pièces théâtrales de Racine et Corneille.

La tragédie est dominée par la règle des trois unités qui sont celle du lieu, de temps et d'action, et elle est découpée en cinq actes. Nicolas Boileau explique les règles de la tragédie dans *Art Poétique* : « [...] ses règles engage, nous voulons qu'avec art l'Action se ménage : qu'en un lieu, en un jour, en un seul Fait accompli tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli »². À cela s'ajoute les règles de bienséance et de la vraisemblance.

Le héros tragique, Racine le résume bien dans la première préface d'*Andromaque* de cette manière : « Et Aristote, bien éloigné de nous de nous demander des héros parfaits, veut au contraire les personnages tragiques, c'est-à-dire ceux dont le malheur fait la catastrophe de la tragédie, ne soient tout à fait bon ni tout à fait méchants »³. Il ne veut pas choisir un héros bon, pour qu'il inspire la pitié et non pas l'indignation. Le héros

¹ Tragédie latin *tragedia* du grec *tragodia*, Larousse .fr, <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/trag%C3%A9die/98141>, consulté le 02-02-2016.

² BOILEAU, Nicolas, *ArtPoétique*, 1674, in Google. Books, <https://books.google.com/books?isbn=2749502772>, consulté le 03-02-2016

³ RACINE, Jean, *Première préface d'Andromaque*, 1668, in Google. Books, <https://books.google.com/books?isbn=2749502772>, consulté le 03-02-2016

doit avoir des faiblesses qui le laisseront tomber dans le malheur à cause de quelques fautes.

Par ailleurs, si les tragédies grecques cherchaient à provoquer chez les spectateurs la compassion et la terreur, les tragédies classiques sont dominées par le pathétique.

George Forestier a émis : « *il n'est pas d'autre appréhension du tragique au XVIIIe siècle, qu'une quête du pathétique* ». ¹ Qui éveille la compassion en insistant sur les manifestations de l'émotion.

Au dix-huitième siècle, la tragédie va s'atténuer et disparaître, à part quelques tragédies de Voltaire qui manifestait une admiration particulière à ce genre. Après la mort de Voltaire le drame va prendre la place de la tragédie.

À partir du dix-neuvième siècle, le mot « tragique » se sépare de la tragédie, cette dernière déjà contesté au XVIII siècle, en particulier par le drame bourgeois de Diderot, un genre qui se situe entre tragédie et comédie. Il représente une peinture réaliste du milieu bourgeois dans le but d'émouvoir et de moraliser.

Au début du dix-neuvième siècle, la tragédie qui ne correspond plus aux attentes de l'époque est remplacée par le drame romantique dans le sillage du drame bourgeois du dix-huitième siècle. Cette nouvelle forme de théâtre, développée par des auteurs aussi variés que Victor Hugo, Alexandre Dumas, Alfred de Vigny ou Alfred de Musset, refuse de se confronter aux règles d'écritures du théâtre classique comme la règle des trois unités, ou le respect de la bienséance. Le héros du drame romantique est passionné, et le dénouement, des pièces est comme celles de « *Ruy Blas de Hugo ou les principales pièces de Musset, en particulier Lorenzaccio, ce terminent par la mort ou l'échec des héros, comme dans les tragédies grecques* » ²

Dans la préface de *Cromwell* (1827), Victor Hugo a exposé les grandes lignes théoriques du drame romantique, « *Victor Hugo condamne les trois unités, les bienséances,*

¹ GEORGE. Forestier, Un art de l'éblouissement, cité par ESCOLA. Marc, *Le tragique*, Flammarion, 2002, p.36.

² BERETTA, Alain, *Le tragique*, Ellipse, Paris, 2004, p. 73.

toutes les règles véhiculées depuis Aristote, pour revendiquer la liberté de composition »¹, et il déclare que le drame qu'on va lire n'a rien qui le recommande à l'attention ou à la bienveillance du public.

Le théâtre romantique se base sur le modèle Shakespearien, pour la liberté des formes théâtrales et redéfinir un tragique qui doit être associé au comique.

Cependant toutes ces tentatives se sont avérées infructueuses, « *la tragédie est morte, vive le tragique* »², plus précisément, le tragique, au lieu d'être catonné à un genre théâtral précis, va s'étendre au théâtre en général, et à d'autres genres littéraires.

Le tragique se confond avec la tragédie grecque, qui est une pièce théâtrale « dont le sujet est généralement emprunté à la légende ou à l'histoire, qui met en scène des personnages illustres et représente une action destinée à susciter la terreur et la pitié par le spectacle des passions et des catastrophes qu'elles provoquent »³, et le tragique sur le plan littéraire est défini comme ce qui émane de la tragédie en tant que forme particulière du théâtre. Alors que la tragédie date de l'antiquité grecque, le mot tragique est recensé pour la première fois en France en 1546 chez Rabelais⁴. En ce sens le tragique préexisterait à la tragédie, qui est une expression parmi d'autres du tragique.

Au XX^e siècle la tragédie n'existe plus, mais le tragique demeure dans le théâtre qui revient aux sources antiques, et des mythes tragiques de l'antiquité vont servir pour représenter de manière détournée les circonstances historiques qui provoquent des inquiétudes, ainsi que donner une interprétation moderne des tragédies grecques. En dehors du théâtre, le tragique trouve aussi refuge dans le roman :

« Sur le plan romanesque, de nombreux héros font l'expérience d'une dimension tragique de la vie. À la fin du Rouge et le Noir de Stendhal [...] »

¹Ibid. p. 73.

² Cet apparent paradoxe se trouve confirmé dans les années 1960 par la parution de deux ouvrages aux titres révélateurs : *La Mort de la tragédie* de George Steiner (1961) et *Le Retour du tragique* de Jean-Marie Domenach (1967), cité par BERETTA. Alain, *Le tragique*, Paris, p. 5.

³ BERETTA, Alain, *Le tragique*, Ellipse, Paris, 204, p. 4.

⁴ Le Dictionnaire Robert (édition de 1971) signale que Rabelais parle, dans une curieuse association de mots, d'une « tragique comédie », cité par BERETTA. Alain, *Le tragique*, Ellipses, Paris, 2004, p. 4

Au terme de Madame Bovary, le pauvre marie de l'héroïne de Flaubert accuse la fatalité des malheurs qui se sont battus sur lui »¹.

Au dix-neuvième siècle, le roman a connu son âge d'or, et un tragique romanesque a vu le jour. Les romanciers ont commencé à inscrire leurs personnages et leurs histoires dans le roman, comme Madame Bovary de Flaubert, Princesse de Clèves de Madame de La Fayette et les Rougon- Macquart de Zola qui mis en scène des personnages qui souffrent des pires maux par un destin inévitable dû à l'hérédité et au milieu social.

Pour les philosophes, tel que Schelling, Nietzsche, Hegel, Schopenhauer ou bien Paul Ricœur, le tragique devient un nouveau moyen de réflexion sur la vision du monde, car depuis que l'homme existe, il se pose des questions sur sa nature et sa destination. Chaque époque reflète un type particulier des rapports entre l'homme et le monde, une vision du monde qui lui est propre.

L'étude du tragique prend deux directions, celle qui étudie la nature du tragique qui est propre à la tragédie comme genre, et celle qui étudie le tragique comme perception du monde. La première est liée aux problèmes métaphysiques comme le sentiment de désaccord entre le monde et la conscience humaine, la seconde est liée au problème de l'existence Humaine en ce sens que les questions tels que la liberté, la faute, la fatalité sont au centre de la réflexion tragique.

De ce fait, « le bouc qui a donné son nom à la tragédie grecque finit par envahir, de façon assez inattendue, le vocabulaire moderne de l'émotion [...] ».² La tragédie grecque va être déformée, chaque époque va apporter des modifications, et chaque metteur en scène va s'appuyer sur certains caractères au détriment des autres.

D'après J. de Romilly, cette déformation de la tragédie grecque a engendré la naissance du tragique moderne qui se distingue de la tragédie grecque. Cette dernière se caractérise par l'opposition d'un héros à la transcendance. Le héros affirme sa

¹ Ibid. pp. 73.74.

² DE ROMILLY, Jacqueline, *La tragédie grecque*, Quadrige, Paris, 2004, P. 156.

liberté pour échapper à la fatalité, mais il se révèle que la volonté universelle est plus forte que la sienne.

« Rien de ce qui arrive n'arrive sans le vouloir d'un dieu ; mais rien de ce qui arrive n'arrive sans que l'homme y participe et y soit engagé ». ¹Le tragique antique montre ce lien très fort entre le héros et la transcendance.

Contrairement au tragique moderne, le héros tragique est loin, séparé des dieux, du fait que la seule vérité pour lui est basée sur le rationnel. Le héros tragique est perdu dans un monde qu'il a construit, dans lequel il ne trouve plus de réponse, car les dieux sont absents et ils l'ont abandonné. George Lukacs résume ainsi le tragique moderne :

« {L'homme tragique} espère de la lutte entre les forces adverses un jugement de Dieu, une sentence sur l'ultime vérité. Mais le monde autour de lui son propre chemin, indifférent aux questions et aux réponses. Les choses sont toutes devenues muettes et les combats distribuent arbitrairement, avec indifférence, les lauriers ou la défaite. Jamais plus ne résonneront dans le marché de la destinée les mots clairs des jugements de Dieu ; c'était leur voix qui éveillait l'ensemble à la vie, maintenant il doit vivre seul, pour soi ; la voix du juge s'est tue pour toujours. C'est pourquoi {L'homme} sera vaincu-destiné à périr- dans la victoire plus encore que dans la défaite » ².

Le sentiment tragique est né de l'état de l'homme abandonné par Dieu.

Au théâtre, le tragique réapparaît sur scène, au début du vingtième siècle, en revenant à ses sources antiques et l'actualisation des mythes antiques. Certaines tragédies comme celle de l'Orestie d'Eschyle, réécrites par Paul Claudel, Antigone de Sophocle, par Jean Cocteau. À partir des années 1920, les grands mythes tragiques de l'antiquité vont servir à évoquer, de manière indirecte les inquiétudes d'une seconde guerre mondiale. Dans la pièce théâtrale, *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935), Jean Giraudoux cherche à prévenir et à déchiffrer les prémisses d'une seconde guerre mondiale, ou le héros d'Homère cachent les hommes politiques de l'époque. Quelques

¹ ESCOLA, Marc, *Le tragique*, Flammarion, 2002, P.43.

² LUKACS, Georg, *Métaphysique de la tragédie*, cité par, GOLDMANN. Lucien, *Le Dieu caché*, Gallimard, Paris, 1959, p. 45.

années plus tard, Sartre dans *Les Mouches* (1943) qui est une actualisation, dénonce l'occupation allemande.

Dans un tel contexte, « *les héros tragique de l'Antiquité se trouve modernisés à la fois par leur vêtements, leurs comportements et leur langage souvent truffé d'anachronismes ou de termes populaires et de jeux de mots* »¹, dès lors un certain décalage apparaît entre la noblesse des personnages et la familiarité de leur attitude. Le tragique des situations a changé aussi pour apparaître sous d'autres formes. La fatalité qui pèse sur ces nouveaux Œdipe et Oreste, ces nouvelles Electre et Antigone, s'écarte énormément du fatum antique, car les dieux n'interviennent pas dans le déroulement de l'action, d'ailleurs Sartre dans le Jupiter des *Mouches*, nous fait assister au crépuscule des dieux. Cependant les personnages de ces nouvelles tragédies ne sont pas manipulés par des forces qui leur échappent. En somme, ces tragédies antiques avec leurs nouvelles formes, visent une nouvelle dimension du tragique, qui prend une nouvelle signification, associé aux problèmes du moment.

Au lendemain de la seconde Guerre mondiale, les valeurs humaines sont chamboulées, vu les horreurs et le désarroi qu'a subit l'humanité. La littérature se fait l'écho en développant la notion de l'absurde qui signifie « *l'absence de sens de l'existence de l'homme, étranger dans un univers hostile ou indifférent* »².

3. Le tragique, concept philosophique

Dans l'histoire des interprétations philosophiques de la tragédie, Schelling est le premier à mettre les bases d'une approche nouvelle de la tragédie, car il apparaît comme l'inventeur du concept philosophique du tragique. De nombreux philosophes ont théorisé le tragique comme une vision du monde, et grâce à de nombreuses réflexions qui ont été menées, la notion du tragique se définit. Pour les philosophes, tel que Schelling, Nietzsche, Hegel, Schopenhauer ou bien Paul Ricœur, le tragique devient un nouveau moyen de réflexion sur la vision du monde, car depuis que l'homme existe, il se pose des questions sur sa nature et sa destination. Chaque époque

¹ BERETTA, Alain, *Le tragique*, Ellipses, Paris, p. 77.

² Ibid. pp. 81. 82.

reflète un type particulier des rapports entre l'homme et le monde, une vision du monde qui lui est propre.

Le tragique chez Schelling, ne s'attache plus à l'effet de la tragédie mais définit le tragique lui-même comme dialectique. C'est dans son écrit : *Lettres sur le dogmatisme et le criticisme*(1795), que le tragique est utilisé en tant que notion philosophique. Dans l'étude faite par Schelling sur la tragédie d'*Œdipe roi*, il définit la tragédie comme dialectique : « *l'interprétation de Schelling, qui songe manifestement à Œdipe roi, fonde une théorie du tragique qui ne s'attache plus à l'effet de la tragédie mais définit le tragique lui-même comme dialectique* »¹, cette dialectique dans la tragédie grecque met face à face une puissance objective et une volonté de liberté, c'est-à-dire le héros lutte pour sa liberté contre la puissance du monde objectif qui est un *fatum*, pour succomber vers la fin. Tant qu'il est libre il va lutter pour échapper au destin, en succombant il cesse d'être libre, et il sera puni pour une faute dont il n'est pas responsable.

Hegel, tout comme Schelling, propose une interprétation dialectique du tragique, mais sa direction diffère. Il interprète le tragique avec une vision d'ensemble de l'existence humaine. Pour Hegel, une situation n'est tragique que si elle met en contradiction le principe d'individualité et celui de totalité. La tragédie « *laisse entrevoir la justice éternelle qui dans sa domination absolue, brise la justice relative des fins exclusives* ».² Elle laisse apparaître aussi le héros tragique dans une situation dominée par des forces cachées qui le dépassent et le mènent vers une fin inévitable.

Nietzsche revendique le titre de premier philosophe tragique, au sens où il entendait rompre définitivement avec une approche morale de la tragédie « *pour considérer seulement la dimension dionysiaque de celle-ci, la sagesse philosophique* »³ que procure le spectacle tragique tenant dans un acquiescement joyeux la force d'anéantissement et de puissance qui stimule la vie. Dans *la naissance de la tragédie*(1871), Nietzsche base sa philosophie sur la sagesse de Silène qui est une légende qui raconte, que ce dernier, longtemps pourchassé par le roi Midas. Sous contrainte il l'oblige à révéler sa sagesse, Silène d'un rire strident dit :

¹ ESCOLA, Marc, *Le tragique*, Flammarion, Malesherbes, p. 13

² HEGEL, cité par ESCOLA. Marc, *op-cit*, p. 139.

³ NIETZSCHE, cité par ESCOLA. Marc, *op-cit*, p. 129.

« *Malheureusement race d'éphémères, fils du hasard et de la peine, pourquoi m'obliges-tu à dire des paroles qui ne te profiteront guère ? La meilleure chose au monde est hors de portée : ne pas être né, n'être pas, n'être rien. En second lieu, ce qui vaudrait le mieux pour toi, c'est de mourir bientôt* »¹.

Dans son ouvrage, *Le tragique*, de Marc Escola, c'est ainsi que Silène a résumé sa pensée, que le malheur de l'homme qui est lié à son existence, et le mieux pour lui est de ne pas naître, et si ce malheur lui arrive, il est préférable pour lui de mourir plus tôt ou de ne pas naître, puisque dès le début son avenir est condamné.

Le remède pour que l'homme supporte cette vie, Nietzsche trouve que l'art est le sauveur de l'homme :

« *Seul peut transformer ce dégoût pour l'horreur et l'absurdité de l'existence en images avec lesquelles on peut tolérer de vivre : je veux dire le sublime, qui est la domestication l'horrible par l'art, et le comique, par lequel l'art nous soulage du dégoût causé par l'absurdité de l'existence* »²

À travers l'art, l'homme va pouvoir supporter cette vision tragique du monde.

¹ NIETZSCHE, cité par ESCOLA. Marc, *op-cit*, p. 130.

² NIETZSCHE, cité par ESCOLA. Marc, *op-cit*, p. 132.

Chapitre II

L'analyse des éléments paratextuels

Le roman d'Amin Zaoui, *La chambre de la vierge impure*, est accompagné d'un certain nombre d'éléments paratextuels qui le dévoilent au lecteur. Celui-ci peut ainsi découvrir le roman grâce aux éléments qui l'entourent. Vu que le paratexte est lu avant le texte, cela permet de relever des indices qui orientent le lecteur vers une compréhension du texte car il lui est subordonné.

Le paratexte est l'ensemble des éléments qui accompagnent le texte. Gérard Genette dans son ouvrage, *Seuils*, le définit ainsi :

« L'œuvre littéraire consiste, exhaustivement ou essentiellement, en un texte, c'est-à-dire (définition très minimale) en une suite plus ou moins longue d'énoncés verbaux plus ou moins pourvus de signification. Mais ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit considérer qu'elles lui appartiennent mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le présenter [...]. Cet accompagnement, d'ampleur et d'allure variables, constitue ce que j'ai baptisé ailleurs [...] le paratexte de l'œuvre »¹

Il le scinde aussi, en péri-texte et épitéxte, qui contiennent à leurs tours des éléments paratextuels. Le péri-texte (qui accompagne le texte à l'intérieur du roman) regroupe, le titre, le sous-titre, la préface, la postface, le prière d'insérer, l'avertissement, l'épigraphe, les notes, la première et la quatrième de couverture. L'épitéxte (qui se situe à l'extérieur du livre) contient les critiques, l'entretien avec l'auteur, la correspondance, les journaux intimes, etc.

Le texte du roman est précédé de tous ces éléments qui constitutifs son paratexte, comme le dit G. Genette :

« Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière, il s'agit ici d'un seuil ou [...] »

¹GENETTE, Gérard, *Seuils*, Ed Seuil, Paris, P.7.

d'un « vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer ou de rebrousser chemin ».¹

Alors l'analyse du paratexte est nécessaire, afin de mieux s'approprier le texte, car il représente la première rencontre du lecteur et de l'œuvre.

La première page extérieure d'un roman comprend plusieurs informations comme le titre, le nom de l'auteur, l'illustration etc. La première de couverture est le premier contact du lecteur avec le livre, elle éveille sa curiosité, elle a aussi une fonction d'information et donne des indications sur le livre et son auteur. Gérard Genette nous explique que la couverture imprimée sur papier ou carton, est un fait assez récent qui remonte au début du 19^{ème} siècle. À l'âge classique elle était muette car les livres se présentaient sous reliure de cuir, de bois ou de carton. Cela explique pourquoi le titre se trouve toujours à l'intérieur du livre, en plus de celui qui se trouve sur la première de couverture dès les premières couvertures imprimées.

Dès lors, la première de couverture est exploitée, vu qu'elle est devenue *« l'emplacement essentiel du paratexte éditorial. Une fois découvertes les ressources de la couverture, il semble que l'on en ait très vite entrepris l'exploitation »²*. Donc celle-ci peut être exploitée de diverses manières, d'où son importance en tant que paratexte.

Le titre, l'illustration et la quatrième de couverture, de notre corpus, sont des éléments porteurs de sens, ce qui nous amène à les analyser, afin de les mettre en rapport avec le texte de façon à en dégager le sens et le tragique de ce dernier. Notre tâche consiste à découvrir le tragique à travers le paratexte.

1-Le titre ou la référence à un espace tragique

Le titre est un élément important du paratexte car il représente le premier contact du lecteur avec l'œuvre. Autrement dit, le titre intervient comme intermédiaire entre l'œuvre et le lecteur, donnant une indication sur le contenu de l'œuvre.

¹*Ibid.* pp. 7.8.

²*Ibid.* p. 28.

Pour le dictionnaire de langue *Hachette* le titre est un « énoncé servant à nommer un texte et qui en évoque le contenu »¹, il nous met en relation directe avec le texte.

Avant de commencer notre analyse, il nous faut savoir que le titre assume quatre fonctions qui sont selon G. Genette :

- la fonction d'identification ou de désignation « le titre, c'est bien connu, est le « nom » du livre, et comme tel il sert à le nommer, c'est-à-dire à le désigner aussi précisément que possible et sans trop de risques de confusion »², donc le titre sert à identifier le livre, il est la carte d'identité du récit.

- La fonction connotative, qui est selon Genette la manière dont se présente un titre. C'est-à-dire, qu'un texte soit thématique ou rhématique, s'ajout à lui une fonction connotative, qui peut être d'ordre historique, car le roman raconte des exploits historiques, comme elle peut être d'ordre culturelle etc. Cette fonction peut être volontaire ou non de la part de l'auteur.

*« Mais nous avons jusqu'ici négligé un autre type d'effets sémantique, effets secondaires qui peuvent indifféremment s'ajouter au caractère thématique ou rhématique de la description primaire. Ce sont des effets que l'on peut qualifier de connotatifs, parce qu'ils tiennent à la manière dont le titre, thématique ou rhématique, exerce sa dénotation ».*³

- La troisième fonction est la fonction descriptive, car le titre donne des renseignements sur le contenu ou sur la forme du récit qu'il décrit. Elle peut être thématique ou rhématique. Les titres thématiques sont des titres qui s'intéressent au contenu du texte. Quant aux titres rhématiques se limitent uniquement à la forme. Mais le titre peut désigner les deux à la fois, ils sont parfois mixtes, c'est-à-dire ils peuvent désigner les deux à la fois, forme et contenu, ou titres ambigus, qui peuvent désigner le fond et la forme du texte en question.

¹Hachette, éd, 2005, p.1613.

² GENETTE, Gérard, Seuil, Seuil, Paris, P. 83.

³*Ibid.* P. 93.

-Gérard Genette propose une dernière fonction qui est celle de la séduction. Elle sert à valoriser le texte et à séduire le lecteur elle est « *à la fois top évidente et trop insaisissable, la fonction de séduction, incitatrice à l'achat et/ ou à la lecture* »¹.

Le titre dans sa forme peut être, un mot ou un groupe de mot, un groupe verbal ou nominal, il peut être aussi une phrase d'une forme précise et d'un type particulier.

Le titre du roman d'Amin Zaoui, *La chambre de la vierge impure*, est un titre ambigu, il désigne le texte et son contenu d'une manière énigmatique, difficile à comprendre et qui invite à la réflexion. Il tient son ambiguïté, dans l'association sémantique des deux mots, vierge et impure, au lieu du mot pur.

Ce choix dénote une fonction deséduction. Elle veut certainement susciter chez le lecteur un sentiment de curiosité et de mystère. Le lecteur est attiré d'emblée par une confusion lexicale, celle de deux thèmes qui ne peuvent se joindre, celui de la « vierge », qui est pure, et de « l'impure ». Ce titre séduit par la forme, c'est-à-dire le choix des mots employés, comme le choix de parler d'une femme qui est elle-même une ambiguïté, et dans sa plus profonde intimité. Les mots en disent beaucoup pour exciter la curiosité, mais avec une certaine dose d'obscurité, ou d'ambiguïté : « *un bon titre en dirait assez pour exciter la curiosité, et assez peu pour ne pas la saturer* »².

Une femme à la fois, vierge qui est symbole de la pureté, de l'innocence, et impure qui est synonyme de souillure. Notre question est : que représente alors une vierge si elle est impure ? Est ce que cela implique une pureté physique et morale ou bien juste la sauvegarde de cette membrane qui est l'hymen?

La vierge : est un substantif féminin, qui est défini comme étant une personne chaste, qui n'a jamais eu de rapports sexuels. Dans l'antiquité « *une personne du sexe féminin, ayant toujours vécu dans la continence et chargée du service d'une divinité* »³, dans

¹ *Ibid.* p. 95.

² GENETTE, Gérard, *Seuils*, Seuil, Paris, p.95.

³ CNRTL, <http://www.cnrtl.fr>

la religion catholique « *femme célibataire vivant dans une continence parfaite, consacrée au service de Dieu, et reconnue par l'Église* »¹.

Pourquoi cette impureté est associée à une femme vierge?

On remarque que le titre comporte un article déterminé « la » qui renvoie à une information préliminaire que nous ignorons, il provoque ainsi chez le lecteur, Selon les propos du linguiste allemand, Harald Weinrich, une « *inquiétude sémiologique* »², qui ne pourra être éliminée que par l'achat et la lecture du livre, car nous supposons que c'est dans le texte que nous trouverons cette information qui nous manque pour comprendre pleinement le titre.

La vierge impure est précédée par un nom commun féminin, chambre, qui est un espace fermé, réservé à l'intimité, et à la vie personnelle ou privé. Cet espace dans la tragédie est selon Roland Barthes l'un des lieux tragiques « *il y a d'abord la chambre : reste de l'ancre mythique, c'est le lieu invisible et redoutable où la puissance est tapie* »³, dans ce titre, cet espace est associé à une femme. Cela ne peut évoquer que sa tragédie. *Sultana* passe beaucoup de temps dans sa chambre à méditer, lire le coran, la bible, et écouter la radio « *je suis chanceuse d'avoir en ma possession un petit transistor qui marche avec une pile plate. Posséder un tel appareil magique n'est pas donné à tout le monde. C'est un privilège. Une évasion* » (p.147). Cela connote les mauvaises conditions de vie des années quatre vingt dix, et de cette tragédie de la vie difficile dans le village de *Sultana*.

Cette attitude est désapprouvée dans le village, *Sultana* est condamné par les autres, et marginalisée. Son ouverture d'esprit à une autre religion que l'islam, instaure une rupture par rapport aux villageois, qui n'acceptent aucune différence, de surcroît lorsque cette différence est liée à la religion.

Sultana est confronté au regard méprisant des villageois, elle devient une victime tragique, sans défense. Cette jeune fille vulnérable atteint son point culminant

¹ *Ibid.*

² WEINRICH, Harald, cité par, BESA CAMPRUBI. Josep, *Les fonction du titre*, PULIM, 2002, p. 24.

³ BARTHES, Roland, *Sur Racine*, Seuil, Paris, 1963, p. 15.

par des viols, qu'elle a subi, jusqu'à ce que l'auteur désigne le titre par « *La chambre de la vierge impure* ».

Le titre, *La chambre de la vierge impure*, est le même titre du onzième chapitre de ce roman. Ce récit enchâssé relate l'histoire tragique de *Sultana* une autre narratrice-personnage qui raconte le récit à la première personne. Il est de type thématique, parce qu'il désigne le contenu du texte. Les titres « *indiquant, de quelque manière que ce soit, le « contenu » du texte seront dits, le plus simplement possible, thématiques* »¹, c'est pourquoi il emprunte souvent à la diègèse un élément qui le caractérise, comme le nom de lieu, le nom d'un objet ou d'un personnage, ou bien celui de l'action.

Le mot *Sultana* ou *Sultane*, onomastique arabe, est le féminin de sultan, vient de la langue arabe sultan, probablement d'origine syriaque. De ce terme on peut distinguer trois acceptions :

« *D'abord, pouvoir, autorité ; c'est ainsi qu'il est employé dans le coran, à la sourate XV, verset 42 : « tu ne dispose d'aucun pouvoir sur Mes serviteurs » ; ensuite, le détenteur d'un pouvoir, d'une autorité [...] et enfin un titre et une fonction : « Sultan » fut un surnom honorifique décerné par le calife (Khalifa) ».*²

Ainsi, *Sultana* est un titre donné à l'épouse ou concubine d'un sultan ou un Sultan féminin. Sauf que notre personnage n'a rien d'honorable. Ce n'est qu'une jeune fille adolescente, abandonnée par sa mère, et adoptée par sa tante dans la même maison que son cousin *Ailane* dont elle est amoureuse. Pendant l'absence d'*Ailane*, *Sultana* fait du porte-à-porte pour subvenir aux besoins de sa famille, elle se fait abuser sexuellement par des pervers, mais tout en sauvegardant sa virginité, comme l'indique la narratrice dans le texte : « *rassurée, elle a levé les deux bras vers le ciel et commencé à prier Allah en le remerciant d'avoir sauvegardé ma virginité* »(p151).l'un des éléments que le titre emprunte à la diègèse est

¹GENETTE, Gérard, *op-cit*, p. 83.

²Encyclopédie universalis, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/sultan>, consulté le 04-04-2016.

l'impureté qui est indiqué dans cette phrase, il s'agit bel est bien d'une souillure physique.

Sultana se présente aussi comme femme impure, lors de ses menstrues « *aujourd'hui, j'ai eu mon premier sang [...] j'ai été élevée depuis l'âge de sept ans dans les menaces et la peur de recevoir ce sang, signe de ma féminité et de ma fécondité. Signe de la pomme du péché* » (p 133). Elle s'est préparée toute petite à cacher cette nouvelle étape psychologique est charnelle. Ce jour-là *Sultana* a adopté une attitude réservée « *je n'ai pas eu le courage de me dévoiler à ma mère* » (p.133). Cette attitude est expliquée par une sociologue qui appartient à cette société. Elle écrit à propos des caractéristiques inhérentes à la conduite des enfants algériens, filles et garçons que chez les filles elle dit que « *c'est l'apparition des premiers signes de féminité qui imposent une attitude réservée* »¹. Cette incommunicabilité entre *Sultana* et sa mère, exprime un malaise social, c'est comme s'il y a une sorte de mur qui empêche les uns les autres à communiquer. Les personnages dans notre roman souffrent tous de ce problème, car ils évoluent dans un contexte sociohistorique tragique.

À part le mot péché, *Sultana* n'a pas eu droit à d'autres explications le seul modèle éducatif que peut avoir l'enfant algérien, dans de nombreuses familles dont les parents sont analphabètes, à juste titre, Farid Bencheikh dans son ouvrage, *Du terrorisme ...Autopsie de la tragédie Algérienne aujourd'hui*, évoque ce système éducatif dans la société algérienne, en disant que :

« *Dans une société quasi-religieuse, il n'y a pas de doute que la notion de péché vienne combler la béance intellectuelle des esprits [...] La justification des attitudes à prendre, les comportements à adopter ou ceux interdits d'emprunt, trouvent leur premier et dernier*

¹ZERDOUMI, Nefissa, *Enfant d'hier*, cité par, BENCHIKH. Farid, *Du terrorisme...Autopsie de la tragédie Algérienne aujourd'hui*, Ed, ROCHER NOIR, Boumerdes, 1995, p.72.

réfèrent dans la volonté de Dieu, sans aucun intermédiaire qui relèverait de l'intelligence et de l'esprit analytique »¹

Ainsi on s'interroge sur cette assimilation sang, souillure.

Il faut retourner aussi à l'explication traditionnelle du péché originel, ou la femme est :

« Traditionnellement considérée comme la responsable de ce passage de l'intégrité à l'incomplétude, du pur à l'impur, du beau au laid. C'est qu'Eve qui a pris une côte à Adam, lui a donné en retour quelque chose de trop, le fruit défendu, si le masculin naît avec la création d'Adam, le féminin naît avec la faute »².

Donc Eve est responsable de cette faute, et que les femmes sont toutes du même rang.

Ensuite dans les trois religions monothéistes, la femme est exclue d'activités sacrées, à cause de ses menstrues (sang impure), alors comment faire d'elle, comme le dit GeorgeDumézil, une « *porteuse du sacré* »³. L'islam aussi insiste sur l'obligation de la pureté du corps, pour que le musulman puisse accomplir ses devoirs face à Dieu : « *l'islam [...] prône une purification quasi absolue chaque fois que le croyant est mis en contact avec la sphère du sacré* »⁴, le corps peut devenir souillé par tout ce qui peut être dégagé par celui-ci.

Elle s'ajoute a cette impureté, celle du corps tentateur, comme c'est mentionné dans le texte « *depuis cette heure -elle a regardé l'ombre du mur-tu es une femme complète. Attention à tes va-et-vient. Ton corps est un Satan* »

¹ BENCHIKH, Farid, *Du terrorisme...Autopsie de la tragédie Algérienne aujourd'hui*, Ed, ROCHER NOIR, Boumerdes, 1995, p.72.

² BOITTINEAU, Claire, « *Et ils seront deux dans une seule chair* », <http://www.fabula.org/acta/document3500.php>, consulté le, 18-04-2016.

³ DUMÉZIL, George, cite par, MARTINI. Évelyne, *LA Femme*, ce qu'en disent les religions, <https://books.google.dz>, consulté le 07-04-2016.

⁴ CHEBEL, Malek, « *Le corps en Islam* », dans Jean Duvignaud et Cherif Khaznadar (dir), *le corps tabou*, Paris, Maison des cultures du monde, 1998, p. 41, in *Mémoire, l'interaction entre le corps et l'espace*, dans NI FLEURS NI COURONNE DE SOUAD BAHÉCHAR ET CÉRÉMONIE DE YASMINECHAMIKETTANI, <http://www.archipel.uqam.ca/1928/1/M10682.pdf>, consulté le, 18-04-2016.

(p133). Cela veut dire que le corps de la femme exerce un pouvoir attractif sur l'homme, et représente un véritable danger, donc c'est à elle de faire attention de l'autre qui est l'homme. Ainsi on remonte jusqu'au IIe siècle, ou le père de l'église Tertullien (premier père de l'Église d'occident), s'adresse aux femmes :

« Pourquoi éveiller chez l'autre chez les autres de mauvais désir ? [...] je ne crois pas qu'on puisse espérer l'impunité en étant pour l'autre...sachez que vous êtes tenues non seulement de repousser loin de vous les artifices calculés qui rehaussent la beauté, mais encore de faire oublier, endossant et en le négligeant, votre charme naturel comme également, préjudiciable aux yeux qui le rencontrent »¹.

Bien que ces temps soient révolus, cette pensée demeure dans les sociétés de cultures arabo-islamiques en générale et dans la culture algérienne en particulier. Dans cette dernière, le système éducatif traditionnel de l'enfant « bien qu'imprégnées de religiosité, les règles éducatives dictées par la tradition ne découlent pas toutes, loin de là, de la loi islamique dont les dispositions dogmatiques à l'égard de l'enfant ont subi la patine du temps et des mœurs »²

Les coutumes relatives à la virginité féminine ont existé depuis toujours. Dans son œuvre *La virginité féminine* (mythe, fantasme, et émancipation), Yvonne Knibiehler écrit :

« Dans les pays conquis par l'islam, des coutumes relatives à la virginité féminine existaient bien avant la prédication de Mahomet. L'islam les a plus au moins avalisées, parfois codifiées et réglementées, ce qui leur confère une sorte de sacralité. Les femmes musulmanes leur ont donné un riche développement : elles ont élaboré toute une symbolique exaltant leurs fonctions biologiques et sociales, elles ont inventé des rites et des cérémonies pour célébrer et solenniser les grands moments de leur existence on ne saurait dater l'apparition de ces coutumes, certaines remontent peut-être à la préhistoire. On ne peut pas davantage inventer les diverses formes ancestrales de la culture féminine, transmise de génération,

¹MARTINI, Évelyne, *LA Femme*, ce qu'en disent les religions [ps://books.google.dz](https://books.google.dz), consulté le 07-04-2016.

²ZERDOUMI, Nefissa, *Enfants d'hier*, cité par, BENCHIKH. Farid, *op-cit*, p.72.

assurant solidement l'identité et la dignité du sexe faible en même temps qu'elles lui réservent une petite part d'autonomie »¹.

Comme on l'a remarqué, les coutumes ancestrales perdurent dans les pays conquis par l'islam et le fait qu'elles s'amalgament avec la religion musulmane, elles deviennent encore plus complexes, car les règles éducatives ne découlent pas toutes de la religion comme c'est déjà cité par F. Benchikh. Cette attitude, apparaît dans le cas de *Sultana* qui subit un viol, sa tante ne le considère pas comme un crime du moment que sa virginité n'est pas entachée « *dans notre religion, cela n'est pas très grave, ce n'est pas interdit ! [...] tant que ton futur mari n'est pas fâché, cela n'est pas considéré comme un viol* » (p151). Nous constatons que tous ces éléments de la diègèse, que nous venons de citer, sont étroitement liés au titre, et plusieurs interprétations encore peuvent s'effectuer autour de lui.

Gérard Genette rattache la fonction de séduction, aux effets connotatifs du titre qui tiennent à la manière dont le titre thématique ou rhématique, exerce sa dénotation. Cette valeur renvoie aux différentes acceptions que le titre peut connoter. La valeur connotative du titre *La chambre de la vierge impure*, est subtile à définir, difficile à classer, vu que les connotations sont d'ordres culturels et religieux, avec des enjeux, sociaux, moraux, et symboliques.

Historiquement, Yvonne Knibiehler², dans le même ouvrage, *La virginité féminine, Mythes, fantasme, et émancipation*, retrace l'histoire de la virginité dans la partie « *la virginité mythique : L'antiquité gréco-romaine* », qui était associée, dans l'Antiquité grecque, aux trois déesses, Athéna, Artémis et Hestia. Elle représentait leur immortalité et toutes les dimensions de la protection. Après, grâce à la science médicale, les grecs ont découvert l'hymen dans le corps de la jeune fille. De là, tous partent d'un postulat que le corps de

¹KNIBIEHLER, Yvonne, *La virginité féminine, Mythe, fantasme et émancipation*, dans, books.google.dz

²Ibid.

la femme est inférieure à celui de l'homme, car elle est vouée à l'enfantement, et au service des lignées masculine et de la cité.

Les religions monothéistes (islamisme, judaïsme, christianisme) ne changeront rien, et chacune va lui attribuer une valeur symbolique. Dans la seconde partie intitulée : « *La Gloire de Dieu et la valeur des vierges* »¹, Yvonne Knibiehler analyse comment les monothéismes qui ne vont pas démythifier la virginité, vont favoriser des interprétations nouvelles de celle-ci, à partir de perspectives différentes.

Nous n'allons pas évoquer ces trois religions, juste dans le but de montrer les différentes perspectives de la virginité, mais parce que *Sultana* la narratrice, qui est la vierge impure, semble avoir une ouverture d'esprit sur les différentes religions, et d'ailleurs c'est cette part d'ouverture qui contribue à son impureté.

Pour la religion juive la virginité garantit la filiation et la pureté de la descendance. Dans l'espace familial et social, la femme est inférieure à l'homme. La femme n'a été créée que pour l'homme, et pour lui assurer une progéniture.

Pour le christianisme, la virginité est sublimée, il lui confère une valeur, d'ordre moral spirituel. Elle est aussi précieuse pour les hommes que pour les femmes. Par conséquent, la virginité permettra aux filles d'exister de manière indépendante des hommes.

Pour l'islam, la virginité est une composante essentielle dans les relations entre l'homme et la femme. Elle symbolise la domination masculine, elle a une valeur symbolique qui résiste à la désacralisation contemporaine.

¹Knibiehler, Yvonne, *La virginité féminine. Mythes, fantasmes, émancipation*, Paris, Odile Jacob, 2012, 221 p. <https://www.erudit.org/revue/rf/2012/v25/n2/1013530ar.pdf>, consulté, le 09-04-2016.

Donc, dès que nous lisons le titre, *La chambre de la vierge impure*, le symbole de la virginité nous vient à l'esprit immédiatement. Malgré que notre société change et s'inscrit même dans la modernité, le symbole de la virginité persiste et reste au stade traditionnel du fait de voir le mot vierge associé à l'impure, qui est un terme qui tend à démoraliser tout acte qui va à l'encontre de tout ce qui peut toucher à la virginité, ou à la femme en général. On remarque bien qu'une société conservatrice, sur certains plans, comme la notre se donne le droit de juger et de condamner tout ce qui est moins conservateurs.

Sultana se distingue des autres habitants du village par une pratique iconoclaste « *je lisais tantôt le coran tantôt la bible* » (p.159), ces derniers qui se croyaient détenteurs de la vérité condamne cette *Yahoudia*, comme nous pouvons le lire à travers les propos de l'épicier du village :

« *Nous avons parmi nous une yahoudia dans le village une malédiction envoyée du ciel d'Allah sur nos têtes. Elle a abandonné l'islam, religions de nos parents et de nos arrière- arrière-grands parents [...] une mourtadda, il faut l'égorger, il est licite de verser son sang* » (pp.159-160).

Malgré toute cette haine, *Sultana* suit son chemin et quitte son village.

Voilà que le titre de notre corpus désigne le texte dans sa singularité, et le met en valeur du fait qu'il a servi à attirer sur lui l'attention du lecteur, tout en donnant des informations qui révèle le tragique du contenu.

2-L'illustration, une représentation paratextuelle tragique

Selon Karl Canvat, chercheur et professeur de littérature française, l'illustration de la première de couverture remplit plusieurs fonctions publicitaires, afin d'attirer le lecteur. « *La première est la fonction référentielle qui dit quelque chose du contenu du livre, la deuxième fonction esthétique qui joue un rôle décoratif, et enfin la fonction idéologique qui renvoie à des normes culturelles* »¹. L'illustration peut aussi fonctionner comme instruction générique, c'est-à-dire, l'image de la première de couverture fait en sorte d'ancrer le livre dans un imaginaire qui conditionne la lecture et renforce le pacte générique déjà établi par le titre. « *C'est ainsi qu'une arme peut indiquer le roman*

¹ Genre et pragmatique de la lecture, <http://www.fabula.org/atelier.php>, consulté le 27-02-2016.

policier, un visage angoissé, le polar ou le thriller, un couple enlacé, le roman sentimental, des planètes, des vaisseaux spatiaux ou des engins futuristes, la science-fiction »¹. Lorsqu'une illustration accompagne le titre, il y a forcément corrélation entre les deux, ils se nourrissent l'un de l'autre. L'image éveille la curiosité et l'imagination du lecteur et oriente la compréhension du texte.

L'image de la première de couverture de notre corpus ne contient pas beaucoup d'indices. Il s'agit d'un pied de femme chaussé, croisé l'un sur l'autre, qui se situe au premier plan. Le détail le plus intéressant, c'est que cette photographie de couverture est prise par le photographe algérien, Sid-Ahmed Semiane qui est aussi journaliste et écrivain, surtout l'auteur d'*Octobre, ils parlent*, qui est considéré comme l'ouvrage de référence sur les événements tragiques du 5 octobre 1988.

Donc cette image qui représente un pied d'une femme, renvoie-t-elle à *Sultana* ? Où bien aux événements du 5 octobre est tout ce qui s'en suit ?

Comme nous le savons, l'histoire de notre corpus se situe entre deux dates historiques, très significatives, qui sont le 5 octobre 1988, et le 11 septembre 2001, qui enracinent ce roman dans un contexte et une histoire. « *En octobre 1988, commençait une nouvelle période dans l'histoire algérienne. Ce mois là de violentes émeutes, à travers tout le pays, allait entraîner l'effondrement du système* »². Une période qui représente la révolte des algériens, qui se sont levés pour crier la colère contre le système oppressant. Un peuple en désarroi, à cause des grèves ouvrières observées dans beaucoup d'usines, le début de la décennie noire, auquel s'ajoutent les mouvements de contestations étudiants, qui traduisent le malaise du pays et la pénurie des aliments et de produits de première nécessité.

Pendant la décennie noire, c'était les femmes qui étaient le plus touchées par l'intégrisme, elles étaient harcelées, violées et égorgées.

*« violence faite aux femmes sur lesquelles pèse un ensemble d'interdits
qui les emprisonne [...] violence faite au corps des femmes par le*

¹Ibid.

²Algérie : Cahier Noir des émeutes du 5 Octobre 1988, <http://www.algeriennepresse.com/algerie-cahier-noir-des-emeutes-du-5-octobre-1988/>

recours à l'avortement auquel la société condamne celles qui ont bravé les interdits ; violence de la mort mise en scène par ceux qui la donnent, comme un spectacle sans cesse recommencé »¹.

Tout comme *Sultana*, et les autres personnages féminins.

Amin Zaoui est un écrivain qui s'intéresse à la condition de la femme, vu qu'elle a été, et continue d'être la première victime de sa société, qu'elle soit épouse, mère, sœur ou femme étrangère, c'est elle qui subit toutes les formes de violence. Lors d'une interview avec le journal, *Le Soir d'Algérie*, Amin Zaoui a déclaré :

« La femme reste le point central de toute mon œuvre. Je suis convaincu que toute société ne peut avancer sans la présence des femmes dans tous les domaines de la vie sociale : en politique, en économie, dans les sciences, etc. malheureusement en Algérie et dans l'ensemble du monde musulman, la femme est marginalisée. Elle est réduite à une fonction décorative. Dans mes romans je rends hommage aux femmes et à leur résistance »².

Ainsi la souffrance de cette femme est partagée entre le silence, la peur, le hurlement et l'affrontement.

Dans ce cas, l'auteur mène d'une main experte des personnages souvent troublés, à la quête de la liberté politique, religieuse, sociale, idéologique et sexuelle. Les personnages féminins occupent une place primordiale dans ce roman, puisque l'intrigue s'élabore autour d'elles.

Comme cette illustration est prise par Sid-Ahmed Semiane, qui a été l'un de ceux qui ont vécu et témoigné de ces événements tragique, nous pensons qu'elle fait allusion à la décennie noire algérienne, ainsi qu'à la condition de la femme algérienne durant cette tragédie, qui se reflète dans la souffrance, de cette dernière, que Domenach appelle : *« le matériau ordinaire de la tragédie [...], la souffrance, le deuil, les larmes »³.*

¹ Paysages littéraires algériens des années 90 et post-modernisme littéraire maghrébin, <http://www.limag.com/Textes/PaysagesLitteraires90.pdf>, consulté, le 10-04-2016.

² Culture : Entretien avec Amin Zaoui « il n'y a pas de littérature sans liberté », <http://www.lesoirdalgerie.com/articles/2013/02/04/article.php?sid=144723&cid=16>, consulté, le 10-04-2016.

³ DOMENACH, M, *le retour du référent*, in Thèse de Doctorat, Benamara. N, *pratique d'écritures de femmes algériennes des années 90 cas de Malika Mokkedem*, Université de Bejaia, 2010.

3-La quatrième de couverture, témoignage d'une tragédie

La quatrième de couverture est la dernière page extérieure non numérotée du livre, elle dévoile le contenu de l'œuvre grâce au résumé qui contient l'essentiel du contenu, comme on y trouve aussi quelques informations sur l'auteur et des critiques faites à son sujet, un code barre, des informations sur la collection, des indications sur son âge, le nom de l'illustrateur, le prix etc.

Gérard Genette dans son ouvrage consacré aux « *seuils* » du texte littéraire, nous dit que la quatrième de couverture endosse en matière de lecture, un rôle des plus stratégiques « *zone indécise entre le dedans et le dehors* »¹, car elle nous offre la possibilité d'y entrer ou de lui tourner, à son tour, le dos.

La quatrième de couverture « *est un autre haut lieu stratégique* »², tout comme la première couverture. Elle comporte aussi d'autres éléments, qui aident le lecteur à faire un aperçu général sur le contenu de l'œuvre ainsi que des informations sur l'auteur.

Sur le dos de couverture de notre corpus figure un extrait représentatif du contenu, un résumé, une présentation de l'auteur, un code barre, un code ISBN, et un nom de l'illustrateur de la couverture. Grâce à ces éléments, il est possible de comprendre et de faire un aperçu général sur le contenu de l'œuvre, ainsi que des informations sur l'auteur.

La quatrième de couverture accueille généralement un résumé de l'œuvre, qui est considéré comme un axe d'appuis, qui facilite la compréhension de l'ensemble de l'histoire.

Le passage au dessous, c'est le résumé mentionné sur la quatrième de couverture qui intéresse notre analyse du paratexte. Il consiste en ce passage :

« À travers ce texte, Amin Zaoui chante l'amour, indissociable des femmes et des livres, la passion des histoires. Mais la chambre de la vierge impure est aussi un livre de résistance. Dans les voluptés de fumée psychotrope et

¹GENETTE, Gérard, *Seuils*, Seuil, Paris, 1987.

²Ibid. p.30.

le vertige des sens, les récits qui s'enchaînent ont l'étrange vertu de renvoyer à l'état de fable ce qui est bien réel : une Algérie confrontée à la violence »

Nous remarquons que le résumé est partiel, joue sur le suspense puisqu'il ne dévoile pas le contenu d'une manière profonde. Nous comprenons tout de même, que l'histoire se tisse autour des femmes car les personnages féminins occupent une place primordiale dans ce roman. D'ailleurs, la femme occupe une grande place dans les écrits de l'auteur, comme il a déclaré dans une interview qu'il a accordé au journal Liberté :

« Personnellement, je pense que la femme est le centre de la vie, et que pour mesurer la liberté dans un pays, il faut voir la situation de la femme dans la société. Je suis l'écrivain de la femme. Dans tous mes romans, il y a une grande place pour elle »¹.

En plus de l'amour chanté pour les femmes, l'auteur chante « l'amour des livres et la passion des histoires », à travers une évocation explicite de nombreux auteurs issus de la littérature arabe comme, Khalil Gibran et Omar Khayyâm, anglaise comme *Othello* de Shakespeare etc.

Dans le passage, déjà cité en dessous, l'auteur assure la narration par l'emboîtement des récits enchaînés, racontés par plusieurs conteurs, comme dans la tradition maghrébine, où les grands-mères, racontaient et improvisaient des contes. Dans le texte, *Ailane*, ce conteur- narrateur emprunte le conte à la tradition orale maghrébine, pour raconter l'histoire de son père, dans le but de séduire son auditrice Laya, « dans les volutes de fumée psychotrope et le vertige des sens », en racontant cette histoire de son père, avec plusieurs versions interminables et rocambolesque, Ailane tente de séduire Laya comme le propose ce passage : « Ce soir-là, je sortis ma langue pour enchanter Laya avec une nouvelle histoire » (p.44).

Par ailleurs, les différents récits emboîtés, racontés, renvoient à ce qui est de l'ordre de l'historique « une Algérie confrontée à la violence », un autre indice, qui révèle le contexte tragique de l'histoire, celui des années quatre-vingt-dix, en pleine guerre civile et un peu plus tôt. Plus exactement de 1988 jusqu'à 2001.

Le dos de la couverture porte aussi un extrait du texte :

¹<http://www.liberte-algerie.com/actualite/jecris-pour-me-liberer-1188/pprint/1>, consulté, le 15-04-2016.

« *Il pleut. Je la guette ! Il vent. Je la piste ! Il fait triste. Je la file ! Un vent automnal frais et doux mêlé à une pluie fine berçait les volets cassés des vieux baraquements. À travers la fenêtre du chalet ou j'étais allongé, je regardais le ciel, gris et bas. J'avais envie de pleurer* ». (p.39).

Dans ce passage, l'espace nous est donné à travers l'œil du narrateur. L'espace dans lequel il est installé. Il s'agit d'un vieux baraquement au milieu d'une forêt « *qui entourait les baraquements retomba dans un silence de cimetière* » (p.34). Le narrateur se trouve dans un espace fermé (baraquement), entouré d'un dehors (forêt) ouvert dangereux.

Ce temps pluvieux et triste est lié à l'état d'âme du personnage *Ailane* qui avait envie de pleurer. Qui se réfère aussi à une situation conflictuelle, celle d'*Ailane* qui sort de la maison pour acheter un pain de sucre, et ne reviendra qu'au bout de 13 ans, embarqué dans un champ islamiste qui se trouve dans un endroit inconnu « *ainsi commença ma vie je ne savais où, je ne savais comment, sinon que c'était dans des baraquements au milieu de nulle part* » (p.34).

Dans un texte, J.Y. 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* »¹. Dès lors, le lecteur remarquera que la situation ira de mal en pis, jusqu'à devenir dangereuse, et même mortelle.

Le dos de la couverture, contient aussi une biographie de l'auteur, ou on trouve, d'abord des informations sur son identité, tel que sa date de naissance, né en 1956, ainsi que son nom et prénom, Amin Zaoui, qui sont écrit en majuscule. On retrace aussi son parcours professionnel, et une énumération de certaines de ses œuvres littéraires, surtout celles qui sont traduites en d'autres langues, comme *Sommeil du mimosa*, 1998, et *Festin de mensonges*, 2007.

L'analyse des différents éléments paratextuels, l'ambiguïté du titre, l'illustration et la quatrième de couverture, nous a permis de mettre en évidence les liens que ces derniers peuvent entretenir avec le texte, et qui annonce l'univers romanesque.

¹TADIÉ, Jean Yves, *Poétique du récit*, PUF, Paris, 1978, p. 47.

Chapitre III

Le tragique romanesque : personnages, événements et contexte de violence

1-Les voix narratives et le récit d'une tragédie

La chambre de la vierge impure est racontée par deux voix différentes, celle des deux personnages principaux. La voix d'*Ailane* et celle de *Sultana*. A la lecture de notre roman, ces deux voix qui narrent nous donnent l'impression de lire deux tragédies en même temps. Celle de la guerre civile qui touche tout le pays, racontée par *Ailane*, et celle d'une femme qui est *Sultana*, au sein de cette guerre.

Dans un récit, le narrateur est celui qui raconte l'histoire. Il existe deux types de narrateur, le narrateur extérieur, et le narrateur intérieur, « si l'on définit, en tout récit, le statut du narrateur à la fois par son niveau narratif (exta- ou intradiégétique) et par sa relation à l'histoire (hétéro- ou homodiégétique) »¹.

Pour monter la relation du narrateur avec le récit, on se réfère à l'ouvrage de G. Genette *Figures III*, qui distingue différents types de narrateurs en fonction de leur relation à l'histoire racontée.

-Le premier récit, celui d'*Ailane*

Dans ce récit cadre, nous avons la voix d'*Ailane* qui parle, il dit « je », il évoque sa propre vie, ses souvenirs, et celle des autres personnages. Donc *Ailane* est un personnage principal et narrateur, il est narrateur personnage (autodiégétique).

Selon Gérard Genette, dans *Figures III*, le narrateur *homodiégétique*² est un conteur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte. Dans ce cas, s'il n'est pas un simple témoin des événements, mais le héros de son récit.

C'est à travers la voix d'*Ailane*, qui nous ait donné les différentes versions tragiques des histoires des personnages. Tout d'abord il narre son histoire, dans laquelle il commit un meurtre et assiste à des assassinats commis par les militants islamistes. En parallèle, il introduit à son histoire, d'autres récits, comme celui de la mort tragique de son père, de sa tante *Rokia*.

La voix d'*Ailane*, est présente tout au long de l'histoire, pendant qu'il narre les différents récits enchâssés, il incruste des phrases tragiques chargées d'émotion, afin de nous rappeler la situation tragique que traverse le pays comme ces différentes

¹ GENETTE, Gérard, *Figures III*, Seuil, Coll. Poétique, 1972, p.255.

² Ibid. p. 252.

phrases : « *une opération de ratissage de l'armée nationale a provoqué le chaos dans le campement* » (p.89), ou bien, « *pourquoi suis-je, moi aussi, attiré par ce jean Sénac? Et je pense aux deux autres poètes assassinés à Alger : Tahar Djaout et Youcef Sebti* » (p.81). Grâce à la parole, *Ailane* nous transmet le tragique du texte.

-Le second récit (enchâssé), celui de Sultana

Dans ce récit qui englobe les deux chapitres, *La chambre de la vierge*, et *Mémoire d'une terrasse*, nous avons la voix de Sultana qui raconte son histoire, qui parle aussi à la première personne. Elle est ce qu'on appelle d'après la classification de Gérard Genette: narrateur intradiégétique, elle est aussi personnage narrateur, mais elle en sait moins que le narrateur, « *vision limitée* ». À travers sa voix dans le récit, Sultana a évoqué des détails de sa vie marquée de douleurs et de souffrances :

« *Une fois par semaine j'allais au hammam, mais, cette fois-là, les femmes, toutes les femmes, en me voyant franchir la porte, ont abandonné le lieu. Je me suis retrouvée toute seule* » (p.160).

Cependant, il est à signaler que la voix de *Sultana* n'est pas la seule dans ce récit. Il y a celle du personnage principal *Ailane* comme le montre cet extrait : « *je m'en fous de l'histoire. L'histoire n'est qu'un pissoir privé. J'aimais Sultana, et je n'étais pas Othello le jaloux* » (p.140). Il y a aussi la voix du narrateur qui est au courant de tout ce qui se passe dans l'histoire, c'est-à-dire omniscient. Il intervient pour commenter ou faire des remarques comme dans ce passage : « *Sultana n'avait jamais vu d'écran de télévision. Ce jour- là, pour la première fois, elle a rendu visite à sa mère qui comme à l'accoutumée, avait fugué et s'était installée chez une parente* » (p.137).

Le point de vue adopté par le narrateur pour raconter son histoire, est en relation avec ce qu'il sait des événements, ce que G. Genette a nommé focalisation : « *Par focalisation, j'entends donc bien une restriction de « champ » c'est-à-dire en fait, une sélection de l'information narrative [...] »¹.*

Dans le texte, il y a plusieurs voix qui se font entendre à travers plusieurs regards, selon G. Genette, nous sommes en présence « *de focalisation variable* »².

¹ GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris, 1983, P49

² GENETTE, Gérard, *Figures III*, op-cit, p. 211.

Nous avons *Ailane* comme personnage narrateur, présent dans l'histoire qu'il raconte à un point de vue interne. Dans ce texte où le point de vue interne est utilisé, nous sommes amenés à connaître les sentiments et les pensées du personnage. Le personnage focal n'est jamais décrit ni même désigné de l'extérieur et ses pensées ou ses perceptions ne sont jamais analysées par le narrateur. Il ya aussi la voix de *Sultana*, qui est aussi externe, mais moins présente dans le texte. Sans oublier celle du narrateur omniscient.

D'après l'étude des voix narratives, et de la focalisation ou la perspective selon laquelle les événements de l'histoire sont perçus et présentés, il s'est avéré que le personnage principal de ce roman est *Ailane*, car sa voix domine tout le récit. À présent nous passons à l'analyse du personnage principal comme élément tragique.

Enfin nous dirons que cette multiplication des voix des personnages et l'alternance entre les niveaux narratifs du récit peuvent être des signes symptomatiques du caractère dramatique et tragique de ce récit, car à travers la voix de celui qui parle, que s'exprime son angoisse.

1-1-Le personnage principal, *Ailane* héros tragique

La notion du personnage en littérature est restée « l'une des plus obscures »¹ de la poétique moderne à définir. Ce que nous entendons par personnage, ne fait pas objet d'une partie entière dans la poétique d'Aristote, cette notion est secondaire, entièrement soumise à la notion d'action². Il revient a trois reprises sur cette question, mais n'expose pas un système parfaitement cohérent.

Le personnage de fiction à certainement connu son âge d'or au XIX^{ème} siècle³, période où le roman a envahit l'espace littéraire. Mais avant, cette assomption glorieuse ne doit pas faire oublier les modifications par lesquelles est passée une figure dont l'acte de naissance remonte aux origines du récit⁴, jusqu'à ce qu'il devient un individu avec un statut social est une identité. Plus tard, le personnage, qui jusque-là n'était qu'un nom, l'agent d'une action, a pris selon Barthes une consistance psychologique :

¹DUCROT & TODOROV, cité par, CLAUDES. Pierre & YVES. Reuter, *Le personnage*, Que sais-je, 1998, p. 3.

²BARTHES, Roland, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, in *Poétique du récit*, Seuil, 1977, pp. 32.33.

³ CLAUDES, Pierre, et REUTER, Yves, *Que sais-je*, coll. PUF, 1998, p. 5.

⁴ Ibid. P.5.

« Il est devenu un individu, une « personne », bref un « être » pleinement constitué, alors même qu'il ne ferait rien, et bien entendu, avant même d'agir, le personnage a cessé d'être subordonné à l'action, il a incarné d'emblée une essence psychologique »¹

Le personnage est un élément fondamental et essentiel de l'œuvre, c'est un être fictif qui emprunte ses traits à partir d'éléments pris dans la réalité, comme les traits, psychologique, physique, et sociaux, enfin de lui conférer une vraisemblance. Le personnage s'évalue aussi par ses actions, Yves Reuter le définit comme : « une unité intégrée dans le récit, qui intègre elle-même des unités de niveau inférieur, s'organise en système avec les unités de même niveau et permet de construire les configurations sémantiques du texte »² cependant, le personnage dépend de sa fonction narrative dans le texte.

Tous les personnages de notre roman *La chambre de la vierge impure*, ont une fin tragique, nous citons, *Sultana* a quitté le village, *Ailane* a commis un crime en tuant *Laya*, sa mère *Nouara* est devenue folle, *Safia* est resté dans son mutisme jusqu'à sa mort, la tante *Rokia* est allée vivre à Istanbul, mais une autre version de son histoire révèle qu'elle est morte avant même de quitter le pays, sans oublier la mort tragique de son père, de certain habitant du village, et ceux du maquis.

Mais nous allons analyser un seul personnage, celui qui se trouve au centre du récit qui est *Ailane*.

L'étude sémiologique du personnage telle qu'elle est suggérée par Philippe Hamon qui a considéré le personnage comme signe du récit qui se prête à la même qualification que les signes de la langue. Il le définit comme « une sorte de morphème doublement articulé, morphème migratoire manifesté par un signifiant discontinu renvoyant un signifié discontinu »³. Philippe Hamon construit une approche de type sémiologique.

Cette approche suppose que le personnage n'est pas une donnée mais un signe et décide d'en faire « une problématique sémiologique ou sémiotique ; comme on voudra »⁴.

¹BARTHES, Roland, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, in *Poétique du récit*, Seuil, 1977, p.33.

² CLAUDES, Pierre, et REUTER, Yves, *Le personnage*, op-cit, p. 41.

³ HAMON, Philippe, *Poétique du récit*, Seuil, Paris, 1977, p. 124.

⁴Ibid.p.115.

PH. Hamon retient trois champs pour l'analyse du personnage, l'être (le nom, le portrait physique, la psychologie, etc.), le faire (le rôle thématique et le rôle actantiel) et l'importance hiérarchique (statut et valeur). « *Toute analyse du récit est obligée, à un moment ou à un autre, de distinguer entre l'être et le faire du personnage* »¹

-L'être du personnage : pour Philippe Hamon le personnage est la somme de ses propriétés à savoir son nom, les dénominations, le portrait physique, son identité, sa manière de se vêtir et les divers attributs que lui prête le romancier. Ainsi nous renseigne-t-il sur son rang social, son passé et son vécu.

En se référant à l'analyse faite par Philippe Hamon, Vincent Jouve a écrit à propos du portrait physique que sur le plan physique :

*« Le portrait du personnage passe d'abord par la référence au corps. Ce dernier peut être beau, laid, déformé, humain, non humain. Le portrait, instrument essentiel de la caractérisation du personnage, participe logiquement à son évolution »*².

Sur le plan physique, le portrait d'*Ailane* est difficile à dégager, car le texte ne nous fournit pas beaucoup de détails. Au début du récit, quand *Ailane* a quitté la maison, il était un jeune garçon de treize, dix sept ans « *quand je suis sorti, j'avais seize, dix-sept ans presque* » (p.13), les mains blanche, dont la blancheur évoque son innocence, ainsi que son jeune âge. Il était aussi fragile, car sa mère « *l'avait toujours traité de gamin fragile* » (p.40), il ne doit pas être fort physiquement. En plus de son prénom, *Ailane* était surnommé par les gens du village, par « *le poète ! C'est-à-dire le fou* » (p.35).

À la fin du récit, un autre portrait se dessine d'*Ailane*, celui d'un homme adulte d'une trentaine d'année, car son absence a duré treize ans, avec une barbe mal entretenue « *il m'a regardé de biais ma barbe sale et longue lui faisait peur* » (p. 170), ce qui signifie que le personnage a subi un changement radical, de l'innocence vers un aspect qui fait peur.

Sur le plan psychologique, selon Vincent Jouve : « *le portrait psychologique est essentiellement fondé sur les modalités c'est le lien du lien du personnage au pouvoir, au*

¹Ibid. p. 134.

²JOUVE, Vincent, *La Poétique du roman*, Armand Colin, 3^e édition, 2010, P.85.

savoir, au vouloir et au devoir qui donne l'illusion d'une vie antérieure »¹. Ailane se présente comme un homme amoureux et jaloux, de deux femmes, de sa cousine *Sultana* qui a laissé au village après son embarquement, et de *Laya* celle qui l'a rencontré dans la forêt où il était emprisonné. Il était un passionné de théâtre, mais sa timidité l'empêchait de monter sur scène, un passionné de peinture, car il réalisait des portraits, il aimait les chiens, les femmes et les chevaux, la poésie, comme son père « *Mon père ne cessait de nous répéter : la prière, les femmes, les parfums, les chevaux et les chiens sont les piliers de la foi, de l'amour, de la fortune et de la fidélité* » (p.40), aux yeux de sa mère, il était un déséquilibré, dû à l'absence de son père qui n'a pas le temps de s'occuper de lui. D'après ce portrait, le personnage ne paraît pas conformiste.

-Le faire : par faire Philippe Hamon entend toutes les actions menées par le personnage et constituant l'assise de l'intrigue.

Pour analyser le faire de ce personnage, nous allons suivre les rôles thématiques et actanciels du personnage, dans le récit, qui mèneront vers sa fin tragique.

D'après l'être du personnage, il s'est avéré qu'il n'est pas conforme au groupe social, d'ailleurs il était nommé le fou. On peut dire que tout ce qui ne correspond pas aux normes du groupe auquel ce personnage appartient est considéré comme une démesure.

La démesure ou *Hybris* est un terme grec qui signifie « *démesure* »². Il désigne « *l'attitude des héros qui dépassent les limites ou outrepassent les interdits édictés par les dieux. Plus exactement, est qualifiée de démesurée toute attitude qui attente à l'ordre des choses [...]* »³. Ailane est un personnage démesuré, ce qui va contribuer à sa situation tragique.

Dans son célèbre ouvrage *La Naissance de la tragédie*⁴, Nietzsche à opposer Apollon à Dionysos. Nietzsche a associé le symbole de la mesure à Apollon et celui de la démesure Dionysos. Et comme la tragédie est issue des célébrations religieuses en l'honneur de Dionysos, cette démesure est associée au héros tragique et à Dionysos.

¹ Ibid. p. 85.

² ESCOLA, Marc, *Le tragique*, Flammarion, 2002, p.238.

³ Ibid. p. 238.

⁴ La démesure chez Nietzsche : hybris ou sublime, <http://www.dogma.lu/txt/AKM-Demesure.htm>, consulté le, 08-05-2016.

Ailane comme personnage tragique est plus proche de Dionysos que d'Apollon, d'ailleurs aux yeux de sa mère, « *il était un déséquilibré* » (p.35), et les gens du village le surnommaient le fou. Le personnage manquait de réalisme, « *je perdis la tête. Parfois, je me disais : je n'ai pas besoin d'une tête pareille, qui me dérange avec un tas de soucis et d'ennuis* » (p.31), il détestait aussi les expressions moralistes. Le jour où il était embarqué dans le camion, vers le camp des terroristes, il ne mesurait pas l'ampleur de la situation, il continuait de rêver, « *quand ils m'ont embarqué dans un vieux camion brinquebalant, je n'ai pas manifesté la moindre résistance [...] je m'oubliai, je perdis la tête [...] je voulais partir. Loin. Moi aussi je voulais un jour partir très loin !* » (pp.31.32). vu son jeune âge, Ailane rêvait de voyage, de faire le même parcours qu'a fait son père, il souhaitait découvrir et fouler les chemins que son père a parcouru. Tout le long du trajet, il n'a pas cessé de rêver et d'espérer d'aventure et d'expédition. La démesure d'Ailane, apparaît aussi dans ce sentiment de déséquilibre entre l'*éthos*¹, et le *daïmon*². Cette distance qui les sépare s'appelle l'*hamartia* (la faute). La démesure du personnage est dans le démon qui se réveille en lui « *je tremblais, le démon s'était réveillé en moi* » (p. 26). Ailane est un personnage tragique, car c'est ce sentiment qui le poussera vers la faute tragique.

Tout le problème du tragique tient dans l'évaluation de la faute commise par le héros. Aristote dans *La poétique*, définit ainsi le héros tragique :

« *L'homme qui sans être éminemment vertueux et juste, tombe dans le malheur non en raison de sa méchanceté et de sa perversité mais à la suite de l'une ou l'autre erreur qu'il a commise* »³

Ce célèbre passage de la poétique d'Aristote, nous montre l'importance de la faute tragique ainsi que son rôle déterminant dans l'apparition du tragique dans l'œuvre.

À présent, dans le récit, nous pouvons dire que l'une des causes qui vont pousser le personnage vers sa faute, est bien la démesure :

¹ *Éthos*, est mot grec qui signifie le caractère, l'état d'âme, la disposition psychique, http://www.fabula.org/actualites/style-et-ethos_50696.php, consulté le, 08-05-2016.

² « *Daimon* » est un mot grec dont nous avons fait « *démon* », mot qui connote un seul aspect du « *monde daimonique* » : un aspect d'ombre et tentation. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/daimon>, consulté le, 08-05-2016.

³ ARISTOTE, *La poétique*, Les belles lettres, 1999, p. 47.

« Comme le personnage tragique se constitue dans la distance qui sépare daimon de éthos, la culpabilité tragique s'établit entre l'ancienne conception religieuse de la faute-souillure, l'harmatia, maladie de l'esprit, délire envoyé par les dieux, engendrant nécessairement le crime, et la conception nouvelle où le coupable est défini comme celui qui, sans y être contraint, a choisi délibérément de commettre un délit »¹.

C'est cette démesure, qui a poussé le personnage à ne pas résister à son embarquement, et à choisir un chemin qui le mènera, non vers son rêve, mais vers le malheur et la souffrance.

La figure du père aussi, est très présente dans les tragédies grecques, le sort du personnage tragique est lié à celui de son père. A ce propos, Roland Barthes a déclaré que : *« il n'ya pas de tragédie où il ne soit réellement où virtuellement présent »²*. Le père d'Ailane était très présent dans le récit, pas auprès de son fils mais dans sa mémoire, d'ailleurs durent les treize ans qui a passé loin de sa famille, il ne vivait que dans la nostalgie des souvenirs de son père, tourmenté par sa mort tragique à laquelle il ne veut pas croire. Par moment, il se doutait même de sa parenté, car il était souvent en voyage

« Je n'étais plus sur d'être son fils. J'étais né à une époque où mon père avait effectué son plus long voyage [...] j'étais le fils du vent, de la noirceur et du rêve. J'étais le fils d'un nuage, d'un souffle ! » (p. 48).

Ce déchirement identitaire et le manque de repère, sont de grands facteurs qui laisseront tomber notre personnage en faute.

En amour, Ailane était un personnage jaloux *« la jalousie envers ce Nacer se réveillait en moi » (p.62)*. La jalousie est l'une des caractéristiques du personnage tragique.

Du début jusqu'à la fin du roman, Ailane répétait sans cesse cette jalousie d'Othello, qui est l'a plus belle figure tragique de la jalousie. Ce dernier était amoureux de Laya, celle dont il a fait la rencontre au maquis. Mais Sabine menace cette relation car elle est une vraie concurrente pour Ailane. Ce dernier aveuglé par la jalousie de voir Laya préféré Sabine à lui, il commet l'irréparable en tuant Laya avec du sang froid.

¹ ESCOLA, Marc, *Le tragique*, Flammarion, 2002, pp. 18.19.

² BARTHES, Roland, *Sur racine*, Ed, Seuil, 1963, p. 48.

La jalousie est une émotion qui torture le personnage tragique, un mal qui le pousse à agir sans réfléchir, aux conséquences de se qui va être commet, tout comme *Ailane* qui a goûté au poison de la jalousie.

Jacqueline de Romilly, dans son ouvrage, *La tragédie grecque*, a écrit, que le fait de décrire le meurtre d'une femme qui tue son mari, ou d'une mère qui tue ses enfants, montrer le désastre d'un homme qui se découvre le mari de sa mère, pourrait fournir de beaux mélodrames, mais pour que de telles données apparaissent comme tragiques, il faut un élément de plus, c'est quoi cet élément qu'implique le tragique ?

Le tragique implique l'existence d'une fatalité qui rend inéluctables les malheurs qui se produisent. En d'autres termes, et comme réponse donnée par Romilly à la question déjà posée, il faut, pour que ces meurtres soient tragiques, qu'ils soient rattachés à des causes qui dépassent les cas individuels et qui les rendent nécessaire au nom de circonstances s'imposant à l'homme. Ces causes qui dépassent l'homme, et qui ne s'accordent pas avec sa volonté, il s'agit bien d'un destin qui vient de l'extérieur. C'est celui-là qui est représenté dans les tragédies grecques sous le nom du *fatum*.

C'est cette fatalité tragique qui est présente dans notre roman *La chambre de la vierge impure*. Le héros de notre roman est confronté à cette fatalité qui le prédestine à une vie tragique.

« *Le tragique suppose la présence d'une transcendance, le fatum quelle que soit sa forme : divine, familiale, historique etc. Et qu'il engage l'homme dans un combat perdu d'avance avec cette transcendance* »¹

Cette transcendance est divine, mais les personnages de notre roman sont aussi victime d'une transcendance sociohistorique, car l'histoire du roman que nous étudions, représente les événements de la décennie noire qu'a traversée l'Algérie, qui est l'une des plus atroces tragédies qu'il puisse exister.

Le héros affirme sa liberté pour échapper à la fatalité, mais il se révèle que la volonté universelle est plus forte que la sienne. Notre roman met en scène des personnages qui sont condamnés par une transcendance sociohistorique, qui est une nouvelle forme de transcendance, celle du tragique moderne, ou le héros tragique est perdu dans un monde dans lequel il ne trouve plus de réponse, car il s'est détaché des dieux.

¹MACE-BARBIER Nathalie, *Lire le drame*, Dunod. Paris, 1999. p. 13.

Donc la fatalité qui pèse sur ces nouveaux *Œdipe*¹ et *Oreste*,² ces nouvelles *Electre*³ et *Antigone*⁴, s'écarte énormément du fatum antique. En revanche ils sont condamnés par une transcendance sociohistorique qui se traduit dans le roman de Zaoui à travers la misère et la précarité sociale.

Notre personnage principal, dans ce roman, est poussé vers sa fin tragique par une fatalité sociale. Ailane est un petit enfant de treize ans, issu d'une famille pauvre, pris en charge par sa mère, dans une période où la situation du pays était très critique. Un pays frappé de plein fouet par les siens, la montée des islamistes, la pénurie et le régime politique totalitaire.

Afin de démontrer le caractère tragique du personnage, nous allons appliquer le schéma actanciel de Greimas.

1.2. Le schéma actanciel

Toujours dans le souci de prouver le caractère tragique du personnage, nous proposons ce schéma actanciel de *Greimas*, qui définit le personnage par sa participation à une sphère d'action selon les trois axes suivant : L'axe du vouloir qui réunit le héros et l'objet, l'axe du pouvoir qui oppose l'adjuvant à l'opposant et enfin l'axe du savoir qui regroupe le destinataire et le destinataire.

¹Le mythe d'*Œdipe* est devenu le symbole même de la cruauté du destin que rien ne peut fléchir. À la naissance de l'enfant, un oracle avait déclaré à ses parents qu'il serait pour eux source d'un effroyable malheur. De fait, même éloigné d'eux, Œdipe accomplira ce que le destin avait prévu : il tuera son père, le roi de Thèbes Laïos, et épousera sa mère, la reine Jocaste. Découvrant l'affreuse vérité au terme d'une enquête acharnée, Œdipe se crève les yeux. A la fin de la pièce, tout sanglant, il vient résumer sa destinée, cité par BERETTA, Alain, *Le tragique*, Ellipse, Paris, 2000, p. 16.

²*Oreste*, dans la mythologie grecque, fils d'Agamemnon et de Clytemnestre. D'après Homère, Oreste était absent lorsque son père rentra de Troie et fut assassiné par Égisthe, amant de Clytemnestre. Lorsqu'il arriva à l'âge d'homme, Oreste vengera son père en tuant Égisthe et Clytemnestre, conduite que l'on tenait pour exemplaire, conformément au code moral de l'âge héroïque. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/oreste-mythologie>, consulté le, 26.05.2016.

³*Électre* est fille d'Agamemnon et de Clytemnestre. Epargnée lors de l'assassinat d'Agamemnon par sa mère et Égisthe, elle réussit également à sauver son jeune frère Oreste, plus tard ils vengent leur père en tuant Clytemnestre et Égisthe. <http://agora.qc.ca/thematiques/mort/dossiers/electre>, consulté le, 26-05-2016.

⁴*Antigone*, représente le personnage féminin tragique par excellence. Cette princesse Thébaine, née des amours incestueuses d'Œdipe et de Jocaste, incarne la révolte : refusant d'obéir à son oncle Créon qui a interdit d'ensevelir le cadavre de son frère Polynice, la jeune fille accomplit les rites funéraires. Mais elle est prise sur le fait et se trouve promise à un atroce châtement : être enterrée vivante. Au dénouement de la pièce, elle se prépare à son sort. Ibid. p. 15.

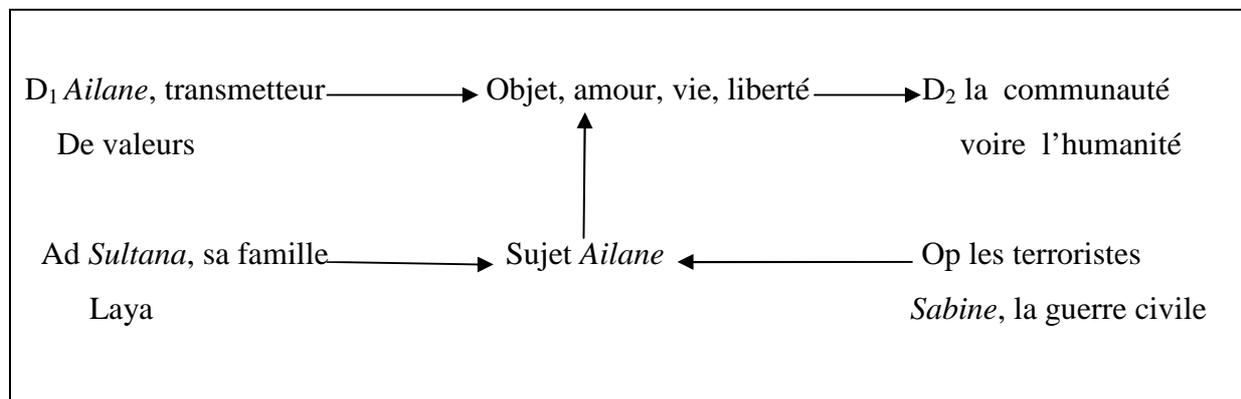
Greimas propose ce modèle dans lequel il rameute tous les personnages primordiaux à toute intrigue. La notion de personnage cède la place à actant, instance chargée d'assumer les actions qui font fonctionner le récit.

Greimas isole six classes d'actants ou six fonctions actantiels¹ établissant la matrice de tout récit, un récit qui se circonscrit dès lors comme une quête. On obtient ainsi les trois couples célèbres :

Le destinataire qui met en branle le récit, définit le manque ainsi que l'objet qui comblera ce manque, et le destinataire qui bénéficiera de l'acte posé. Le sujet qui est à la poursuite d'un objet. L'adjuvant qui aide le sujet à acquérir l'objet et l'opposant qui s'oppose à la réalisation de son désir.

Plusieurs fonctions actantielles peuvent être cumulées par un actant, il peut être un objet ou un événement. Par ailleurs, il peut s'appliquer plus qu'un schéma actantiel à une seule et même histoire.

La première relation est celle des désirs (vouloirs) dans laquelle un sujet (*Ailane*) est en quête d'un objet de valeur (amour, liberté, vie). Quant à la deuxième relation, c'est celle du (pouvoir), entre *Ailane* le sujet et ses opposants, Sabine, la guerre civile, et les terroristes.



Le sujet *Ailane* remplit en même temps le rôle du destinataire qui est comme l'agent privilégié pour transmettre les bonnes valeurs, étant un jeune garçon innocent qui rêve de voyage, de liberté et d'amour. Ce destinataire qui est *Ailane* cherche un objet qui comprend l'amour de deux femmes, *Sultana* et *Laya*, la liberté car il est en

¹ JOUVE, Vincent, *Poétique du roman*, Armand colin, Paris, 2010, p. 76.

captivité pendant des années, et la vie « ôte-toi de la tête l'idée d'abandonner ces lieux. Si tu le fais, tu seras immédiatement liquidé » (p.68). Non seulement sa vie est menacée, mais aussi la vie collective, celle de tout le village, voire tout le pays. Un désir de voir son pays civilisé et développé, qui sonnerait le glas de la guerre civile, de la misère, les croyances précaires, vécues au quotidien. Son souhait c'est de se diffère de ces chaînes invisibles qui enferme les consciences, et tue toute forme de liberté.

Le personnage tragique de cette fiction est soutenu par des adjuvants qui agissent pour qu'il puisse atteindre ces objectifs. Les adjuvants d'*Ailane* sont sa famille, le souvenir de l'histoire de son père, de la voix de sa sœur qui le berçait, l'amour de *Sultana* et la présence de *Laya* aux moments de solitude et des horreurs vécues au maquis.

Pour les opposants, *Ailane* en trouve au premier lieu *Sabine* qui l'a empêché d'être avec *Laya* qui est attirée par elle, sans oublier la guerre civile qui l'a empêché de retourner auprès de sa famille, et le terrorisme qui désacralise la vie, par la mise à mort des autres, qui présente une dimension monstrueuse d'une tragédie, ou la mort a changé de statut. Alors que la mort était le dénouement d'une action non voulue dans ses conséquences, dans la tragédie grecque, dans le tragique moderne, elle est devenue :

« À présent elle est allégrement assumée par le martyr pour s'annihiler mais surtout, annihiler l'ennemi en masse, en connaissance de cause. C'est une mort qui se veut salvifique pour soi et damnatrice pour l'ennemi [...] elle n'est plus de l'ordre de sacré, du haram, de l'intouchable »¹

Cette situation de vie apocalyptique, contribue à la condition et au destin tragique des personnages de cette fiction. *Ailane* se trouvant au centre de ce conflit, de chamboulement de valeurs humaines, il a prit partie à une guerre dont il ne veut pas, qui n'a pas choisi « pourquoi suis-je ici ? » (p.40), et qui a pris de lui treize de sa vie « je n'imaginais pas que cette sortie durerait treize ans, jour pour jour » (p.11). Aveuglé par cette fatalité sociale, le

¹ Rencontre d'Averroès, *La Méditerranée figures de tragique*, Éditions Parenthèses, Marseille, 2009, p. 71.

personnage tragique *Ailane* a commis un crime à cause de ce tragique qui émane de la société.

On a remarqué aussi, que les relations entre les actants sont motivées par la violence, la mort, l'amour, la jalousie, la haine. Tous ces éléments qui s'opposent au personnage tragique et à ces quêtes, inscrit le texte dans un tragique qui provient de la société. On peut affirmer qu'une forme autre que la fatalité divine existe, qui est la fatalité sociale et qui est liée à tous les maux de la société, politiques, culturels, religieux et socio-économiques.

2- Structure d'une intrigue tragique

Pour démontrer la structure de l'évènement tragique, nous devons d'abord étudier l'intrigue de notre roman. Cette dernière peut nous dévoiler le degré de dramatisation de ce récit. La sémiotique narrative part d'un constat :

« Quels que soient le lieu et l'époque où elles sont nées, toutes les histoires se ressemblent. Entre l'Odyssée, Le père Goriot et Astérix, les parentés sont évidentes : dans les trois cas, un personnage cherche à réaliser un but et doit, pour ce faire, affronter une série d'obstacles. Que le héros d'Homère ait à lutter contre des êtres mythologiques, le personnage de Balzac contre l'indifférence de ses filles ou [...] ne change rien à la constante de la structure »¹.

En effet, tout récit est composé d'actions, qui ne peuvent avoir de signification que dans une totalité achevée, qui possède un début et une fin. Pour rendre compte de cet enchaînement, et des rapports que peuvent avoir les actions ou les événements, Vladimir Propp (*Morphologie du conte*) il s'est penché sur l'étude des contes russes, qui ont un socle commun constitué de d'un ensemble de trente et une fonctions qui engloberaient toutes les fonctions que pourraient avoir les actions d'un récit. Ce répertoire, bien qu'il soit très efficace pour l'étude des contes, il reste très difficile à appliquer sur l'œuvre que nous analysons. Donc les successeurs de Propp ont tenté de simplifier son modèle et de le généraliser sur l'ensemble des textes narratifs, parmi eux, le modèle de Paul Larivaille « *l'analyse morphologique du récit* » 1974.

¹ JOUVE, Vincent, *Poétique du roman*, Armand Colin, 3^e édition, 2010, PP.59-60.

Pour cela, il faut appliquer le schéma quinaire sur l'intrigue afin de délimiter les situations principales, et de rendre compte de la complexité de l'intrigue de *la chambre de la vierge impure*. Les actions qui composent une intrigue suivent une organisation qui suscite l'intérêt des spécialistes. Ainsi Paul Larivaille définit-il le récit comme suite :

« Un récit idéal commence par une situation stable qu'une force quelconque vient perturber. Il en résulte un état de déséquilibre ; par l'action d'une force dirigée en sens inverse, l'équilibre est rétabli ; le second équilibre est bien semblable au premier, mais les deux ne sont jamais identiques. Il ya par conséquent deux types d'épisode dans un récit ; ceux qui décrivent un état (d'équilibre ou de déséquilibre) et ceux qui décrivent le passage d'un état à l'autre »¹

Donc selon Larivaille. P, l'intrigue se résume dans toute œuvre en cinq étapes qui sont : l'état initial, complications (forces perturbatrices), dynamique, résolution (forces équilibres), et état final. De cette façon nous allons rendre compte de l'enchaînement et des rapports que peuvent avoir les actions ou les événements.

Avant d'appliquer ce schéma à notre roman, il faut rappeler que le roman d'Amin Zaoui, ne respecte pas la forme d'un roman traditionnel, car le livre est un ensemble de récits qui s'emboîtent, ce qui perturbe la linéarité de l'histoire. En plus de cette technique de mise en abîme. Les événements s'articulent autour de deux récits. Au premier récit s'imbriquent d'autres récits par le recours au procédé narratif de l'analepse, qui est « toute anachronie constitue par rapport au récit dans lesquels elle s'insère-sur lesquels elle se greffe- un récit temporellement second, subordonné au premier [...] »².

L'intrigue de notre corpus est complexe, car elle contient un ensemble de récits emboîtés. Un premier récit raconté par un narrateur (*Ailane*), et un second récit raconté par une autre narratrice (*Sultana*). Au premier récit, s'imbriquent d'autres récits racontés par le même narrateur, en sachant que dans le premier récit (cadre) il n'y a pas de relation explicite entre les deux niveaux d'histoire, c'est l'acte de narration qui remplit une fonction dans la diégèse indépendamment du contenu métadiégétique. Gérard Genette l'explique dans son ouvrage *Figures III*, comme suit : « la relation n'est plus qu'entre l'acte narratif et la situation présente, le contenu métadiégétique n'importe

¹ LARIVAILLE, Paul, *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, tome 2, Poétique, Ed, Seuil, 1968, p. 82.

² GENETTE, Gérard, *Figures III*, Éd. Seuil, coll. Poétique, 1972, p. 90.

(presque) pas plus que le message biblique lors d'une action de flibuster à la tribune du congrès »¹.

Puisque la narration dans le premier récit est un acte comme un autre, et que le contenu du récit métadiégétique n'est pas important, nous appliquerons le schéma quinaire sur les deux récits racontés par les deux narrateurs, *Ailane*, et *Sultana*.

2-1-Le schéma quinaire de l'intrigue

-Le schéma quinaire du premier récit

-État initial

Le début du roman, (premier chapitre qui s'intitule *le nirvana*), commence par une situation stable, il s'ouvre sur une scène d'amour entre *Ailane* le personnage principal, et sa cousine *Sultana* dont il est amoureux. Le narrateur parle aussi de sa famille, de sa mère lala *Nouara*, et de sa tante *Rokia* partie vivre à Istanbul selon les dires. Mais la narration semble être pervertie du fait que, le narrateur nous informe d'un événement tragique à son égard « *je n'imaginai point que cette sortie durerait treize ans* » (p.23), et que, dès les premières lignes de ce roman, il introduit des phrases qui reviennent comme un leitmotiv, comme « *mon heure a sonné!* », qu'on retrouve une autre fois, après quelques lignes, et qui fait allusion à quelque chose qui va se produire. Il y a aussi une autre expression qui revient comme un leitmotiv qui est « *l'eau n'est pas dormante* », ce qui signifie, que le narrateur nous informe qu'elle n'est pas calme, comme elle en a l'air. Par conséquent, le lecteur au fil des lignes attend le retour du leitmotiv, qui fonctionne comme un clin d'œil sur lui.

-complication ou force perturbatrice

La force perturbatrice, c'est quand *Ailane* est allé acheter un demi pain de sucre pour sa mère chez l'épicier du village. En ce moment l'évènement tragique qui lance le récit, est apparu. Et que par transposition on pourrait identifier au *chœur* de la tragédie grecque, c'est-à-dire le premier moment qui annonce un désastre, « *le chœur, en effet, commence par dire en quoi la situation mérite que l'on s'inquiète. [...] il en fournit*

¹Ibid. p. 243.

aussi une justification dans le temps et un essai d'explication théologique »¹. Le chœur était présenté sur *l'orchestra*, une vaste esplanade, réservée aux évolutions du chœur, et dans le texte il est présenté à la place publique, qui s'appelait *Rahbat Laaouad*, « *place des chevaux* ». La rentrée du chœur dans le texte correspond à la réapparition d'un groupe de personnes, au milieu de la foule, ainsi raconte Ailane :

« Quelqu'un se tourna vers moi en criant : Ils commencent à arriver ? Bravo ! Bravo ! [...] un barbu, un haut-parleur suspendu à son cou, parlait de pouvoir pourri, de jeunes qui envahissent les rues et les places publiques des villes, il parlait de la Palestine, de l'islam et de l'Occident mécréant »(p.26).

Ce groupe de personne se donne au spectacle, en plein air comme dans la tragédie grecque. Le barbu, chef du *chœur*, qui a pris la parole, fournit des arguments qui sont d'ordre théologiques, il parlait de l'islam et de l'Occident mécréant afin d'inciter les gens au jihad,

« Il croit sincèrement que l'occident, que ce soit directement ou par le truchement d'Israël et sous l'intégration de l'Amérique, entend écraser le monde musulman. La seule solution est le jihad infini et violent contre le monde entier, y compris les régimes musulmans sous la botte de l'occident »² .

Ce chœur donne sens à la tragédie qui va suivre.

-Dynamique

Dans le second chapitre, *Racines d'un nuage*, Ailane est embarqué dans un camion. Le garçon étant un jeune qui rêve de voyage et de liberté, croyait rejoindre sa tante *Rokia* qui est partie à Istanbul où elle est devenue une grande personnalité. Après un long chemin, il se trouve dans un camp d'entraînement militaire. Ce récit annonce clairement une tragédie, Ailane dans le camion avait dans les mains le livre, *d'Othello*, « *je ne sais comment je m'étais retrouvé avec ce livre, Othello, de Shakespeare, souillé entre mes mains, j'ai toujours eu envie de faire du théâtre, mais je suis trop timide. Je ne suis pas fait pour les planches* » (p.31). Voilà un autre indice d'une intrigue tragique, plus précisément de la tragédie élisabéthaine, qui fera fi des règles de la tragédie classique

¹ DE ROMILLY, Jacqueline, *La tragédie grecque*, Quadrige, Paris, 2014, p. 32.

² Rencontre d'Averroès, *La Méditerranée figures de tragique*, Éditions Parenthèses, Marseille, 2009, p. 71.

française. Elle montre une esthétique libre comme celle du roman, comme l'explique Jean-Marie Thomasseau : « *Cette liberté de construction, qui touche aussi les structures temporelles du drame, leur donne un rythme particulier et une épaisseur toute romanesque* »¹.

Au maquis, là où se déroule l'action tragique, comme une tragédie grecque qui se jouait en deux lieux à la fois, « *l'action était toujours censée se dérouler dehors, à la porte d'un palais ; en cas de nécessité, une machine de théâtre (ou ekkuklèma) pour faire paraître sur la scène un tableau ou un bref épisode révélant une action accomplie à l'intérieur* »², Ailane fait la rencontre de la belle Laya, une séduisante qui ressemblait à sa cousine *Sultana*.

Ailane a tenté de la séduire en lui racontant chaque soir, l'histoire tragique de son père qui a passé toute sa vie à traduire le saint coran en berbère, ce qui a lui causé une mutilation de la main et de la langue. Sauf que Laya ne lui prêtait pas attention, car elle était homo sexuelle, attirée par Sabine une autre femme, ce qui a rendu *Ailane* jaloux comme *Othello* de Shakespeare, il n'a pas accepté l'idée que Laya préférerait une femme à lui, « *je me dis : le corps féminin est fait pour l'homme, Laya est à moi. Elle m'appartient. Je me vengerai. Je la tuerai* » (p.70)

À ce moment là de l'histoire, apparaît leur vie menacée, c'est elle d'*Ailane* car il pense à fuir le baraquement, mais qui a peur d'être tué « *ôte-toi de la tête l'idée d'abandonner ces lieux. Si tu le fais, tu seras immédiatement liquidé* » (p. 70), et la vie de Laya qui est risquée à cause de la jalousie d'*Ailane* « *je me vengerai, un jour. Elle m'a trahi. Pourquoi suis-je ici ?* » (p.70). le personnage tragique est pris dans un conflit insoluble entre lui et le monde d'un côté, lui et les dieux de l'autre. Ses valeurs sont irréalisables, contradictoires, sans compromis possible³, cette tension est marquée par une transcendance et une faute qui est l'annonce d'une vengeance.

-Résolution

¹ THOMASSEAU, Jean-Marie, *Drame et tragédie*, Hachette, Paris, 1985, p. 62.

² DE ROMILLY, Jacqueline, *La tragédie grecque*, Quadrige, Paris, 2014, P. 24.

³ BIET, Christian, <http://www.youscribe.com/catalogue/dictionnaires-encyclopediesannuaires/savoirs/definition-et-synonyme-de-tragique-2267135>, consulté le, 03-05-2016.

Le récit, s'achève par un crime violent commis par le personnage principal qui a tué *Laya*, sous l'effet de la drogue « *j'ai sorti mon arme et n'ai pas hésité à la décharger dans la tête de Laya. Sang-froid !* » (p.169), puis il fuit le maquis. *Ailane* a révélé qu'il ne voulait pas tirer sur elle, mais sur lui-même.

« *L'homme tragique a la révélation de sa faute permanente et involontaire, tout en étant conscient de tomber sans pouvoir enrayer sa chute. Par un dévoilement tragique irrésistible, il arrive à ce moment qui est, précisément, sa chute, qu'il sanctionnera par un refus (la fuite, le départ) ou son propre sacrifice (sa mort)* »¹

Ce faisant, l'homme tragique constate que le monde l'écrase.

-État final

Enfin la sortie du *chœur*, ou *exodos*. *Ailane* est retourné sur la même place publique du village qui est devenu déserte, il se dirige vers la maison, les autres lui tourne le dos sauf son chien *Arys*, lui reste fidèle et se souvient de lui après une longue absence. Cette fin nous rappelle, le chien d'Ulysse dans l'*Odyssée* qui est aussi parmi les écrits qui sont traversés par le tragique.

-Le schéma quinaire du second récit

Ce récit est narré par *Sultana*, englobe les deux chapitres suivants : *La chambre de la vierge impure*, et *Mémoire d'une terrasse*.

-État initial

Sultana raconte sa deuxième naissance qui est liée à ses menstrues, c'est-à-dire sa transformation en femme, qui est un fait tragique à *Sultana*, « *ce jour-là, ce premier jour de ma deuxième naissance, je n'ai pas eu le courage de le dévoiler à ma mère* »(p.133).cette évènement est tragique, car *Sultana* l'a associé au sang du mouton du sacrifice, qui nous rappelle, le bouc émissaire , qui était offert comme récompense au meilleur participant, ou bien la victime offerte en sacrifice². Ici la notion « *bouc émissaire* » signifie un « *coupable* »³, qui est désigné par des individus se vivant comme les dépositaires du sacré. Par conséquent, nous comprenons que *Sultana* sera une victime de sa société, une coupable, impure qui doit être mise a mort.

¹ Ibid.

² Ibid. p.16.

³ Rencontre d'Averroès, *La Méditerranée figuresde tragique*, Éditions Parenthèses, Marseille, 2009, p. 72.

-complication

Un soir, *Sultana* se trouvait à la place publique du village parmi une centaine d'enfants, d'hommes et de vieux. Elle suivait une campagne publicitaire pour médicaments, contre les maux de tête et les douleurs dentaires. Cette campagne publicitaire étrangère était accompagnée de chants, de la musique et de slogans, « *la chanson franco-arabe, diffusée à haute voix, célébrait ce comprimé : Aspro* » (p.135), ce médicament annonce un malaise social.

-Dynamique

Sultana qui avait une belle voix, et par amour à la musique, elle s'est enfermée dans sa chambre pendant des jours ne lisant que le saint coran. Au fur et à mesure que les jours passent, sa voix s'est réveillée pour séduire tous les habitants du *village*

« *Et quand la belle voix de Sultana s'est élevée doucement, récitant le texte d'Allah, les hommes, tous les hommes, se sont installés devant les portes, et les femmes toutes les femmes se sont rassemblées sur les terrasses en terre rouge utilisées pour cultiver des carrés de haschich* »(p.139).

Séduit par la belle voix de *sultana*, le jeune *imam* du village lui a demandé de le remplacer dans le minaret de la mosquée, « *habillée en homme, Sultana de bon matin, s'est introduite dans le minaret pour lancer l'appel à la prière de l'aube*» (p.139).cet acte est assimilé à la faute tragique car *Sultana* enfreint une loi divine et sociale qui interdit à la femme de faire écouter sa voix en faisant l'appel à la prière. En plus de cela, *Sultana* est accusée de manipulation contre la sécurité de la nation parce qu'elle lisait la bible.

-Résolution

Au prêche de vendredi, le jeune *muzzin* a prononcé un discours sulfureux, incitation à la mort de *Sultana*, une convertie au christianisme. Des fatwas émises par les *imams* : « *il est licite de verser le sang d'une convertie* » (p.166).

-État final

Sultanan'a plus personne, « *je pleure et je demande au coran, à jésus et à Gibran Khalil de me protéger* » (p.165). Sa tante est devenue folle, le village est encerclé par des gendarmes. *Sultana*, par obligation, est condamnée à quitter le village, car elle se trouvait au centre d'un conflit, de partir ou de mourir. Sa situation est tragique, car elle était obligée de sacrifier afin de préserver sa vie. Selon Hegel, le tragique devient ainsi « *un conflit inévitable entre des exigences contradictoires, qui amène le héros à sacrifier volontairement une partie légitime de lui-même à des intérêts moraux, religieux supérieurs au risque de la mort* »¹. En effet, *Sultana* vit un grand dilemme, un avenir incertain de l'héroïne, choisir de partir ou de rester mais au risque de sa vie.

Au terme de notre analyse, il apparaît que de nombreux éléments tragiques traversent le roman, et que la structure de l'intrigue est en adéquation avec celle de la tragédie grecque, ce qui révèle son caractère tragique. On remarque aussi le retour du chœur à travers toute l'histoire, qui annonce le commencement d'une tragédie, dès lors l'acte qui a fait basculer dans le tragique et déjà accompli. Notre intérêt de suivre les péripéties de cette histoire, c'est dans le but de montrer les conséquences d'un acte qui entraîne le personnage vers sa chute.

2-2- Le tragique dans l'intrigue

La réflexion qu'offre la lecture des événements est sur la vulnérabilité de la condition humaine. À travers les deux récits, nous avons remarqué que tous les personnages vivent dans une monotonie étouffante. Nul ne peut accéder au bonheur, toutes leurs tentatives pour y échapper s'avèrent un échec. *Amin Zaoui* dessine les lignes d'un tragique moderne, où la fatalité du premier récit se rattache à la fatalité du second récit.

Ce tragique moderne est aussi un tragique existentiel. C'est ce sentiment de grande solitude aussi bien physique que morale qui accompagne l'homme moderne, « *la voix de ma sœur Safia, la sourde-muette, m'avait aidé à surmonter ma solitude et à*

¹BIET, Christian, <http://www.youscribe.com/catalogue/dictionnaires-encyclopedies-annuaires/savoirs/definition-et-synonyme-de-tragique-2267135>, consulté le, 03-05-2016.

avaler ces longs mois, ces jours interminables et ces heures obscures » (p.40), cette solitude est due aux différents éléments tragiques qui émanent de la société.

Remarquons d'autre part la présence de tout un champ lexical relatif à la mort, au combat à la mélancolie et à la tristesse. Ces dernières sont traduites par la description du maquis, « *la forêt qui entourait les baraquements retomba dans un silence de cimetière. La caserne était occupée par quelques hommes ressemblant à des fantômes, qui sortirent pour nous accueillir* » (p.36).

Dans ce roman *Zaoui* nous présente des personnages plantés dans un décor hostile, en pleine période de guerre, d'affrontement et de combat « *nous sommes encerclés par l'armée des mécréants. Le chef francophone demande aux femmes de regagner les casernes. C'est la panique !* » (p.101), ce qu'ils les poussent vers la perte de l'humanité et leur perte.

Le climat dessiné aussi par l'auteur se caractérise par le froid, la grisaille et la sobriété, un climat qui personnifie la tristesse et le désespoir du personnage « *il fait froid dans l'âme et dans le ciel, il a plus des cordes sur la forêt, sur nous. Dans cette nuit dense et hivernale [...]* » (p.169), contrairement au climat du printemps qui connote avec la vie et l'espoir.

Toute cette guerre et cette haine aux origines inconnues, qu'on ne comprend pas sa raison d'être n'est que le comportement de l'homme moderne et absurde, dans la mesure où l'amitié et l'amour entre (*Ailane et Laya*) sont encore possible.

Enfin, nous dirons que le tragique dont il est question dans l'œuvre de *Zaoui* réside surtout dans l'absence de réponses toutes faites. Il ne fait que poser des problématiques et nous inviter à y réfléchir.

3-Le texte, le contexte et la violence

Pour mieux comprendre un texte littéraire, il faut le mettre en relation avec tout ce qui constitue son contexte, selon Vincent Jouve :

« Si le roman est d'abord un fait de langage, un ensemble de formes, il n'en reçoit pas moins la marque du contexte dans lequel il a vu le jour. L'époque et la personnalité du romancier ne peuvent manquer de se refléter, d'une façon ou d'une autre, dans l'œuvre dont il est source »¹

¹ JOUVE, Vincent, *Poétique du roman*, op-cit, p. 123.

Le contenu de notre roman, *La chambre de la vierge impure*, revoie à une période historique donnée, celle de la guerre civile algérienne. La majorité des œuvres de cette décennie restent marquées par le contexte tragique qui les a sollicitées.

Pour ces écritures de témoignages, Charles Bonn a insisté sur le fait que « *la seule référence est bien le contexte politique duquel le texte est présenté comme le reflet fidèle, à travers un quotidien le moins distancié possible* »¹, c'est le contexte socio-historique de l'Algérie des années quatre-vingt dix, qui a favorisé l'émergence d'œuvres littéraires, explicitement liées à la tragédie algérienne, un contexte marqué par la violence du terrorisme.

Nous précisons que la date de la publication de notre roman est en 2009, une période dite « *après urgence* »², ces textes font place à ceux qui sont émergés durant ce qui est appelé « *décennie noire* ». Notre roman, fait partie de ce paysage littéraire qui est marqué par l'arrivée sur la scène littéraire, de nouveaux écrivains qui témoignent de :

*« L'évolution socio-politique et religieuse de l'Algérie dans leurs écrits ; donc nous assistons à l'émergence d'une nouvelle mouvance littéraire influencée par les années de la terreur intégriste et que les intellectuels et écrivains ont sans cesse dénoncé et décrié très courageusement au prix de leur vie »*³.

Cette génération de nouveaux écrivains conditionnés par l'Histoire récente du pays, propose des écrits qui condamnent les idéologies extrémistes et les régimes politiques totalitaires.

3-1- un contexte de violence

Amin Zaoui est l'un des romanciers qui reviennent sur ces faits historiques, afin de démontrer leurs différentes facettes, avec un nouveau style d'écriture

« Ces derniers temps, les romanciers algériens varient les formes génériques et les modalités, les procédés narratologiques et les styles d'écriture qui sont subordonnés au contexte socio-historique de production

¹ BONN, Charles et BOUALIT. Farida, *Paysages littéraires algériens des années 90 : témoigner d'une tragédie*, Etude littéraires maghrébines, n^o 14, L'Harmattan, Paris, 1999, p. 17.

² Le roman algérien de 1990 à nos jours : faits et témoignages, <http://www.crasc.dz/ouvrages/index.php/fr/accueil/9-sommaire/108-le-roman-alg%C3%A9rien-de-1990-%C3%A0-nos-jours-faits-et-t%C3%A9moignages>, consulté le 11-05-2016.

³ Ibid.

qui leur donne naissance et sens. Cette recherche dans l'écriture du roman évoque les possibilités de son énonciation tout en soulevant une problématique de l'écriture qui s'enracine dans la vie de la société algérienne et son Histoire plus que jamais »¹.

Malgré que la date de parution de notre roman est loin des exactions, des massacre et des attentats, Zaoui nous donne à voir le dessous caché des camps terroristes et l'hypocrisie de ces tenants de la pureté, le tout dans une fiction qui contient le vrai, le faux et la fable.

Dans *La chambre de la vierge impure*, Amin Zaoui a choisi de limiter son histoire entre deux dates, 1988 et 2001. La première date est particulièrement symbolique « elle marque tout à la fois l'entrée de l'Algérie – après les manifestations d'octobre 1988 – dans des temps de violence et de profonds bouleversements économiques, sociaux et politiques »², donc le roman que nous étudions est la représentation littéraire de cette période. C'est-à-dire le contexte historique qu'il représente est celui de la « décennie noire ». En ce sens, nous pouvons dire que ce roman peut se lire comme un témoignage de la situation algérienne pendant la guerre civile.

Ecrire et publier des textes pour témoigner d'une tragédie, est pour Farida Boualit, de l'université de Bejaia, comme *Schéhérazaïde* qui a tenu la mort en échec grâce au verbe et la magie de la parole qui nous fait vivre.

Noureddine Saadi, qui est auteur de deux romans, et maître de conférence à l'université d'Artois, ajoute : « qu'une fiction pour *Schéhérazaïde des Mille et une nuit* : raconter des histoires afin de ne pas mourir. Tu vois je ne peux penser à mon pays sans conjurer la mort »³, donc écrire et dire la tragédie que vit l'Algérie, c'est ruser comme Schéhérazaïde avec la mort pour des écrivains-victimes de l'histoire.

Le témoignage dans ce contexte semble prendre la forme d'une thérapie pour les écrivains, il s'agit non seulement de rendre compte du réel, mais également de

¹Ibid.

²Roman noirs et romans roses dans l'Algérie d'après 1989, <http://www.limag.refer.org/Theses/GriffonDEA.PDF>, consulté le, 14-05-2016.

³BONN, Charles et BOUALIT, Farida, *Paysages littéraires algériens des années 90 : témoigner d'une tragédie*, Etude littéraires maghrébines, n° 14, L'Harmattan, Paris, 1999, p. 34.

tenter, par la médiation de la fiction, de lui donner un sens, ainsi Chikhi Beida nous dit que :

« *La vision tragique impose un face à face avec la mort que seules la création, l'histoire et la philosophie peuvent assumer et conduire jusqu'à sa limite, là où les effets s'inversent pour affirmer la vie par delà la mort* »¹.

Pour dire que, l'écriture dans un contexte envahit par la terreur, peut permettre de dire ce qui paraît innommable autrement. Par ce moyen, Amin Zaoui empreinte les chemins de la littérature pour témoigner lui aussi et rendre compte de la gravité des événements.

3-2- Rendre compte d'une tragédie par le texte littéraire

Dans ce point nous allons lier le tragique du texte avec son contexte sociohistorique. Nous chercherons à établir un rapport entre le texte du roman et son contexte. Lucien Goldmann a souligné le rapport qui existe entre la conscience collective et les consciences individuelles qui structurent toute société. Il a insisté sur cette impossibilité pour tout artiste ou écrivain de se démarquer de cette conscience collective qui est propre à sa société et il affirme que l'analyse sociologique permet « *de retrouver le chemin par lequel la réalité historique et sociale s'est exprimée à travers la sensibilité individuelle du créateur dans l'œuvre littéraire ou artistique qu'on est en train d'étudier* »². Zaoui pour sa part ne déroge pas à cette règle, et *La chambre de la vierge impure* est un exemple significatif qui traduit ce rapport qui existe entre une œuvre littéraire et son contexte sociohistorique.

À partir du tragique du personnage principal et d'autres personnages, ainsi que le tragique qui traverse toute l'intrigue. On affirme que l'auteur utilise une structure tragique dans le texte, afin de traiter l'action des personnages, qui sont prisonniers d'une situation cruciale, et condamnés par une transcendance sociohistorique à un destin tragique, tout en empruntant des dates et des faits à l'Histoire.

Dans l'ouvrage, *L'insignifiance tragique* de Florence Dupont, qui est une spécialiste de l'anthropologie du corps et de la voix dans l'antiquité grecque et romaine, elle a évoqué l'étude anthropologique qui a été faite sur la tragédie grecque,

¹Le roman algérien de 1990 à nos jours : faits et témoignages, <http://www.crasc.dz/ouvrages/index.php/fr/accueil/9-sommaire/108-le-roman-alg%C3%A9rien-de-1990-%C3%A0-nos-jours-faits-et-t%C3%A9moignages>, consulté le 11-05-2016.

²Goldmann, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, Paris, 1964.

qui a pour sa part, de considérer que le questionnement tragique, reflétait les inquiétudes de la cité. Elle rappelle aussi que Jean-Pierre Vernant avait développé une théorie de la tragédie grecque qui reprenait la notion de tragique élaborée par l'idéalisme allemand, mais en lui donnant un fondement historique qui est :

« La tragédie serait ainsi l'expression d'une crise des représentations, crise qui n'aurait duré qu'un moment, moins d'un siècle [...] le moment tragique est donc celui où une distance s'est creusée au cœur de l'expérience sociale, assez grande pour qu'entre la pensée juridique et politique d'une part, les traditions mythiques et héroïques d'autre part, les oppositions se dessinent clairement, assez courte pour cependant pour que les conflits de valeur soient encore douloureusement ressentis et que la confrontation ne cesse pas de s'effectuer »¹.

Selon Vernant, la tragédie est un exercice de simulation qui ne veut pas dire du faux-semblant, mais c'est le sens à donner à la mimésis tragique.

Maintenant que nous savons que la tragédie grecque était l'expression d'une crise sociale, est ce qu'il en est de même pour celle écrite par Zaoui ?

Il est à noter, que le roman de Zaoui porte une indication temporelle directe, qui ouvre le roman, qui le rattache définitivement à la guerre civile algérienne « *le 5 octobre 1988* » et « *le 11 septembre 2001* » la fin de la décennie noire. Il y a aussi des faits historiques cités dans le texte, relatifs aux événements d'Octobre 1988 « *les rues d'Alger et d'Oran étaient totalement livrées au chaos et aux adolescent !* » (p.23). ou encore ce fait historique à la fin de l'histoire ou l'épicier du village s'adresse à Ailane : « *il me regarde en souriant : ils ont frappé Marikane, nous sommes le 11 septembre 2001* » (p.170).

Ces repères contribuent dans l'ancrage temporel du récit. Cela confère une illusion de réalité et donnent un contexte à l'histoire. Il est clair que ce roman est une représentation littéraire d'une période noire de l'Algérie, l'une des plus agitée et des plus tragiques.

À travers ce troisième chapitre, nous avons étudié les voix narratives, qui racontent le récit, ainsi que la voix du personnage principal. Ensuite nous avons fait l'analyse sémiologique du personnage principal comme élément

¹ DUPONT, Florence, *L'insignifiance tragique*, Gallimard, 2001, pp. 193.194.

tragique à travers la grille analytique. L'analyse de l'être du personnage nous a révélé que le personnage principal est un jeune garçon démesuré, ce qu'il a poussé vers la faute tragique. En appliquant le schéma actanciel sur le personnage, on aperçoit que sa fatalité est provoquée par une transcendance sociale.

Le caractère tragique dans ce roman s'est révélé aussi dans l'étude de l'intrigue. Car de nombreux éléments tragiques traversent le roman, et que l'auteur emprunte à la tragédie grecque des éléments en adéquation à sa structure.

En fin nous avons liée le tragique du texte à celui du contexte, en commençant par parler d'un contexte de violence, dont l'auteur témoigne de par son écriture.

Conclusion

Arrivé au terme de ce modeste travail, nous nous proposons d'y jeter un regard récapitulatif sur le chemin parcouru pour confirmer notre hypothèse de départ, à savoir le personnage tragique dans le roman d'Amin Zaoui, *La chambre de la vierge impure*, est un héros tragique.

À la lecture de ce roman nous avons constaté que tous les personnages finissent mal. Le malheur et le tragique frappent désormais tous les personnages, c'est comme si leur destin était tracé par une main invisible qui fait leur malheur et leur tragique.

Tout fini mal dans ce roman. Les personnages principaux ou secondaires sont tous des personnages tragiques, la seule chose qui les différencie, est le degré de malaise qui varie d'un personnage à l'autre.

À travers notre étude nous avons voulu, prouver que le personnage principal *Ailane* est tragique. Pour se faire nous avons scindé ce travail en trois chapitres. Dans un premier lieu nous avons retracé l'évolution du tragique en littérature, en commençant par la tragédie grecque, en suite, la tragédie française, (classique et drame romantique), ce qui nous a permis de faire la lumière sur le passage de la tragédie au tragique. Il s'est avéré que ce dernier est le moyen par lequel s'exprime la tragédie, est qu'il englobe toutes les formes littéraires à savoir le roman.

Le deuxième chapitre est consacré à l'étude du paratexte, parce qu'il est accompagné d'un certain nombre d'éléments périphériques qui permettent d'avoir une idée sur le thème principal du roman. Nous avons vu que le tragique qui se dégage du titre, de l'illustration et de la quatrième de couverture est en relation avec le tragique du contenu. Il se présente comme première prise de contact avec l'histoire.

Le dernier chapitre est consacré au tragique romanesque. En premier lieu, pour distinguer le personnage principal des autres personnages, nous avons entamé une étude des voix narratives, pour dégager les différentes voix qui racontent le récit, ainsi que la voix du personnage principal. Ensuite nous avons fait l'analyse sémiologique du

personnage principal comme élément tragique, à travers laquelle se sont dégagées les différentes caractéristiques du personnage tragique.

Le caractère tragique de ce roman, s'est révélé aussi dans l'étude de l'intrigue. Car de nombreux éléments tragiques traversent le roman, et que l'auteur emprunte à la tragédie grecque des éléments en adéquation à sa structure.

En fin, nous avons lié le tragique du texte à celui du contexte, en commençant par parler d'un contexte de violence, que l'auteur lui rend compte par la littérature.

À travers ce cheminement, nous avons pu vérifier les deux hypothèses avancées dans l'introduction, selon laquelle le personnage principal est tragique et que ce tragique est lié à celui de la société.

Nous avons vérifié notre première hypothèse, selon laquelle le personnage principal est tragique, vu que son destin tragique dans cette fiction est déterminé par une transcendance divine. Comme nous avons pu déterminer qu'il existe une autre fatalité que la fatalité divine qui est appelée transcendance sociale, qui condamne aussi le personnage à son destin tragique. Le personnage se laisse écraser par la société, c'est ainsi que se profile le spectre d'une fatalité purement humaine.

Nous avons, en fin, vérifié notre deuxième hypothèse selon laquelle le roman, *La chambre de la vierge impure* est tragique car il est la représentation d'un contexte sociohistorique tragique. Il en résulte que le tragique exprimé dans cette œuvre est un tragique moderne, car il est lié à des facteurs révélateurs d'une transcendance sociohistorique, comme la guerre, la mort, la solitude, le désespoir et la précarité sociale.

En somme, *La chambre de la vierge impure* d'Amin Zaoui est un roman qui fait échos à deux périodes distinctes : l'Antiquité grecque et l'Algérie des années quatre vingt dix, entre un tragique antique et un tragique moderne.

Dès lors, nous sommes en mesure de répondre à notre interrogation de départ : est ce que le personnage principal, *Ailane* dans le roman d'Amin Zaoui est un héros tragique. A laquelle nous répondons par l'affirmative.

L'objectif que nous sommes assignés, à savoir prouver le caractère tragique du personnage principal du roman *La chambre de la vierge impure*, nous paraît à présent atteint. En effet nous avons pu vérifier les deux hypothèses que nous avons avancées dans l'introduction.

En dernier lieu, nous tenons à préciser que notre étude est loin d'être exhaustive, car il reste de nombreuses questions en suspens, comme l'analyse du temps, qui est marqué par de nombreuses analepses, qui permettent aux personnages d'échapper au temps présent, jugé trop dur pour les personnages. Nous espérons que d'autres études suivront, afin d'étudier les pistes qui restent imparfaitement exploitées.

Bibliographie

Corpus :

-ZAOUI, Amin, *La chambre de la vierge impure*, Barzakh, Algerie, 2009.

Ouvrages théoriques :

-ARISTOTE, *Poétique*, Les Belles lettres, Paris, 1999.

-BARTHES, Roland, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, in *Poétique du récit*, Seuil, 1977.

-BARTHES, Roland, *Sur Racine*, Seuil, Paris, 1963.

-BERETTA, Alain, *Le tragique*, Ellipses, 2000.

- BENCHIKH, Farid, *Du terrorisme...Autopsie de la tragédie Algérienne aujourd'hui*, Ed, ROCHER NOIR, Boumerdes, 1995.

-Bonn Charles, Boualit Farida, *paysages littéraires algériens des années 90 : témoigner d'une tragédie ? Etudes littéraires maghrébines*, N14, paris, L'Harmattan, 1999, in <http://www.limag.com/Textes/PaysagesLitteraires90.pdf>

-CLAUDES, Pierre et REUTER. Yves, *Le personnage*, Presses universitaires de France, 1998

.-ESCOLA, Marc, *Le tragique*, Flammarion, 2002.

-DE ROMILLY, Jacqueline, *La tragédie grecque*, Quadrige, 2014.

- DUPONT, Florence, *L'insignifiance tragique*, Gallimard, 2001.

-GENETTE, Gérard, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972.

-GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris, 1983.

-GENETTE, Gérard, *Seuils*, Seuil, Paris, 1987.

- GOLDMANN, Lucien, *Le dieu caché*, Gallimard, 1959.
- HAMON, Philippe, « *Pour un statut sémiologique du récit* », in, *Poétique du récit*, 1977.
- JOUVE, Vincent, *L'effet- personnage dans le roman*, Presses Universitaire de France, 1998.
- JOUVE, Vincent, *Poétique du roman*, Armand colin, 2010.
- LARIVAILLE. Paul, *Qu'est- ce que le structuralisme ?*, tome 2, Poétique, Ed, Seuil, 1968.
- MACE-BARBIER Nathalie, *Lire le drame*, Dunod. Paris, 1999.
- MIRAUX, Jean-Philippe, *Quiétude et inquiétude de la littérature*, Nathan, Paris, 1998.
- Rencontre d'Averroès, *La Méditerranée figures de tragique*, Éditions Parenthèses, Marseille, 2009.
- TADIÉ, Jean Yves, *Poétique du récit*, PUF, Paris, 1978.
- THOMASSEAU. Jean-Marie, *Drame et tragédie*, Hachette, Paris, 1985.

Mémoires et thèses :

- KEDIM, Youcef, *L'écriture du tragique dans les chemins qui montent de Mouloud Feraoun*, Thèse de magister, Université de Bejaia Abdarrahmane Mira, 2008.
- Thèse de Doctorat, Benamara, N, *pratique d'écritures de femmes algériennes des années 90 cas de Malika Mokkedem*, Université de Bejaia, 2010.

Sites consultés :

- A la une/ culture <http://www.liberte-algerie.com/culture/de-la-provocation-68777/print/1>, consulté le 04-04-2016.
- *Dictionnaire D'étymologie Française*,
<https://archive.org/stream/dictionnaire00scheuoft#page/xii/mode/2up>
- BOITTINEAU. Claire, « *Et ils seront deux dans une seule chair* »,

<http://www.fabula.org/acta/document3500.php>

- BOILEAU. Nicolas, *ArtPoétique*, 1674, in Google. Books,

<https://books.google.com/books?isbn=2749502772>

- RACINE. Jean, *Première préface d'Andromaque*, 1668, in Google. Books,

<https://books.google.com/books?isbn=2749502772>

- Encyclopédie universalis, <http://www.universalis.fr/encyclopedie>.

- CHEBEL. Malek, « *Le corps en Islam* », dans Jean Duvignaud et Cherif Khaznadar (dir), *le corps tabou*, Paris, Maison des cultures du monde, 1998, p. 41, in *Mémoire, l'interaction entre le corps et l'espace*, dans NI FLEURS NI COURONNE DE SOUAD BAHÉCHAR ET CÉRÉMONIE DE YASMINECHAMIKETTANI, <http://www.archipel.uqam.ca/1928/1/M10682.pdf>.

-MARTINI, Évelyne, *LA Femme*, ce qu'en disent les religions <ps://books.google.dz>.

- KNIBIEHLER, Yvonne, *La virginité féminine, Mythes, fantasme, et émancipation*, dans, <books.google.dz>.

- Genre et pragmatique de la lecture, <http://www.fabula.org/atelier.php>

-*Algérie : Cahier Noir des émeutes du 5 Octobre 1988*,

<http://www.algeriennepresse.com/algerie-cahier-noir-des-emeutes-du-5-octobre-1988>, consulté, le 04-04-2016.

- Culture : Entretien ave Amin Zaoui « il n'y a pas de littérature sans liberté »,

<http://www.lesoirdalgerie.com/articles/2013/02/04/article.php?sid=144723&cid=16>, consulté, le 10-04-2016.

-Zaoui, Amin, "J'écris pour me libérer" <http://www.liberte-algerie.com/actualite/jecris-pour-me-liberer-1188/pprint/1>, consulté, le 15-04-2016.

-BIET, Christian, <http://www.youscribe.com/catalogue/dictionnaires-encyclopediesannuaires/savoirs/definition-et-synonyme-de-tragique-2267135>

- Le roman algérien de 1990 à nos jours : faits et témoignages,

<http://www.crasc.dz/ouvrages/index.php/fr/accueil/9-sommaire/108-le-roman-alg%C3%A9rien-de-1990-%C3%A0-nos-jours-faits-et-t%C3%A9moignages>

-Roman noirs et romans roses dans l'Algérie d'après 1989,
<http://www.limag.refer.org/Theses/GriffonDEA.PDF>