

QUAND LA PLUME SE FAIT CAMÉRA : CINÉMATISATION INTERMÉDIALE DE L'HORREUR DANS *LES AGNEAUX DU SEIGNEUR* DE YASMINA KHADRA

Mamadou KONATE

Université Alassane Ouattara (Bouaké, Côte d'Ivoire)

mk.mohamedkonate@gmail.com

Résumé

Avec Les Agneaux du Seigneur (1998), Yasmina Khadra met en récit la descente d'un village algérien dans la terreur de la décennie noire en recourant à une écriture cinématographique. Cet article interroge cette « cinématisation de l'horreur » à partir de trois opérations corrélées que sont le découpage filmique du récit, l'œil-caméra et la mise en scène sensorielle de la violence, ainsi que les enjeux esthétiques et éthiques du dispositif. Adossée à l'intermédialité et à la narratologie filmique, l'analyse montre que la cinématisation, loin d'être un ornement, constitue une esthétique du roman de la terreur, dont Les Agneaux du Seigneur donne un exemple singulier dans la littérature africaine francophone.

Mots-clés : *cinématisation, intermédialité, écriture cinématographique, horreur, roman de la terreur, Yasmina Khadra.*

Abstract

In Les Agneaux du Seigneur (1998), Yasmina Khadra narrates an Algerian village's descent into the terror of the "black decade" through cinematic writing. This article examines this "cinematisation of horror" through three correlated operations: the filmic editing of the narrative, the eye-camera and the sensory staging of violence, as well as the aesthetic and ethical stakes of the device. Drawing on intermediality and film narratology, the analysis shows that cinematisation, far from being a mere ornament, constitutes an aesthetic of the novel of terror, of which Les Agneaux du Seigneur offers a singular example in francophone African literature.

Keywords: *cinematisation, intermediality, cinematic writing, horror, novel of terror, Yasmina Khadra.*

Introduction

Le roman contemporain de la violence, traditionnellement rapporté aux seules catégories de la poétique narrative, entretient avec le septième art un commerce dont l'étroitesse ne cesse de croître à mesure que l'image s'impose comme le régime dominant de la perception. L'écriture romanesque, en empruntant au film le montage, le cadrage, le gros plan et la modulation du rythme, entre autres, semble reconduire dans la page

des opérations que le cinéma avait portées à leur plus haut degré de conscience technique. La critique khadrienne, retenue par les thèmes de la violence et de l'engagement, semble avoir ignoré les procédés formels par lesquels cette violence se trouve donnée à voir. De même, les travaux consacrés au commerce du roman et du cinéma, occupés par l'adaptation à l'écran, ont laissé dans l'ombre le mouvement inverse, celui d'une écriture qui s'approprie la grammaire du film. L'objet ainsi délaissé se recommande pourtant d'une urgence plus immédiate, puisque la banalisation des images de la violence extrême dans l'espace médiatique appelle l'examen des formes littéraires qui prétendent en rendre compte sans y céder. C'est dans cet horizon qu'il convient de situer l'œuvre de Yasmina Khadra, écrivain chez qui la frontière que la critique s'était accoutumée à tracer entre la littérature et le cinéma tend à devenir poreuse. Pseudonyme de Mohammed Moulessehoul, ancien officier de l'armée algérienne, cet écrivain occupe dans le paysage francophone contemporain une place que les thématiques et l'esthétique de son œuvre suffisent à singulariser. Avec *Les Agneaux du Seigneur*, il met en récit la tragédie de Ghachimat, paisible village de montagne que le retour d'un enfant fanatisé fait basculer dans le crime collectif, au plus fort de cette guerre civile des années 1990 que l'isolement du pays et la censure rendirent longtemps invisible (B. Stora, 2001). Sous l'effet du ressentiment, de la jalousie et de l'endoctrinement, des villageois ordinaires se muent en tueurs. Pour dire donc cette métamorphose, le romancier déploie une écriture d'une puissance visuelle telle qu'elle paraît devoir autant à la caméra qu'à la plume. Loin d'être un simple effet de facture, ce recours à la grammaire du film semble constituer un geste poétique qui déterminerait, en amont, les linéaments de la représentation de l'horreur. C'est cette écriture que la présente réflexion se propose d'analyser sous le concept de cinématisation de l'horreur, entendu comme le procédé par lequel un texte mobilise les ressources formelles du cinéma afin de produire sur le lecteur des effets analogues à ceux que le film obtient de son spectateur. Il ne s'agit pas, pour autant, de confondre les deux arts, tant il est vrai que Francis Vanoye a montré que le récit écrit et le récit filmique partagent des opérations fondamentales, mais que chacun les prend en charge par des moyens qui lui sont propres (F. Vanoye, 1989, p. 9). La cinématisation ne désigne donc pas l'adaptation à l'écran, mais l'intériorisation, par l'écriture elle-même, d'une grammaire visuelle dont le roman se fait le lieu. Dès lors, comment

l'architecture du roman emprunte-t-elle au montage cinématographique ? Par quels moyens l'écriture se fait-elle œil-caméra pour donner à voir ce que l'entendement se refuse à concevoir et quels en sont les enjeux ? Pour y répondre, la présente étude prend appui sur l'intermédialité et sur la narratologie qui donne à voir les instruments d'une description des dispositifs textuels du regard. La démarche que Robert Fotsing Mangoua assigne à l'analyse intermédiaire, à savoir l'inventaire des présences médiatiques dans le texte, l'examen de leur incidence sur la construction et l'esthétique de l'œuvre, puis l'interprétation des significations qui s'y rattachent (R. Fotsing Mangoua, 2014), commande le plan de la présente réflexion. La première articulation procède à cet inventaire en présentant le découpage filmique du récit comme fait de cinématisation. La deuxième en mesure l'incidence esthétique et met au jour, par l'analyse des cadrages et de la composition sensorielle, l'œil-caméra et la mise en scène de la violence. La dernière en dégage les significations, et situe cette particularité esthétique comme une réponse à l'irreprésentable et comme un moyen de renouveler le roman de la violence dans la littérature africaine francophone.

1. Le découpage filmique du récit : une narration intermédiaire en plans et en séquences

Dans *Les Agneaux du Seigneur*, l'architecture du récit constitue la première instance où se laisse observer la cinématisation. Elle semble, en effet, organiser la matière romanesque selon une logique qui est celle du découpage et du montage cinématographique. L'intermédialité et l'histoire du commerce que la littérature et le cinéma n'ont cessé d'entretenir fournissent le cadre qui autorise à en décrire l'exercice. Le découpage en plans-tableaux, articulé au montage alterné, puis la gestion du tempo en manifestent ensuite la mise en œuvre.

1.1. L'intermédialité : bref aperçu du commerce entre la littérature et le cinéma

La réflexion se déploie au croisement de deux traditions. L'intermédialité, en ce qu'elle prend en charge les transferts et les coprésences qui s'établissent entre les médiums (J. E. Müller, 2000 ; É. Méchoulan, 2017), fournit le principe d'intelligibilité du phénomène observé, à savoir la présence agissante d'une médialité filmique au sein

de l'écriture romanesque. La narratologie filmique et l'esthétique du film (F. Vanoye, 1989 ; A. Gaudreault, F. Jost, 2005 ; J. Aumont et al., 2016) en donnent, quant à elles, les instruments de description, dans la mesure où le plan, le cadrage, l'échelle, le montage et la modulation de la durée se laissent rapporter aux catégories que la narratologie littéraire avait dégagées du récit écrit (G. Genette, 1972). De cette rencontre procèdent les notions dont l'analyse fera usage, celles de cinématisation, d'œil-caméra et de montage alterné, dont chacune se précisera à mesure que le texte en manifestera l'exercice. Les travaux les plus récents sur l'écriture de la décennie noire (J. Ford, 2016 ; T. Leperlier, 2018) et sur le témoignage en littérature (F. Detue, C. Lacoste, 2016) achèvent d'en actualiser le chapeautage, puisqu'ils déplacent l'attention du contenu documentaire vers le travail de la forme.

L'intermédialité désigne l'étude des transferts qui s'opèrent entre les médiums et des formes de coprésence que ces transferts instaurent, en ce qu'aucun médium n'existe isolément et que chacun se constitue dans le rapport qu'il entretient avec les autres (É. Méchoulan, 2017). Dans le cas de cette étude, la question est d'identifier les opérations que le texte emprunte au cinéma et d'en décrire les mécanismes de prise en charge, au miroir d'une narratologie comparée qui établit la réciprocité de certaines opérations fondamentales (le découpage, le cadrage, la modulation de la durée) entre ces deux arts (A. Gaudreault, F. Jost, 2005). Jürgen E. Müller, à qui le concept doit son essor, rappelle que les médias ne peuvent plus être conçus comme des monades isolées et refuse d'en faire un système clos où toutes les relations possibles seraient par avance décrites. L'intermédialité constitue alors à ses yeux une perspective d'enquête qui prend en charge les processus de production du sens liés aux interactions entre médias (J. E. Müller, 2000, p. 105-106). Elle se distingue en cela de l'intertextualité, dont Julia Kristeva faisait le passage d'un système de signes à un autre (J. Kristeva, 1974), mais qui n'a guère servi qu'à décrire des relations entre textes écrits.

Pour rappel, ce commerce entre les deux arts n'est, du reste, ni récent ni accidentel. Dès ses premières décennies, le cinéma a puisé dans le roman du XIX^e siècle ses intrigues et ses procédés de narration, avant que le roman ne lui rendît l'emprunt sous la forme d'une écriture travaillée par le découpage et la simultanéité, comme en témoignent les romans de l'entre-deux-guerres qui juxtaposent les foyers d'action et fragmentent la chronologie. Alexandre Astruc a donné à ce mouvement

sa formule la plus célèbre en parlant de caméra-stylo, par quoi il entendait que la caméra pouvait écrire comme une plume et, par retour, que la plume pouvait cadrer comme une caméra (A. Astruc, 1948). Ainsi, pour Jean Cléder, les rapports entre littérature et cinéma relèvent moins de la dépendance que de l'affinité élective, car chaque art trouve dans l'autre de quoi éprouver et renouveler ses propres ressources (J. Cléder, 2012).

Ce pacte de mutualité, selon la formule de Guy Genest, tient d'abord à ce que le cinéma ne constitue pas un genre, mais un langage dans lequel se retrouvent des équivalents de tous les genres littéraires, en sorte que la lecture d'un roman revient déjà à en transposer les indications en une manière de film intérieur (G. Genest, 1994, p. 91-92). C'est ce que l'intermédialité permet de formaliser, dès lors qu'elle définit tout média comme recélant en soi les structures et les possibilités d'un ou de plusieurs autres, qu'il intègre à son propre contexte (J. E. Müller, 2000, p. 105), et qu'elle porte l'attention sur la pluralité des médias, sur leur coexistence et sur leurs croisements (S. Mariniello, citée par R. Fotsing Mangoua, 2014, p. 129). Robert Fotsing Mangoua qui établit que les méthodes immanentistes, en proclamant la clôture du texte, ne suffisent plus à rendre compte d'écritures qui se tiennent au carrefour de plusieurs médias, et que l'intermédialité constitue pour elles un outil de décryptage efficace, situe l'intérêt de ce cadre pour un corpus francophone africain (R. Fotsing Mangoua, 2014, p. 127-128).

1.2. Du plan-tableau au montage alterné : découpage séquentiel et simultanéité de la terreur

Élisabeth Routhier observe que la présence de médias non littéraires dans le roman demeure un phénomène peu étudié, voire marginalisé, au sein même des études intermédiales, et que la difficulté tient aux moments où le texte produit des effets empruntés à d'autres médialités (É. Routhier, 2012, p. 3). C'est en cela que la présente étude s'attache à décrire les opérations par lesquelles l'écriture se l'approprie. Dès les premières séquences, le roman, en effet, installe le terreau de la tragédie, à savoir cet ennui, ce déclassé et ce sentiment d'inutilité dont la jeunesse du village se trouve rongée. Jafer Wahab, désœuvré, dresse de son existence un bilan accablé, « Vingt-sept ans de nullité. Des jours aussi blancs que les nuits » (Y. Khadra, 1998, p. 14), avant de se déclarer « bon à rien ». À travers le cadrage de ces existences vides, le montage prépare ce qui suivra, tant il est vrai que ce sont ces hommes sans avenir que

l'idéologie viendra recruter pour offrir à leur frustration un exutoire et une gloire de substitution. Le découpage cinématographique construit ainsi, dans une économie du regard, l'intelligibilité du basculement, afin de donner à voir le vide avant ce qui viendra le combler.

Globalement, *Les Agneaux du Seigneur* se présente comme une succession de séquences brèves dont la juxtaposition rappelle celle des plans d'un film. Le roman procède par tableaux autonomes qui saisissent chacun un personnage ou un moment de la vie de Ghachimat dans la perspective d'André Gaudreault et de François Jost qui estiment que le découpage en séquences constitue l'opération fondatrice du récit filmique. C'est donc par lui que le film organise l'espace et le temps et conduit le regard du spectateur (A. Gaudreault, F. Jost, 2005, p. 45). Khadra semble transposer cette opération dans l'ordre de l'écrit, de sorte que ses chapitres fonctionnent comme autant de séquences, et le roman lui-même comme un film dont le montage aurait été achevé. Le procédé se vérifie dès l'incipit, qui cadre le village à la manière d'une caméra saisissant le crépuscule.

Le soleil maintenant se retranche derrière la montagne.
Quelques mèches sanguinolentes tentent vainement de
s'agripper aux nuages. Elles s'effilochent et s'éteignent dans
l'obscurité naissante. Au bas de la colline, le village s'apprête
à se terrer. Dans les ruelles tortueuses, les bruits se sont
atténués. (Y. Khadra, 1998, p. 11)

Plusieurs notations de ce liminaire paraissent relever du procédé cinématographique dans l'œuvre. Il en va ainsi du mouvement descendant du regard, qui conduit de la montagne au village situé « au bas de la colline », des « mèches sanguinolentes » du couchant, qui teintent d'emblée le tableau d'une couleur de sang, et de l'atténuation des bruits, comparable à cette baisse progressive du son dont le cinéma use pour installer l'attente. Que le village « s'apprête à se terrer » constitue, de même, une notation qui annonce en une seule image la peur à venir. L'incipit installe ainsi la logique perceptive qui gouvernera l'ensemble du roman, et qui consiste à montrer la surface avant d'en révéler l'envers menaçant.

La brièveté des séquences sert, par ailleurs, une efficacité proprement dramatique à travers le passage abrupt d'un tableau à l'autre, sans que rien ne vienne ménager la transition. La notion de plan-tableau rend compte de la nature double de ces unités, dans la mesure où chacune

fonctionne comme un tableau (composition cadrée où se fixe un moment de la vie villageoise), et comme un plan, c'est-à-dire une prise insérée dans une chaîne qui l'excède. De cette duplicité naît la densité de l'écriture dans laquelle chaque séquence vaut pour elle-même tout en s'inscrivant dans le mouvement qui conduit Ghachimat à sa perte.

En outre, certains de ces tableaux ont valeur d'arrêt sur image, en ce que le récit y suspend son cours pour composer un portrait du village. Ainsi en va-t-il du tableau du chapitre 6, qui saisit Ghachimat dans son immobilité satisfaite : « il suffisait simplement d'être là, au bout d'un chemin ou au détour d'un tertre, assise en tailleur au milieu de ses vergers, pour se croire l'épicentre du monde » (Y. Khadra, 1998, p. 47). La personnification, qui donne au village la posture d'un corps « assise en tailleur », en fait le sujet d'un plan fixe cadré comme un tableau champêtre. Cette image de la quiétude n'en constitue pas moins un piège tendu au lecteur, car le roman ne la pose que pour la fracasser, et le contraste entre cette carte postale liminaire et le charnier final montre toute la force de la tragédie.

Khadra recourt, en outre, au montage alterné, procédé par lequel des scènes simultanées, mais distantes dans l'espace, viennent à se succéder sur la page. Ce dispositif atteint son plus haut degré d'efficacité dans les séquences finales du saccage du village, où le récit ne cesse de passer d'un lieu de tuerie à l'autre :

De l'autre côté du village, un tracteur manœuvre en marche arrière, défonce le portail de la résidence du maire, accueilli par des coups de feu tirés du premier étage. Un assaillant est touché. Il s'écroule dans un juron obscène. Les pistolets mitrailleurs crépitent en direction de la fenêtre, faisant voler les vitres en éclats. (Y. Khadra, 1998, p. 159)

La formule « de l'autre côté du village » fonctionne comme un raccord de montage, en ce qu'elle opère la coupe par laquelle le récit passe d'une scène à une autre qui lui est contemporaine. L'entrelacement des foyers de violence, dans cet extrait, donne à voir la terreur comme un phénomène qui gagne d'un seul mouvement tout le corps social. Le montage produit alors un sens que nul plan isolé ne porterait, puisque la juxtaposition de deux scènes engendre une signification qui n'appartient en propre à aucune d'elles (J. Aumont et al., 2016, p. 63).

Le dispositif sert aussi à démasquer l'imposture du discours religieux, dans la mesure où le roman met en regard la rhétorique de l'émir et les mobiles réels de la violence, qu'il s'agisse de la convoitise, de la revanche ou de l'humiliation. La rancune constitue, à cet égard, le fil que le récit ne cesse de suivre : « À Ghachimat, la rancune est la principale pourvoyeuse de la mémoire collective » (Y. Khadra, 1998, p. 19). De par le rapprochement des prêches et des rancœurs qu'ils recouvrent, le montage tend à révéler que la religion ne constitue, pour ces hommes, qu'un « support » de frustrations plus anciennes qu'elle. Le roman fait énoncer cette imposture par Dactylo, l'écrivain public, dont la lucidité perce à jour le discours idéologique : « La religion n'a rien à y voir. Diversion, mon cher. Depuis le début. [...] On a dit aux uns "voilà les taghout", aux autres "voici les terroristes", et on s'est retiré pour les voir s'entre-déchirer » (Y. Khadra, 1998, p. 136). Le montage du récit met en scène cet « écartèlement » du peuple, car en juxtaposant les camps et en faisant alterner des bourreaux et des victimes qui, la veille encore, étaient voisins, il donne à voir la fabrication même de la haine. La forme cinématographique est donc démonstrative, en ce qu'elle rend sensible, par le seul agencement des scènes, le mécanisme de manipulation que Dactylo dénonce.

Le cas de Zane paraît, à cet égard, exemplaire. Nain et souffredouleur, il apparaît d'abord « perché tel un oiseau de proie sur une branche » (Y. Khadra, 1998, p. 14), avant de se dresser, à la dernière page, « du haut de son perchoir » pour « déployer ses ailes de vautour » sur le corps de l'émir déchu (Y. Khadra, 1998, p. 214). Le montage, en faisant répondre l'image finale à l'image liminaire, dessine la trajectoire d'une vengeance dont l'humilié du début se trouve être le terme, devenu prédateur. Le montage choral fait, en outre, apparaître la vérité sociale du drame en cours dans le village. Le focus entremêlé d'Allal Sidhom, le policier qui rêve d'épouser Sarah, de Kada Hilal, l'instituteur héritier d'une famille de caïds dépossédée, de Jafer Wahab, qui « végète » et se juge « bon à rien », ou encore d'Issa Osmane, l'ancien collaborateur que tout le village hait, permet de dresser la carte des frustrations dont la somme fera la catastrophe. Le montage, c'est-à-dire la convergence de tant de rancœurs sur un même sol, œuvre à rendre intelligible un basculement que l'examen isolé de chacun de ces facteurs n'aurait pas permis de comprendre. Le narrateur le formule alors dans une image qui

a valeur de diagnostic : « La haine est en train d'éclore. La rancœur gagne du terrain » (Y. Khadra, 1998, p. 49).

1.3. Le tempo romanesque entre ellipses, accélérations et ralentis dramatiques

La maîtrise du tempo est, sans doute, l'un des aspects les plus significatifs de la cinématisation dans le roman de Khadra. L'écrivain, en effet, réussit à dilater les moments de crise et à précipiter les transitions selon une modulation de la vitesse qui est celle du montage. Gérard Genette, dont le travail distingue la scène, le sommaire et l'ellipse, considère que tout récit travaille l'écart entre le temps de l'histoire et celui de la narration (G. Genette, 1972, p. 129). Yasmina Khadra, dans *Les Agneaux du Seigneur*, exploite cet écart avec une constance singulière qui en fait un principe de composition. Le ralenti, à ce titre, se laisse observer avec une netteté particulière dans les scènes de mise à mort, où l'écriture décompose le geste en une succession d'instantanés, à la manière d'un film dont on ralentirait la pellicule : « Attou a juste le temps de surprendre une étincelle sur la lame du couteau. Une douleur atroce lui traverse les tripes. Il lâche la valise pour se prendre le ventre à deux mains, tombe lentement à genoux. L'ombre se glisse une fraction de seconde dans la lumière de la lune. » (Y. Khadra, 1998, p. 177). Plusieurs notations, dans ce passage, relèvent du ralenti cinématographique, qu'il s'agisse de l'« étincelle sur la lame » saisie en gros plan, de la chute décomposée que traduit le syntagme « tombe lentement à genoux », ou de la « fraction de seconde » durant laquelle l'ombre entre dans la lumière. Le temps se dilate donc sur le meurtre et impose au lecteur une contemplation dont rien ne le dispense. À l'inverse, l'ellipse escamote certains événements pour les confier à l'imagination, de sorte que le non-montré, seulement suggéré, hante plus durablement que ce qui fut donné à voir. Cette notation au présent s'inscrit dans la perspective de Robbe-Grillet qui rappelait que, là où la littérature dispose de toute une gamme de temps grammaticaux, « sur l'image, les verbes sont toujours au présent : ce que l'on voit sur l'écran *est en train de se passer* » (A. Robbe-Grillet, 1961, p. 15). La cinématisation dans la fiction de Khadra repose sur cette importation du présent perceptif afin de faire voir au lecteur l'actualité du drame. Le meurtre d'Attou, par exemple, n'est pas rapporté après coup, mais est plutôt donné comme en train d'advenir, et le lecteur y assiste au lieu d'en recevoir le récit.

Le tempo épouse, en outre, la courbe d'ensemble du roman, dans la mesure où la lenteur des premières parties, centrées sur le village et ses rancœurs, contraste avec l'accélération des dernières, marquées par le déchaînement de la violence. Cette dramaturgie du rythme semble reproduire la structure d'un film de tension du fait que la durée patiemment installée rend plus brutal l'emballlement qui la rompt. Le basculement de Ghachimat n'apparaît donc pas comme un processus continu, mais comme une rupture, que l'écriture marque par le passage soudain de la scène dilatée au sommaire haletant. Le roman ménage à dessein ce contraste. Aux premières parties, il consacre de longues scènes à la vie ordinaire du village, qu'il s'agisse des palabres au café, des rivalités ou de la fête d'un retour, pour laquelle Ramdane fait « égorger sept bœufs aux cornes tourbillonnantes » afin que l'événement « reste à jamais gravé dans les mémoires » (Y. Khadra, 1998, p. 25). Cette normalité soigneusement installée rend plus terrible le déchaînement final, et l'ironie tragique n'échappe pas au lecteur, qui voit les mêmes gestes d'égorgement, naguère festifs, s'appliquer aux hommes. Chez Khadra, le tempo prépare de la sorte l'effet de sidération avec un allongement de l'exposition et une précipitation de la catastrophe qui contribuent à mesurer la lenteur du bonheur perdu et la brutalité de sa ruine.

Khadra déploie, dans cette perspective, un lexique propre à marquer ces ruptures de rythme : « un jour, pareil à un couperet, un ordre tomba, arbitraire et obtus » (Y. Khadra, 1998, p. 70). La comparaison, empruntée au tranchant de la guillotine, traduit la brutalité de la coupe temporelle, c'est-à-dire cette irruption soudaine qui sépare l'avant de l'après. Un tel sens de la césure est proprement cinématographique, en ce qu'il correspond au *cut*, la coupe franche qui, au montage, fait basculer d'un régime à un autre. Le temps du roman se donne donc comme une succession de plans que des coupes séparent, et c'est dans ces coupes mêmes que la violence trouve son lieu. L'architecture du récit règle ainsi la distribution et la vitesse des scènes ; la perception, elle, s'élabore à l'échelle de la phrase.

2. L'œil-caméra et la mise en scène de l'horreur

À l'échelle de la phrase, la cinématisation se fait plus discrète, mais non moins déterminante avec une écriture devenue œil-caméra, c'est-à-dire une instance qui cadre, isole et éclaire. Le regard-caméra et ses

cadrages, le choc visuel, puis la construction sensorielle de la terreur en manifestent l'exercice. Dans le roman, la parenté avec le cinéma se joue dans une façon de faire voir qui semble emprunter à l'objectif sa logique de sélection. La phrase khadrïenne ne décrit pas un monde donné d'avance, puisqu'elle le découpe, choisit l'angle, règle la distance et distribue la lumière. Elle fonctionne alors comme un dispositif optique braqué tantôt sur un visage, tantôt sur une lame, tantôt sur le village entier.

2.1. Focalisation et regard-caméra : cadrages, gros plans, panoramiques

L'écriture khadrïenne se signale d'abord par la mobilité du point de vue. La narratologie filmique nomme, à cet effet, ocularisation le réglage du rapport entre ce que montre la caméra et ce que voit le personnage (A. Gaudreault, F. Jost, 2005, p. 128). Le roman fait souvent coïncider le regard du lecteur avec celui d'un personnage placé en surplomb, tel le muezzin qui domine la scène du massacre : « Du haut de son minaret, le muezzin observe la scène, la gorge aride » (Y. Khadra, 1998, p. 151). Le point de vue élevé, comparable à celui d'une caméra-grue, embrasse alors le village livré à la violence, et le lecteur, installé à cette hauteur, mesure l'étendue du désastre avant d'en éprouver le détail. L'ocularisation épouse le regard de la victime et fait découvrir l'horreur au rythme d'une perception défaillante. Dans la mise à mort d'Attou, le monde n'est perçu que par bribes, l'étingelle d'abord, puis la douleur, puis l'ombre, et ce n'est qu'alors qu'« Attou reconnaît la figure grimaçante de Zane » (Y. Khadra, 1998, p. 177). L'ordre de la phrase reconduit ainsi l'ordre de la perception, en ce que le lecteur ne voit rien de plus que ce que voit la victime, dans le désordre et le retard où l'effroi le lui livre. Cette focalisation interne, qui fait de l'œil du mourant l'objectif de la caméra, produit un effet d'immersion puisque le lecteur, cessant de regarder Attou mourir, en vient à éprouver sa mort de l'intérieur.

Le gros plan, en plus, paraît structurer cette écriture cinématographique chez Khadra. En isolant un détail, à savoir arracher l'élément à l'ensemble pour en faire le foyer d'une émotion (J. Aumont, 1990, p. 102), l'écrivain le charge d'une intensité que son contexte lui refusait. Le visage constitue, en particulier, l'objet privilégié d'un tel cadrage. À cet effet, le romancier scrute les physionomies afin de capter l'instant où le masque se referme : « Il se tait subitement. Son visage se

referme telle une huître » (Y. Khadra, 1998, p. 49). Dans une autre scène, le visage de Kada « n'est plus qu'une toile inexpressive, aussi insaisissable que sa bouderie » (Y. Khadra, 1998, p. 14). Le gros plan fait donc du visage le lieu d'une vérité dont le récit se dispense de fournir le commentaire.

L'écriture sait aussi composer de véritables scènes où le cadrage règle le rythme d'une montée dramatique. Ainsi en va-t-il du prêche dans la mosquée, saisi comme une séquence à suspense : « Le cheikh Redouane lève lentement le bras, comme pour soulever une tenture suspecte. La salle retient son souffle. Plus le bras s'élève, plus une sensation de délivrance, comme une lévitation, s'empare de l'assistance » (Y. Khadra, 1998, p. 67). Le geste dilaté que signale l'adverbe « lentement », la réaction cadrée de la foule qui « retient son souffle » et la gradation de l'effet concourent à régler la scène comme un plan de cinéma construisant son climax. Le romancier ne raconte donc pas le sermon, il le met en scène, faisant de la parole du prédicateur un spectacle dont il cadre les effets sur les corps.

Le roman thématise, par ailleurs, le regard lui-même, en opposant ceux qui contemplent l'horreur à ceux qui s'y refusent. Face à l'égorgement d'un vieil homme, Zane jouit du spectacle et somme les autres de regarder : « Putain ! Visez-moi ce sang. C'était pas une bête finalement, c'est une vraie citerne... » (Y. Khadra, 1998, p. 152). À l'inverse, Boudjema « sort dans la rue pour ne pas assister à la boucherie », avant de s'appuyer au mur, « tremblant de la tête aux pieds » (Y. Khadra, 1998, p. 152). Entre le regard cruel qui réclame l'image et le regard qui se dérobe, le roman assigne au lecteur une position qui n'est ni l'une ni l'autre, car la cinématisation ne lui laisse pas le choix de Boudjema, mais l'oblige à voir pour condamner ce que Zane, quant à lui, savoure.

2.2. La violence donnée à voir comme une esthétique du choc visuel

L'écriture de Yasmina Khadra, qui donne à voir frontalement la violence à travers le choc visuel, est un point culminant de la cinématisation. Cette écriture de la violence, qui a déjà retenu l'attention de la critique (S. Aounallah, 2009), est analysée dans cette étude afin d'en préciser le ressort proprement cinématographique. Le roman, en effet, n'épargne au lecteur ni le meurtre ni la mutilation, ainsi qu'en témoigne

cette décapitation saisie en un plan d'une sécheresse extrême : « Youcef le bouscule, saisit la vieille femme par les cheveux et la renverse par terre. Sans lui laisser le temps de comprendre ce qui lui arrive, il brandit son sabre et la décapite. » (Y. Khadra, 1998, p. 159). La brutalité du procédé tient à cette sécheresse, puisque trois gestes seulement, à savoir bousculer, renverser et décapiter, se succèdent sans qu'un mot de commentaire ni la moindre inflexion pathétique vienne en amortir l'effet. L'écriture opère comme une caméra qui refuserait de détourner l'objectif, et fait du lecteur un témoin que rien ne dispense de voir. Une telle frontalité, sans se rapporter au voyeurisme, est donnée à voir pour être dénoncée.

De même, l'effet le plus glaçant dans l'œuvre procède, au demeurant, de l'économie du geste des personnages bourreaux. Lorsque Tej abat la mère du maire, le récit note la désinvolture du bourreau et l'effondrement du corps en une comparaison implacable : « Tej lui tire une balle dans la tête, d'un geste désinvolte, sans même la regarder. La vieille femme se décroche comme une tenture, arrosant le sol de son sang » (Y. Khadra, 1998, p. 160). L'effroi, à cette occasion, réside tout entier dans l'écart entre l'énormité de l'acte et l'indifférence avec laquelle il est accompli. Le gros plan porté sur le sang qui arrose le sol parachève la scène sans que la voix narrative ait à intervenir. Le choc naît, en outre, du contraste entre la beauté du paysage et l'atrocité qu'il abrite. L'une des images les plus frappantes du roman convertit le printemps en signe de mort : « Le printemps n'émerveillera ni les bêtes ni les hommes. Les coquelicots évoqueront des boursouflures écorchées. L'aile gauche du cimetière atteindra bientôt les murailles d'en face. Tous les jours, un convoi ira confier son cher disparu à une terre devenue charnier. » (Y. Khadra, 1998, p. 129). La métaphore des coquelicots changés en « boursouflures écorchées » superpose au paysage champêtre la vision des plaies, tandis que le cimetière qui gagne « les murailles d'en face » inscrit la mort dans l'espace, comme le ferait un plan d'ensemble. C'est par cette inscription visuelle du désastre dans le territoire, plus que par le récit des tueries, que le roman parvient à en faire sentir l'ampleur. Le travail de la lumière et du son, qui accompagne cette composition, en porte l'effet à son comble.

2.3. Lumière, son et atmosphère comme construction sensorielle de la terreur

De par la cinématisation de son écriture, qui engage l'ensemble des sens, le romancier construit l'atmosphère de la terreur par un travail concerté de la lumière et du son. Faut-il rappeler que l'image cinématographique signifie autant par ses qualités plastiques, à savoir la lumière, la couleur et la composition, que par son contenu représenté (J. Aumont et al., 2016, p. 28) ? Les « mèches sanguinolentes » du couchant liminaire ou la « lumière de la lune » où surgit l'ombre du tueur attestent que l'éclairage, chez Khadra, ne saurait être tenu pour neutre, en ce qu'il qualifie le moment et pressent l'événement. Le son occupe, quant à lui, une place décisive dans cette économie sensorielle. Les détonations et les « pistolets mitrailleurs [qui] crépitent », mais aussi les silences pesants, composent une véritable bande-son mentale. Le silence, surtout, acquiert une densité dramatique, car étant une suspension chargée de menace, il annonce le surgissement de l'horreur à la manière de ces coupures du son dont le cinéma fait un instrument de tension. Dès l'incipit, « les bruits se sont atténués », et le village qui « s'apprête à se terrorer » installe, par cette baisse même, un climat d'attente inquiète. Ghachimat, en effet, est un lieu où la parole circule, colporte et enfle, et le romancier capte le moment où la nouvelle embrase la foule : « La nouvelle flambe comme une botte de foin. C'est Zane le nain qui réagit en premier » (Y. Khadra, 1998, p. 50). Dans l'économie sonore de l'œuvre, la rumeur équivaut à une nappe inquiétante qui monte jusqu'à couvrir la voix de la raison. Khadra, à cet effet, en restitue le crescendo, du chuchotement à la clameur, comme un cinéaste travaillerait sa bande-son. Lumière et son se conjuguent souvent en une même image, où la clarté nocturne se charge d'inquiétude. Ainsi, après la boucherie, Boudjema « laisse son regard tournoyer autour de la lune tel un papillon autour d'un cierge » (Y. Khadra, 1998, p. 152). Cette comparaison, en associant la lune à la flamme mortelle attirant l'insecte, confère à l'éclairage nocturne une valeur funèbre. De même, c'est dans « la lumière de la lune » que surgit l'ombre du tueur d'Attou. La nuit lunaire, loin d'apaiser, devient donc chez Khadra le théâtre privilégié de l'horreur, à la manière d'une photographie de film qui n'éclairerait que pour révéler l'effroi. L'ensemble de ces moyens concourt à faire de la terreur une atmosphère avant d'en faire un événement, puisque bien avant les premiers meurtres,

le roman en fait pressentir la venue. Reste que cette esthétique n'est pas sans enjeux, esthétiques autant qu'éthiques.

3. Les enjeux d'une esthétique cinématographique de la terreur

La cinématisation de la terreur, chez Khadra, loin d'être superfétatoire, dégage des sens qui pourraient constituer les horizons d'attente de l'écriture. La réponse à l'irreprésentable, la portée éthique du dispositif et le renouvellement du roman de la violence en dessinent l'horizon.

3.1. Saisir l'irreprésentable : la cinématisation comme réponse à l'horreur

La première fonction de la cinématisation, dans le roman de Khadra, semble être de dire l'indicible. L'horreur extrême excède, en effet, les ressources de la description, et le commentaire demeure toujours en deçà de l'atrocité qu'il prétend rendre. À travers la mobilisation de la force d'évidence de l'image, l'écriture cinématographique confère à l'horreur une présence que le discours abstrait n'atteint pas, de sorte qu'elle ne dit pas l'horreur mais la montre, et que cette monstration touche le lecteur plus sûrement qu'aucune explication ne le ferait. La difficulté rejoint ainsi celle, plus vaste, que pose le témoignage en littérature, tenu de rendre présent un réel qui excède les mots dont il dispose (F. Detue, C. Lacoste, 2016).

Le massacre de villageois par leurs propres voisins défie l'entendement, et l'on peut se demander comment rendre raison d'un tel aveuglement collectif. Le roman choisit la voie de la monstration, en ce qu'il donne à voir le processus, scène après scène, sans prétendre le réduire à une logique qui l'épuiserait. Le titre même rend compte de cette tension, dans la mesure où la formule « *Les agneaux du Seigneur* », empruntée au lexique du sacrifice, recouvre d'ironie tragique le massacre des innocents et la perversion de la foi avec les agneaux comme victimes immolées au nom de Dieu et non pour Dieu.

Khadra désigne explicitement cette perversion, lorsque le narrateur médite sur « une part pour le Diable en chaque religion que Dieu propose aux hommes [...] ; cette part du Diable, c'est l'ignorance » (Y. Khadra, 1998, p. 124). Le roman se garde toutefois de faire de cette glose son moyen principal, puisqu'il préfère montrer. La scène où des hommes

égorgent leurs voisins en invoquant Dieu n'a nul besoin d'être expliquée, car l'image suffit à dénoncer l'imposture. Il existe pourtant, dans l'œuvre, un seuil où la monstration elle-même vient à reculer. Devant certaines atrocités, le roman en dit assez pour glacer, mais s'arrête au bord de l'insoutenable et laisse à l'imagination le soin d'achever la scène. Ainsi en va-t-il de la menace que Smaïl adresse au maire, lorsqu'il promet d'égorger ses enfants « sous [ses] yeux » avant d'infliger à sa femme des supplices que la phrase énumère jusqu'à un point où le lecteur voudrait qu'elle s'interrompe (Y. Khadra, 1998, p. 160). L'horreur annoncée excède alors ce que l'image pourrait montrer sans obscénité, de sorte que le roman la profère avant de la suspendre. Cette limite est significative, en ce qu'elle indique que la cinématisation ne relève pas d'une surenchère sans frein, mais d'un art du dosage, qui sait que le comble de l'effroi se tient parfois au bord du visible. Cette retenue profile dans le roman une position éthique.

3.2. Du spectacle à la conscience : distanciation et portée éthique

S'il est admis que donner à voir la violence expose à un péril, celui d'en faire un spectacle, Khadra semble le conjurer par la distanciation. Dans son roman, la sobriété de la notation, le refus du pathos et l'ironie tragique interdisent, en effet, l'adhésion complaisante et sollicitent le jugement. Le roman, loin d'installer le lecteur dans la position du spectateur de divertissement macabre, l'oblige à penser ce qu'il voit. Cette distanciation engage une éthique chez Khadra qui ne réduit pas ses bourreaux à des monstres, puisqu'il reconstitue la genèse de leur basculement, qu'il s'agisse de la frustration, de l'humiliation ou de l'endoctrinement. Zane n'est pas un démon, mais un humilié que la rancune transforme, et Tej lui-même agit d'abord pour venger l'humiliation de son père : « L'humiliation. À partir de tout de suite, tu vas te redresser et marcher droit parmi les hommes » (Y. Khadra, 1998, p. 79). En montrant comment l'horreur advient, le roman interdit la facilité de l'indignation et appelle, par la même occasion, une compréhension dont il faut aussitôt marquer les limites.

L'ironie, qui constitue l'un des moyens de cette mise à distance, est utilisée par le romancier pour laisser l'absurdité de la violence se dire par le contraste entre les grands mots de la foi et la petitesse des mobiles. La sagesse que le roman recueille condense, à cet effet, une telle ironie : « Il

y a trois choses qu'il serait contre nature de confier à l'ignorant. La fortune, il en pâtera. Le pouvoir, il tyrannisera. La religion, il nuira autant à lui-même qu'aux autres. » (Y. Khadra, 1998, p. 124). La maxime, attribuée au vénéré Sidi Saïm, énonce par avance la catastrophe d'une foi remise à des mains indignes. À cette sagesse, le roman oppose le cynisme meurtrier des idéologues, tel ce mot du cheikh Abbas que répète l'un de ses hommes : « Les grandes nations se sont toujours élevées sur des charniers. Le sang leur est aussi nourricier que le fumier pour la glèbe » (Y. Khadra, 1998, p. 201). Par le fait de laisser s'affronter ces deux paroles, celle du sage et celle du fanatique, sans trancher explicitement, Khadra confie au lecteur le soin du jugement.

Il faut se garder, toutefois, de confondre la compréhension et l'excuse, car si le roman reconstitue la genèse de la violence, ce n'est pas pour l'absoudre, mais pour la rendre intelligible et combattre la fatalité qui la voudrait inéluctable. L'œil-caméra ne dit pas au lecteur ce qu'il faut penser ; il l'oblige à penser par lui-même. En cela, la cinématisation, qui pourrait n'être qu'un procédé d'intensification, se met au service d'une visée cognitive, celle qui fait de l'émotion le point de départ d'une réflexion et du choc visuel l'occasion d'un examen de conscience. Le roman ménage, par ailleurs, en son sein, la figure du témoin qui refuse la barbarie et par qui passe le jugement. Dactylo, l'écrivain public, incarne cette conscience lucide qui nomme l'imposture et perce à jour la manipulation, tandis que Boudjema, qui sort « pour ne pas assister à la boucherie », incarne le sursaut de l'humain devant l'horreur. Ces regards intérieurs, qui condamnent ce qu'ils voient, orientent celui du lecteur, en ce qu'ils installent dans le roman le point de vue moral depuis lequel la violence se trouve jugée. La cinématisation inscrit alors, dans la forme du texte, le partage du bien et du mal.

Une telle visée n'est pas sans conséquence hors du livre. Décrire les procédés par lesquels un roman donne à voir la violence sans la rendre désirable revient, en effet, à outiller la lecture des images dont l'époque est saturée, car le lecteur exercé à reconnaître le cadrage, l'ellipse et le seuil au-delà duquel la monstration recule dispose des mêmes instruments devant le reportage, l'archive ou la vidéo de propagande, dont les effets reposent sur des choix de forme comparables. L'analyse littéraire acquiert de la sorte une valeur d'éducation du regard, et le roman devient le lieu où s'apprend une manière de voir la violence sans y consentir.

3.3. Le renouvellement du roman de la violence dans la littérature africaine francophone

La cinématisation participe, enfin, d'un renouvellement plus large du roman de la violence dans la littérature africaine francophone. Confronté à des réalités dont la violence excède les catégories reçues, qu'il s'agisse des guerres civiles, des génocides ou du terrorisme, le roman africain contemporain a dû se doter de formes capables d'en rendre compte, et l'écriture cinématographique semble en constituer une, dans la mesure où elle donne à la violence une présence sensible sans renoncer pour autant à l'exigence critique. La violence de masse, par son ampleur et sa soudaineté, déborde les cadres du roman réaliste classique. Pour en rendre compte, le roman africain a dû recourir à des formes neuves, à savoir le récit éclaté, le point de vue mobile et l'écriture de la sensation. En empruntant au cinéma sa capacité à saisir l'événement dans sa fulgurance et sa simultanéité, le romancier se donne ainsi les moyens de dire une histoire qui ne se fait que par ruptures et par catastrophes.

Les Agneaux du Seigneur, qui ne surgit pas seul, appartient, en effet, à cette vague d'œuvres que la décennie noire en Algérie a suscitée et que Rachid Mokhtari a rassemblées sous le nom de « graphie de l'horreur » (R. Mokhtari, 2002) ou encore d'« écriture de l'urgence » (C. Bonn, 1999). D'autres livres l'ont précédé ou accompagné, tels *La Malédiction* de Rachid Mimouni (1993) ou *Le Blanc de l'Algérie* d'Assia Djebar (1995), qui affrontent la même violence intérieure, et la comparaison fait ressortir la singularité khadrienne. Là où Djebar, dans *Le Blanc de l'Algérie*, élève aux écrivains assassinés un tombeau élégiaque et interroge la langue du deuil, là où Mimouni confie *La Malédiction* au réalisme critique, Khadra choisit, quant à lui, la monstration frontale et la vitesse du montage. Sa contribution, dans l'écriture de la décennie noire, est d'avoir forgé une écriture qui érige la caméra en principe de la mise en récit. La critique invite d'ailleurs à la prudence, car la catégorie d'« urgence » a souvent réduit ces romans à un document, au détriment de leur travail formel (J. Ford, 2016). Décrire la cinématisation dans cette œuvre revient donc à contribuer à la description d'une poétique émergente, transposable à d'autres textes, et par laquelle la littérature africaine se donne les moyens de penser l'horreur de son histoire récente.

Cette esthétique engage, en outre, une certaine idée de la littérature africaine. Longtemps, la critique a assigné aux écritures du continent une fonction documentaire, comme si elles devaient se borner à témoigner

de réalités sociales, et la sociologie du champ littéraire de la décennie noire a montré combien cette réception privilégia le témoignage au détriment de la forme (T. Leperlier, 2018). Patrice Nganang oppose à cette assignation la protestation la plus nette, en soutenant que prendre au sérieux la littérature africaine signifie moins analyser l'immanence des textes ou leur relation au fait social que reconnaître en elle une expression de la vérité, « l'antichambre de notre présent et le salon de notre futur », dont la participation au monde est pré-visionnaire (P. Nganang, 2007, p. 17). Nganang consacre donc le roman comme « forme idéale du sujet qui se réveille dans un monde en miettes » (P. Nganang, 2007, p. 19). Or *Les Agneaux du Seigneur* atteste qu'une telle assignation ne saurait épuiser l'œuvre, puisque, tout en étant ancré dans les urgences de son temps, le roman n'en revendique pas moins une pleine ambition formelle et dialogue de plain-pied avec les recherches esthétiques contemporaines. Par la réappropriation des ressources du cinéma, le roman affirme son appartenance à une modernité littéraire sans frontières et cesse d'être perçu comme un simple reflet du réel pour se révéler lieu d'invention. Ce que Nganang nomme l'écriture africaine du post-génocide achève d'éclairer le geste khadrien qui, sans se borner à documenter le massacre, en invente la forme. C'est en cela que le renouvellement opéré par Khadra dépasse le cas d'une œuvre singulière, car il engage l'image même que la littérature africaine francophone donne d'elle-même, ainsi que la place qu'elle revendique dans le concert des lettres.

L'intérêt d'une telle description ne se borne pas, dès lors, à l'élucidation d'une œuvre singulière. La grille qu'elle dégage, faite du découpage séquentiel, de l'œil-caméra et de la composition sensorielle, se laisse transposer à d'autres romans de la violence, africains ou non, et pourrait nourrir une poétique comparée du récit de l'extrême. Elle rappelle enfin que la forme n'est jamais indifférente à l'éthique, puisque la manière de montrer l'horreur décide, pour une large part, de ce que le lecteur en fera.

Conclusion

Les Agneaux du Seigneur apparaît comme un roman où l'horreur se trouve cinématisée, c'est-à-dire donnée à voir au moyen d'une écriture qui intériorise la grammaire du cinéma. Par son découpage en séquences, son montage alterné et sa gestion du tempo, le roman emprunte au film

son architecture. Ses cadrages, ses gros plans et son travail de la lumière et du son le font œil-caméra, et sa réponse à l'irreprésentable, comme sa portée éthique, y déploient une véritable esthétique de la terreur. Cette cinématisation relève d'une stratégie qui informe l'œuvre de l'architecture d'ensemble jusqu'au détail de la phrase, et à chaque échelle se reconnaît la même opération, qui consiste à faire de la forme cinématographique un instrument pour saisir et dénoncer l'horreur. Ainsi, découpage du récit, œil-caméra et portée éthique relèvent d'une même opération, de sorte que, chez Khadra, l'esthétique demeure indissociable de l'éthique, car le roman ne donne à voir la terreur que pour mieux en appeler à la conscience.

La caméra-stylo dont rêvait Astruc trouve chez Khadra une réalisation inverse, puisqu'il ne s'agit pas d'un cinéma qui écrirait, mais d'une écriture qui filme et qui grave dans la mémoire du lecteur des visions. Si Khadra fait de sa plume une caméra, ce n'est pas pour rivaliser avec le cinéma, mais pour rendre à l'écrit une puissance de présence que l'époque de l'image semblait lui avoir ravie, et tel est le pari des *Agneaux du Seigneur*, à savoir que la littérature peut encore montrer, et montrer mieux, dans la mesure où elle montre à l'imagination et où les images qu'elle suscite, façonnées par chaque lecteur, s'enracinent plus profondément que celles de l'écran. Une telle écriture ouvre des perspectives qui débordent le cas de cette œuvre, en ce qu'elle invite à reconsidérer la manière dont la littérature francophone contemporaine représente les violences extrêmes de notre temps.

Une telle recherche excède, du reste, le cercle des spécialistes, puisqu'elle donne à comprendre comment une écriture façonne le regard que le lecteur porte sur la violence. Elle rappelle surtout que le roman, lorsqu'il montre la genèse ordinaire du crime collectif, oppose au discours de la fatalité une mémoire critique et travaille de la sorte à la prévention. Au débat sur la représentation de la violence extrême, elle apporte enfin un critère de discernement, celui qui sépare la monstration qui éveille la conscience du spectacle qui l'anesthésie. C'est à cette condition que la littérature, en Afrique francophone comme ailleurs, conserve une fonction sociale et non seulement esthétique.

Références bibliographiques

- AOUNALLAH Soumia**, 2009. *L'écriture de la violence et la violence de l'écriture dans Les Agneaux du Seigneur de Yasmina Khadra*, mémoire de magister, Université de Batna, Batna
- ASTRUC Alexandre**, 1948, « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », in *L'Écran français*, N°144, 30 mars 1948
- AUMONT Jacques**, 1990. *L'Image*, Nathan, Paris
- AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel, VERNET Marc**, 2016. *Esthétique du film. 125 ans de théorie et de cinéma*, Armand Colin, Paris
- BONN Charles** (dir.), 1999. *Paysages littéraires algériens des années 90*, L'Harmattan, Paris
- CLÉDER Jean**, 2012. *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives*, Armand Colin, Paris
- DETUE Frédéric, LACOSTE Charlotte** (dir.), 2016, « Témoigner en littérature », in *Europe*, N°1041-1042, janvier-février 2016
- DJEBAR Assia**, 1995. *Le Blanc de l'Algérie*, Albin Michel, Paris
- FORD Joseph**, 2016, « Rethinking urgence: Algerian Francophone Literature after the "décennie noire" », in *Francosphères*, vol. 5, N°1, pp. 39-57
- FOTSING MANGOUA Robert**, 2014, « De l'intermédialité comme approche féconde du texte francophone », in *Synergies Afrique des Grands Lacs*, N°3, pp. 127-141
- GAUDREAULT André, JOST François**, 2005. *Le Récit cinématographique*, 2e éd., Armand Colin, Paris
- GENEST Guy**, 1994, « Le cinéma au service de la littérature », in *Québec français*, N°93, pp. 91-92
- GENETTE Gérard**, 1972. *Figures III*, Seuil, Paris
- KHADRA Yasmina**, 1998. *Les Agneaux du Seigneur*, Julliard, Paris
- KRISTEVA Julia**, 1974. *La Révolution du langage poétique*, Seuil, Paris
- LEPERLIER Tristan**, 2018. *Algérie, les écrivains dans la décennie noire*, CNRS Éditions, Paris
- MÉCHOULAN Éric**, 2017, « Intermédialité, ou comment penser les transmissions », in *Fabula-LhT*, N°2
- MIMOUNI Rachid**, 1993. *La Malédiction*, Stock, Paris
- MOKHTARI Rachid**, 2002. *La Graphie de l'horreur. Essai sur la littérature algérienne (1990-2000)*, Chihab, Alger

MÜLLER Jürgen E., 2000, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », in *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 10, N°2-3, pp. 105-134

NGANANG Patrice, 2007. *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive*, Homnisphères, Paris

ROBBE-GRILLET Alain, 1961. *L'Année dernière à Marienbad*, Éditions de Minuit, Paris

ROUTHIER Élisabeth, 2012. *L'intermédialité du texte littéraire. Le cas d'Océan mer, d'Alessandro Baricco*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, Montréal

STORA Benjamin, 2001. *La Guerre invisible. Algérie, années 90*, Presses de Sciences Po, Paris

VANOYE Francis, 1989. *Récit écrit, récit filmique*, Nathan, Paris