UNIVERSITE KASDI MERBAH -OUARGLA

FACULTE DES LETTRES
ET SCIENCES HUMAINES

DEPARTEMENT DES LANGUES ETRANGERES

N° d'ordre :

N° de série :

Mémoire

Présenté pour l'obtention du diplôme de

MAGISTER

Spécialité : Français
Option : Langue et transposition didactique

Par : BOUARI Halima

Thème

Pour une approche didactique du texte littéraire d'expression arabe : «Dākirat ,alğasad»-une initiation à la lecture intégrale-

Soutenu publiquement le : 27/ 11/2006

Devant le jury composé de:

Djamel KADIK	: Maître de conférence.	C. U. Médéa	**Président**
Foudil DAHOU	: Maître de conférence	U. Ouargla	**Rapporteur**
Abdelouahab DAKHIA	: Maître de conférence .	U. Biskra	**Examinateur**
Saïd KHADRAOUI	: Maître de conférence	U.Batna	**Examinateur**
Rachid RAISSI	: Maître A. chargé de cours	U. Ouargla	**Examinateur**

DEDICACE

A celui qui m'a donné le goût de la lecture en me disant un jour : « *Avec la lecture, j'ai tout appris* » ; et m'a convaincue, par la suite, qu'il faut ouvrir la fenêtre de littérature pour reconnaître le monde.

INTRODUCTION

Dans la société algérienne, il n'y a qu'une minorité active c'est celle qui fait tout y compris ***lire*** ; et une majorité inactive qui ne fait rien y compris ***ne pas lire***. Cette *absence* de lecture est due à une sorte d'interdit psychologique face au livre, procédant à la fois d'un sentiment d'infériorité intellectuelle ou de rancœur sociale et des souvenirs du temps de l'école qui font de la lecture une contrainte et un ennui, d'où une sorte de refus tacite. Avec leurs handicaps de lecture, il est naturel que le livre les décourage et qu'ils se tiennent à l'écart d'une pratique où ils trouvent plus de peine que de plaisir. Pourtant les choses ont changé depuis et l'attitude actuelle à l'égard du roman, en tant qu'œuvre littéraire, est différente : celui qui lit désormais un roman n'est plus cette personne dont on pense qu'elle perd son temps. Cette œuvre qui était un savoir, elle est maintenant un loisir.

Ainsi ***lire un roman*** s'inscrit dans la lecture plaisir mais il n'en demeure pas moins que celle-ci constitue"le meilleur moyen"pour l'apprentissage et la maîtrise de la langue. Aussi cette lecture se réalise-t-elle entre la naïveté et la critique. La *naïve* ([1]) est innocente et s'intéresse seulement à l'histoire contée ; la *critique,*dans laquelle le lecteur fait appel à sa réflexion et sa Pensée, se veut professionnelle et se laisse guider par l'auteur. On peut les pratiquer tour à tour mais la plus fructueuse est celle qui incite le lecteur à se faire attentif aux techniques narratives, à procéder à la déconstruction du texte et à examiner la typologie de ses personnages. Elle vise alors à rejeter le geste machinal consistant à feuilleter l'œuvre littéraire pour élaborer une simple fiche de

[1] Terme de Michel RAIMOND, *Le roman*, Armand Colin , Paris , 2002 , P . 5 .

lecture qui comportera la biographie et la bibliographie de l'auteur, un résumé de l'œuvre et un avis personnel sur les impressions de lecture ; une pratique et une activité devant laquelle l'apprenant-lecteur reste désarmé, incapable d'identifier ne serait-ce que les éléments artificiels du texte pour passer à sa déstructuration après une lecture attentive.

La majorité des apprenants- lecteurs universitaires sont " superficiels" ne lisant que pour passer un examen ou confectionner un exposé ; en un mot *plaire* à leurs professeurs après quoi ils cessent de lire si tôt le but atteint car leur lecture n'est qu'intéressée, utilitaire et sans passion aucune. Or le lecteur universitaire (ce lecteur averti) se doit d'être l'agent de sa lecture et non sa victime complaisante. A ce stade, ***lire*** devient ce tête-à-tête avec soi tout autant qu'avec l'auteur. Parce qu'il y a une infinité de textes, il y aura aussi une infinité de lecteurs. Cela permet de distinguer le lecteur actif du lecteur passif : le premier opère une véritable lecture, le second n'est qu'un liseur et sa lecture n'est qu'une forme de repos, voire de paresse mentale. Loin de faire du roman un outil qu'on *entreprend* que pour mieux s'endormir nous faisons nôtre la lecture de ***Faust*** : "[une] *lecture -contestation*",[2] thématique et structurale qui suppose non seulement l'attention active, l'esprit de liberté mais aussi la multi- signifiance de l'œuvre. Dans cette lecture, l'apprenant-lecteur entre dans le domaine de la pensée libre, qui cherche au lieu d'attendre de quelqu'un ou de quelque chose une réponse toute prête ; pénètre dans celui de la littérature où se pratique, selon l'expression de Georges Perrot, "*ce trajet écrivain lecteur*".[3] Cela nécessite un crayon à la main parce que chaque

[2] Luc DECAUNES , *Clefs pour la lecture* , Seghers , Paris , 1976 , P . 147 .
[3] Jérôme ROGER, *La critique littéraire*, Nathan, Paris, 2001, p. 05.

référence donnée dans l'œuvre, chaque leçon devient prétexte et occasion au libre développement de la pensée. Deux combattants, le lecteur et le texte, se regardent et s'exaltent dans cette lecture provocation/contestation avec l'idée que le texte apparaît comme l'émissaire de son auteur qui confronte son lecteur pour remporter la double victoire[4] de l'écriture et de la lecture.

Si les étudiants n'accèdent pas à cette victoire, c'est que les textes littéraires leurs posent problème aujourd'hui dans leurs pratiques inhérentes à certaines représentations estudiantines. Si ces étudiants se font de la littérature une image négative qui empêche son apprentissage, c'est qu'ils n'ont jamais appris à faire de cet acte essentiel un véritable plaisir de vie car pour eux *lire* a toujours signifié *pensum*. Cependant que la lecture attentive et active , que nous appelons **intégrale** d'une œuvre littéraire s'ouvre sur un monde second plein de tentations et de pièges, qui ridiculisent le monde réel, l'éloignent et le revêtent d'un nouvel éclat en lui donnant saveur et sens inédit. C'est pourquoi l'étudiant lecteur en lettres devrait pouvoir maîtriser le parler de la narratologie, doit également savoir si le texte à lire est homo ou hétérodiégétique, à focalisation interne ou externe .Il est appelé aussi à connaître les procédés narratifs et les terminologies en usage dans le domaine de la rhétorique .

Par ailleurs, puisque la didactique s'appuie sur la connaissance de la langue et la pratique de l'analyse textuelle, nous proposons aux étudiants une approche des œuvres littéraires qui prend en considération les domaines et les acquis de la linguistique, tout en sachant que le présent mémoire n'est pas une panoplie de méthodes mais se propose comme *une ébauche à la lecture intégrale*

[4] Terme emprunté à Luc DECAUNES et MONTAIGNE , in" *L'acte de lecture"*, *op .cit ., p . 148* .

d'une œuvre littéraire d'expression arabe destinée aux étudiants de licence de français qui préparent des modules de textes littéraires (*théories et pratiques*). Il est en effet nécessaire de les initier dès la première année dans le module d'arabe, à ce type de lecture afin de transposer leurs compétences en lecture aux œuvres littéraires d'expression française durant les trois années d'apprentissage qui suivront. Le thème de notre recherche est sous-tendu par une interrogation didactiquement essentielle : **Comment peut-on initier les apprenants arabisés à une lecture interactive ? Et quelles sont les véritables modalités pour installer chez eux une compétence de lecture intégrale en exploitant le texte littéraire d'expression arabe au service des modules de français ?** Cette problématique touche de fait les interrogations suivantes : Comment s'y prendre pour que les apprenants universitaires deviennent des lecteurs *expérimentés* des textes littéraires ? Comment construire avec eux des pratiques comme celle de la lecture intégrale ? Comment réussir pour que le plaisir de lire ait sa place dans notre travail ? Quels moyens doit-on leur fournir pour qu'ils surmontent le problème de la lisibilité des œuvres littéraires ?

La présente recherche veut proposer aux étudiants des éléments d'analyse pour aborder la lecture d'une œuvre littéraire par l'appréhension du fonctionnement interne et externe de l'incipit, de l'explicit et du paratexte, d'établir enfin entre eux les rapports obligatoires dans cette périlleuse élaboration de mise en sens. Notre recherche veut aussi contribuer à *rénover/réhabiliter* la compréhension du texte littéraire en combinant, dans un souci d'objectivité, *deux types d'approches* : une *lecture* dite *externe*[5] selon R . Escarpit qui étudie l'œuvre dans ses rapports avec le

[5] Cf . *cours magistral de littérature et société* (2ème année : 1999 / 2000) .

contexte social, historique, biographique et psychologique, et une *lecture* dite *interne* concernant l'appréhension de l'œuvre sous l'angle des formes et des significations qu'elle produit, tout en considérant l'œuvre littéraire en tant que structure immanente [6].

Suivant une méthode analytique confirmée, notre recherche vise à soutenir, dans une partie théorique, le domaine de la compréhension de textes en jetant un éclairage sur les recherches qui la traitent comme objet d'études. Pour ce faire, nous tentons de valoriser, dans un premier chapitre, la dimension pragmatique de l'œuvre littéraire. Dans les deux chapitres suivants de mettre l'accent sur les interactions qui supportent la compréhension dans la lecture d'une œuvre littéraire pour aboutir enfin à la sémiotique du texte littéraire dans un quatrième chapitre. La deuxième partie, de fait la plus longue, consiste à suggérer quelques pistes de lecture avec l'idée de motiver les étudiants au moyen d'une prise de conscience didactique des outils qui leur permettent la lecture-clé de toute œuvre littéraire (*d'expression arabe ou française*). Mais, dans un souci méthodologique de progression, les lecteurs de ce modeste document doivent patiemment lire le premier chapitre qui s'intéresse de près aux *pratiques* de lecture de l'œuvre littéraire d'expression arabe à l'université de Ouargla ; œuvre littéraire pour laquelle nous suggérons une approche de lecture intégrale. Dans cette perspective, nous prenons l'exemple de "*dākirat,alğasad"* d'Ahlem Mostaghanemi pour proposer à l'apprenant-lecteur, tout au long de trois chapitres, l'analyse d'une œuvre littéraire grâce aux modalités de la lecture intégrale qui nécessite une dialectique constante du

[6] Terme emprunté à TODOROV , cité in , F . THUMEREL , *La critique littéraire* , Armand Colin, Paris , 2000 , P . 21 .

texte au hors-texte et qui s'applique à différents niveaux : esthétique , pragmatique , sémantique et symbolique .

Notre mémoire a, d'une part, la secrète ambition de " *composer un exposé didactique du texte littéraire pour les étudiants en leur montrant qu'avec les éléments qu'ils possèdent, ils peuvent réaliser des projets pédagogiques auxquels eux-mêmes n'auraient jamais pensé auparavant en leur donnant les moyens didactiques d'éliminer un certain nombre de dangers et de pièges courants en lecture, leur énergie intellectuelle de lecture leur permettra conséquemment de déterminer ces pièges, de les canaliser"* [7]. Les étudiants en deviendront plus puissants car ayant appréciablement assimilé la part positive de leur lecture. D'autre part, notre mémoire donne au lecteur francophone une image du roman d'expression arabe moderne de par son style, élément qui échappe en grande partie à la traduction. Il s'agit d'initier les apprenants – lecteurs à la pratique de la lecture intégrale qui nous apprend l'art de lire par la maîtrise des connaissances techniques nécessaires, des codes et des conventions propres au roman et qui situent l'œuvre par rapport à un auteur, une société, une époque –écartant sciemment toute lecture naïve.

Sur un plan pratique, nous nous devons de signaler, en premier lieu, que pour certains noms propres arabes, nous avons adopté l'orthographe en usage (*on écrit par exemple, Al-Moutanabi au lieu de :,al mutanabi*). Quant aux extraits repérés, nous avons adopté la transcription mentionnée en annexes. En second lieu, les professeurs spécialistes du domaine contesteront certainement le déséquilibre des chapitres et le développement insuffisant de certains titres, dus essentiellement au manque d'informations pertinentes de nos documents de références. En troisième lieu, nous déclarons que

[7] Nous référons à notre expérience d'enseignant de FLE.

les introductions, les commentaires, les analyses et les traductions composent notre intervention en matière d'apport personnel –ils sont de fait sujets à d'éventuelles modifications ou remaniements ultérieurs. Au terme de cette introduction, nous l'affirmons la présente recherche vise à nous permettre de nous comprendre d'abord comme étape incontournable destinée à diminuer l'hiatus ouvert entre les œuvres littéraires et leur application didactique ; à créer pour reprendre l'expression de M.-C. Vinson " un habitus lectural".[8]

[8] Isabelle CHELARD et al., *Enseigner la lecture de l'œuvre littéraire au lycée*, Armand Colin, Paris, 1998, p. 02.

R E M E R C I E M E N T S

Qu'il me soit permis de remercier :

-le Docteur Foudil DAHOU, Encadreur de ce projet de Magister ;

-les Enseignants de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université Kasdi Merbah - de Ouargla pour leur aide et leur documentation.

-M elle WASSILA R. pour ses encouragements et son aide.

-Ma famille, tous les collègues et amies qui ont contribué de près ou de loin à la réalisation de ce mémoire.

SUMMARY

Reading a novel is included in the pleasure-reading, but it remains the best means for learning and mastering a language. We are used to end this activity by achieving a review which includes the author's biography and bibliography, a summary of the oeuvre and the reader's personal impression, but this latter finds himself unable to identify all the aspects of the text (linguistic, narrative structural and semiotic). These latter help him in the destruction of the text aiming at its reconstruction after reading it profoundly and this what we call the integral reading in our work. Thus, we focused on this activity in an attempt to make our Arab university students learn this kind of reading as its strategies in order to train them to this reading by exploiting the literary text.

To achieve both aims and others, our research tackles in its theoretical part the text comprehension by emphasizing the researches which studied this activity, then, including in its practical part a sample of the integral reading for " Dākirat ,alğasad " to train the student analyzing a literary oeuvre by using the keys for this reading which requires a constant dialectic between the text and its external factors by making a strong relationship between the text, paratext and intertext.

Key-words

Integral reading - strategies of reading - text comprehension - paratext – intertext.

Résumé

Lire un roman s'inscrit dans la lecture-plaisir mais il n'en demeure pas moins qu'elle constitue le meilleur moyen pour l'apprentissage et la maîtrise de la langue. Cet acte peut déboucher sur la confection d'une fiche de lecture comportant la biographie et la bibliographie de l'auteur, un résumé de l'œuvre et un avis personnel sur les impressions de lecture, l'activité devant laquelle l'apprenant reste incapable d'identifier tous les axes du texte (linguistique, narratologique, structural, sémiotique), aspects qui permettent sa déstructuration dans le but de le reconstruire après une lecture attentive que nous appelons la lecture intégrable d'une œuvre littéraire. C'est pourquoi notre travail tente de mettre en lumière le comment de cette activité pour initier les apprenants universitaires arabisés ainsi ses véritables modalités pour installer chez eux une compétence de lecture en exploitant le texte littéraire. Pour l'atteinte de ces deux objectifs et d'autres, notre recherche vise à contribuer, dans une partie théorique, dans le domaine de la compréhension de textes en jetant un éclairage sur les recherches traitant cet acte puis d'esquisser, dans une partie pratique, une approche de lecture intégrale de "Dākirat, alǧasad" pour initier l'apprenant à l'analyse d'une œuvre littéraire et de lui proposer les modalités de cette lecture qui nécessite une dialectique constante du texte, texte au hors-texte tout en mettant en rapport: paratexte, texte et intertexte.

Les mots clés:

La lecture intégrale – les modalités de lecture – la compréhension de textes – les paratextes – les intertextes.

الملخص

قراءة الرواية تندرج ضمن القراءة – اللذة ولكنها تبقى هي الوسيلة الأفضل لتعلم اللغة والتحكم فيها. هذا النشاط ألفناه ينتهي بإنجاز استمارة قراءة تتضمن حياة ومؤلفات الكاتب ، ملخص للمؤلف والانطباع الشخصي للقارئ . لكن هذا الأخير يجد نفسه عاجزا على معرفة كل زوايا النص (اللغوية، السردية ، البنيوية، السيمائية) والتي من شانها المساعدة على تقويض النص بهدف إعادة بنائه من جديد بعد قراءة متمعنة والتي نطلق عليها في عملنا هذا القراءة الكاملة . وعليه فقد اجتهدنا في تسليط الضوء على هذا النشاط لتعليم طلبتنا الجامعيين المعربين هذا النوع من القراءة وكذا آلياتها لنزرع فيهم القدرة عليها باستعمال النص الأدبي. ولتحقيق هذين الهدفين وغيرهما يسعى بحثنا ، في جزئه النظري ، إلى الخوض في مجال فهم النص بتسليط الضوء على الأبحاث التي درست هذا النشاط ثم إدراج ، ضمن جزئه التطبيقي ، نموذجا للقراءة الكاملة لذاكرة الجسد بهدف تدريب الطلبة على تحليل مؤلف أدبي باستعمال مفاتيح هذه القراءة التي تستوجب الذهاب والإياب الدائم بين النص والعوامل الخارجية له وذلك بجعل العلاقة متينة بين محيط النص ، النص و التناص.

الكلمات المفتاح:

- القراءة الكاملة – آليات القراءة – فهم النص – العوامل الخارجية – التناص .

PREMIERE PARTIE

LE TEXTE LITTERAIRE D'EXPRESSION ARABE :

ENTRE LA PRODUCTION ET LA RECEPTION

L'idée que le langage a pour fonction essentielle la communication entre les individus et les groupes s'est imposée grâce aux recherches menées sur le texte littéraire -support d'exception permettant à un écrivain de s'exprimer. Ces recherches se rapportent au texte littéraire dans sa nature et sa définition.

Fonctionnant comme un lieu de construction et de reconstruction du sens, le texte littéraire est, en effet, au centre d'échanges complexes d'informations et de visions, de subjectivités et d'émotions, d'influences et de réactions, variables selon les codes et les modes, les situations d'écriture et de réception. C'est cet ensemble mouvant des composantes du texte littéraire que l'apprenant-lecteur doit apprécier et comprendre au cours de sa lecture. Cette dernière, dans son essence même et selon la conception arabe classique, consiste à *consommer le texte littéraire*. Le texte littéraire se veut production et intertextualité selon la conception arabe moderne mais demeure, en fin de compte, profit et esthétique pour les deux conceptions.

La lecture comme aspect mental, culturel et moderne d'une activité intellectuelle complexe ne peut être définie sans préalablement déterminer le lecteur, à travers son identité, ses caractéristiques, ses idéologies et sa culture ; seulement alors nous pouvons préciser les situations de production et de réception qui la conditionnent à travers les interrelations implicites écrivain/lecteur. De fait :

- *Qui donc lit le texte littéraire ? Y a-t-il une relation interactive entre le texte littéraire et celui qui le lit ?*
- *Quels sont les signes qui se combinent pour former la signification du texte littéraire ? Pourquoi doit-on faire appel à la sémiotique ?*

- *Et puisque la survie du texte littéraire dépend de sa lecture, comment le lit-on alors ?*

Des interrogations majeures…

CHAPITRE 1 :

PRAGMATIQUE DE L'ŒUVRE LITTERAIRE

« *Lire, c'est construire une signification et écrire, c'est assimiler des lectures antérieures.* »[1]

Il est temps de parler de la problématique de la lecture des œuvres littéraires d'expression arabe comme moyen de déchiffrer le texte littéraire et d'y accéder par l'explication, l'analyse et l'interprétation. Dans ce premier chapitre nous tentons de mettre en lumière le texte littéraire en tant que message d'une communication différée à vocation esthétique caractérisée par l'éloignement et l'impossibilité d'un échange immédiat entre l'écrivain et le lecteur.

Etant une sphère où des composantes, différentes selon les époques, les auteurs et les lecteurs, se conjuguent pour aboutir à la construction du sens, le texte littéraire d'expression arabe est abordé, en premier lieu, du côté du producteur et de celui du récepteur. Il est soumis, en second lieu, au schéma de la communication, inspiré de celui de **Jakobson**, pour le définir selon la conception arabe par l'exposé de ses types corrélativement au processus de communication dans l'œuvre littéraire – celle-ci étant conçue comme acte d'énonciation respectueux des normes de l'interaction verbale.

[1] *Notes de lecture.*

I-1-1-1- La situation de production :

La production d'un texte est la formulation d'une hypothèse sur les conditions de réception et d'appréciation du message que l'on souhaite transmettre. Communiquer, dans ce contexte, c'est adresser un message, un contenu de sens, à quelqu'un sur un sujet donné (avec une intention particulière), interprété éventuellement à partir de sa propre expérience, exprimé selon les modalités spécifiques d'utilisation du langage. La communication écrite acquiert donc ses caractéristiques fondamentales de l'absence du lecteur au moment de la production ; ce qui mène l'émetteur devenu ici scripteur à :

- *recourir exclusivement au code verbal dans sa forme graphique pour donner aux gestes, aux mimiques, aux intonations une transposition verbale écrite.*
- *Eclairer la totalité des éléments de référence dans son message puisque le lecteur ne partage pas avec lui la situation d'énonciation.*
- *Développer un message monologué, homogène car il ne sera pas interrompu par le lecteur-« d'où le caractère plus construit du message écrit »*.[2]
- *Anticiper sur les attitudes et les réactions de son interlocuteur.*

Puisqu'il ne pourra pas assister à la réception de son œuvre, l'auteur devra en prévoir toute perturbation possible, lever les ambiguïtés naissant lors de la lecture, pourvoir enfin son œuvre d'un système d'autocontrôle de la réception de telle sorte que le lecteur ne perde

[2]Gérard VIGNER, *Lire : du texte au sens*, Clé international, 1979, p. 11.

aucune information et ne commette aucune erreur d'interprétation. Il lui est nécessaire dès lors de concevoir le texte écrit comme un *super-signal* qui devra disposer en lui-même de ses propres sources d'énergie pour maintenir en permanence ses capacités de diffusion et son propre système de redresseurs, pour conserver sa forme initiale, quels que soient le délai et le lieu de réception.

L'auteur guide son lecteur en lui livrant les savoirs nécessaires, en jouant sur les focalisations, les règles d'organisation textuelle, les scénarios attendus de la vie quotidienne ou les stéréotypes de la narration (décor, amoureux,….), les faits d'intertextualité, les isotopies pour qu'il construise les cohérences qui imposent le sens du texte. C'est enfin, sur les implicites que reposent les stratégies indirectes du scripteur et l'interprétation du lecteur dont nous allons dévoiler la situation dans les passages suivants.

I-1-1-2 -La situation de réception :

Dans la situation de réception, « *l'acte de lire s'inscrit dans un processus d'énonciation où le sujet lisant a ses propres intentions de communication qui contribuent de façon non négligeable à prêter son sens au texte* ».[3] La lecture d'une œuvre littéraire consiste à s'interroger sur le sens exact du message que l'on reçoit, sur les intentions de son auteur. La théorie de la réception a mis l'accent sur les effets que l'œuvre produit sur le lecteur, sur un groupe social appartenant à un milieu et à un moment précis. Pour Wolfang Iser, trois questions sont importantes à cet égard :

- «*Comment les textes sont-ils accueillis?*

[3]Daniel COSTE, in Sophie MOIRAND, *Situations d'écrit*, Clé international, Paris, 1979, p. 18.

- *Comment apparaissent les structures qui gouvernent, chez le lecteur, l'élaboration des textes ?*
- *Quelle est, dans leur contexte, la fonction des textes littéraires ?* » [4]

Partant du principe évolutionniste que, d'une part, les époques et les mentalités varient ; que d'autre part, les contextes échappent plus ou moins aux lecteurs en raison des présuppositions et des conditions d'accès aux textes qui diffèrent, corrélativement les lectures créatives et projectives abondent. Le lecteur est libre, dans les limites permises, d'enrichir le texte de la projection de ses savoirs, de ses émotions et de ses visions. Il est donc souhaitable, dans une lecture active, de prendre en considération le paratexte en faisant appel aux connaissances historiques, socioculturelles, philosophiques, religieuses et littéraires pour comprendre milieux et personnages, actions et significations.

La communication écrite ne fait, par conséquent, que mettre en relation deux incertitudes : celle du scripteur quant aux réactions et au comportement de son lecteur, et celle du lecteur relative aux intentions du scripteur. Ceci nous mène à considérer la situation de communication écrite comme « *tout ce qui implique des scripteurs écrivant à des lecteurs ou bien des lecteurs lisant des documents produits par des scripteurs, production et réception ayant lieu par ailleurs dans un lieu et à un moment précis, pour une raison donnée et avec des objectifs spécifiques* ». [5]

Pour cela, nous pouvons mettre en évidence la situation de production avec ses fonctions et la situation de réception avec ses exigences de compétence sans négliger les textes, tissés de sens

[4] C. ACHOUR et A. BEKKAT, *Clefs pour la lecture des récits*, Tell, 2002, p. 4.
[5] Ibid ., p.09.

explicites, latents, reconnus et projetés, qui sont le point de convergence des unes et des autres, à travers le schéma ci-dessous :

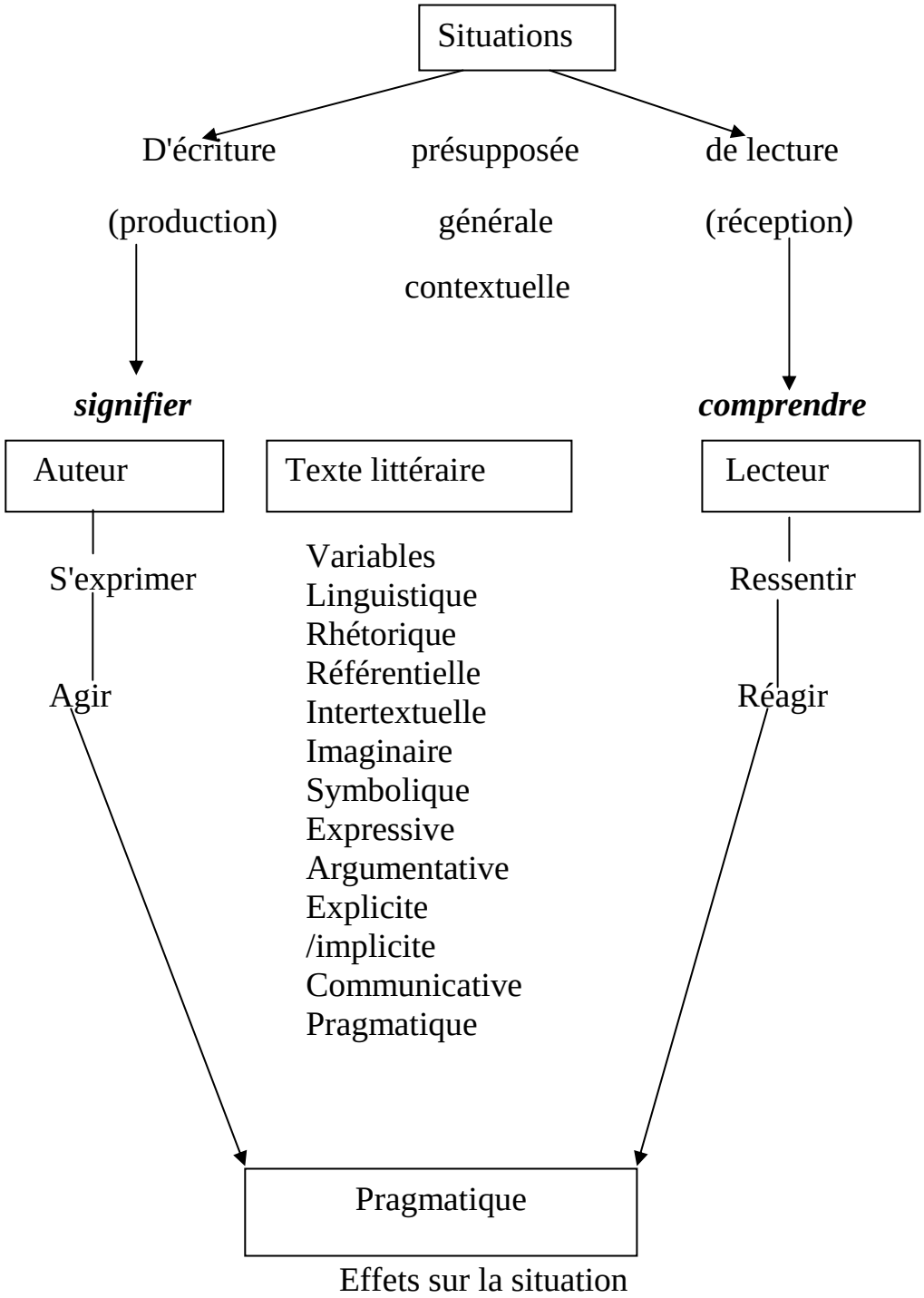


Schéma (1) : schéma de la communication littéraire inspiré de celui de Jakobson

I-1-1-3- Les composantes fondamentales d'une communication littéraire :

S'inspirant du schéma proposé par **R. Jakobson, Francis Vanoy** a fait le transfert de la théorie de la communication au message littéraire dans son manuel "*Expression et communication*" [6] dans lequel il a suggéré l'application suivante :

I-1-1-3-1 L'auteur : c'est le destinateur qui met en forme et structure le texte selon un projet. Il peut être double ou collectif.

I-1-1-3-2 Le public : c'est un destinataire qui est à la fois précis et imprécis. Il peut être déterminé à partir :

- du genre utilisé,
- du type de production et de diffusion,
- de sa langue d'expression.

I-1-1-3-3 Le canal : c'est l'objet-œuvre et puisque la communication littéraire est différée, l'œuvre-support du message est porteuse de signification par son format, son apparence, son organisation, sa mobilité, son épaisseur, sa typographie, ses illustrations et sa collection.

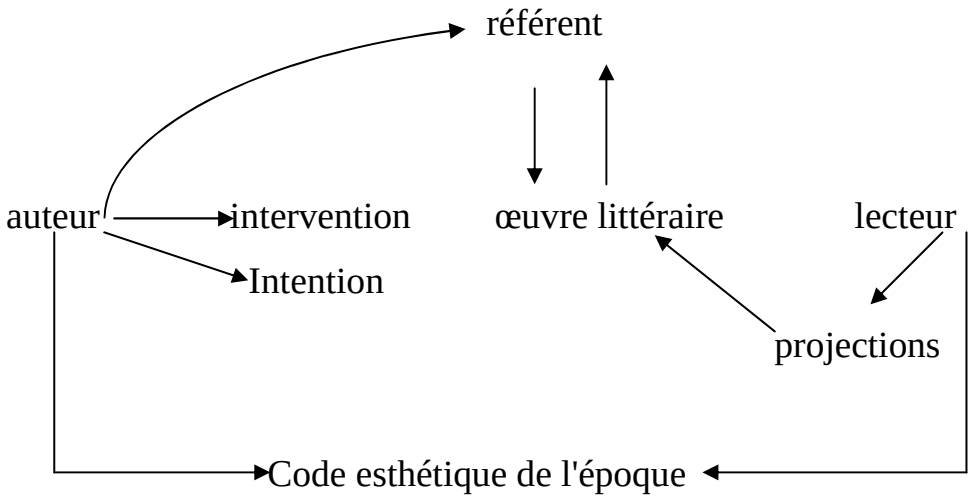
I-1-1-3-4 Le code : c'est l'un des éléments les plus complexes de la communication littéraire car il a un sens compréhensible et une visée esthétique.

[6] *Ibid.*, p. 11.

I-1-1-3-5 Le référent : dans la communication littéraire, il y a des référents textuels car le langage littéraire n'est référentiel (dénotatif) que du point de vue conceptuel.

I-1-1-3-6 Le message : c'est l'œuvre elle-même qui a un contenu fixe puisque sa pérennité est assurée par l'imprimerie et la conservation dans les bibliothèques -mais il nous faut signaler que pour les œuvres modernes, il y a des variantes aussi est-il essentiel de préciser sur quelle variante de texte on travaille.

De ce qui précède nous pouvons élaborer le schéma qui suit :



- Statut
- Rôle
- Attitude
- Compétences : linguistique/culturelle
- Groupe d'appartenance de référence
- Conditions de production et d'énonciation

- Statut
- Rôle
- Attitude
- Compétences : linguistique/culturelle
- Groupe d'appartenance, de référence
- Conditions de réception

Schéma (2) : Eléments de la communication littéraire.

Comme écrire, c'est posséder la langue et situer son propos dans le temps et le lieu de la prise de parole ; comme lire, c'est comprendre l'intention de l'auteur, nous pouvons nous interroger sur la définition du texte littéraire selon la conception arabe et par conséquent pouvoir en déterminer une certaine typologie centrée sur la forme et la littérarité.

I-1-2-1 – Le texte littéraire selon la conception arabe :

Le texte, au sens large du terme, selon la conception arabe (*classique et moderne*) est « *toute reproduction du réel dans une construction linguistique orale ou écrite* ».[7] Pourtant, quand il s'agit d'œuvre littéraire, le texte est défini comme « *l'expression d'une émotion par allusion dans le but de laisser des effets émotionnels sur le lecteur* ».[8] Outre l'émotion, il désigne l'expression des mœurs et des idéologies de l'auteur visant par-là même une interaction spécifique entre le message et le lecteur. Cette spécificité réside dans la valeur artistique du texte au nom des critères esthétiques définis par les linguistes et les critiques du 20 ème siècle – critères fondés sur **la littérarité** qui est perceptible par l'existence de quatre éléments : *l'émotion, la fiction, le sens et le style*.

- **L'émotion :** ce mot est en usage dans la conception arabe moderne. C'est grâce à elle que l'œuvre littéraire garantit sa pérennité et sa survie parce que l'émotion prend plusieurs formes (tristesse, admiration, joie…)

[7] Ahmed AMINE, "*,an-naqd ,al,adabī*"(la critique littéraire), Dar Al-Kitab Al-Arabi, Beyrouth, 1967, p. 17.

[8] Ali Ahmed MADKOUR "tadrīs funūn ,alluġa ,al‹arabiya"(l'enseignement des arts de la langue arabe), Dar Al-Fikr Al-Arabi, le Caire, 2000, p. 149.

mais elle est la même par essence. Le texte littéraire reflète l'émotion de l'auteur et influence le lecteur si celle-là se base selon **Ibn Rachik**[9] sur quatre éléments : le **désir** qui exprime l'éloge et le sentiment ; la **crainte** qui exprime l'excuse et l'imploration ; le **ravissement** qui donne naissance à l'envie et à l'érotisme ; la **colère** qui accompagne la satire et le reproche.

Ainsi l'émotion se mesure à travers la réponse aux questions : *est-elle réelle et forte ? Eveille-t-elle la conscience du lecteur ?*

Si la réponse est "**oui**", le texte à lire est donc *littéraire*.

- **La fiction :** là où le texte réfère à l'univers réel par l'intermédiaire de l'imagination. L'auteur y a recours pour décrire la nature, les personnes et les conditions, en créant de nouvelles images et en composant les éléments préexistants de la nature. En effet, l'imaginaire inspiré du réel ne cesse de référer au réel, de le regarder et de l'éclairer il ne suffit cependant pas à lui seul à retenir l'intérêt du lecteur s'il ne donne pas une signification cohérente.
- **Le sens :** dans la conception arabe classique, on accorde plus d'importance à la ***forme*** pour produire un texte littéraire contenant ",assağa‹" (l'assonance), ",attibāq" (l'antithèse), ",alğinās" (la paronymie). Tel est le cas de ",almaqāma" (prose assonancée) de Al-Hariri et de Al-Imad Al-Asfahani. Or le sens dénoté et

[9] Ahmed AMINE, *Op. cit*., p.45.

connoté du texte n'est en usage que dans la conception moderne.

- **Le style :** c'est la manière particulière d'écrire pour exprimer sa pensée en utilisant ",attašbīh" (la comparaison) ",al,isti‹āra" (la métaphore) et d'autres figures de style, qui sont liées aux émotions parce qu'elles sont « *l'aspect extérieur d'un état d'âme intérieur* ».[10]

Ces quatre éléments de littérarité servent de base à une typologie des textes d'expression arabe, faisant l'objet des lignes suivantes.

I-1-2-2 Typologie des œuvres littéraires d'expression arabe :

Est considéré comme texte, qu'il soit en vers ou en prose, tout ensemble structuré et cohérent de phrases véhiculant un message et réalisant une intention de communication.

I-1-2-2-1 Texte littéraire en vers : c'est toute construction rythmique "mawzūn" et rimée "muqafa" selon la conception conventionnelle ; conception qu'enrichit la définition d'Ahmed Amine en considérant le texte comme « *toute composition rythmique et rimée qui laisse un effet émotionnel sur le lecteur* ».[11] C'est pourquoi, le texte poétique d'expression arabe est divisé en plusieurs « *sous-genres* » :

- **Le poème lyrique (ġinā,ī) :** tout poème bref qui laisse libre cours à l'expression des sentiments personnels sous forme

[10] *Ibid.*, p. 75.
[11] *Ibid.*, p. 80.

d'images évocatrices. C'est le sous-genre le plus remarquable de la poésie arabe conformément à la subdivision suivante :

***L'érotisme (,alġazal) :** exprimé dans les poèmes d'Antara Bnou Chaddad et Imrou Al- Kaïs.

***La gloire (,alfaẖr) :** où le poète se glorifie de ses qualités ou glorifie sa société, tel est le cas des poèmes d'Al-Moutanabi, El-Emir Abdelkader et Mohamed Laïd El-Khalifa.

***L'éloge (,almadħ) :** tout poème écrit à la louange de quelqu'un, comme celui de Hassane Ben Thabit et Mohamed Laïd EL-Khalifa.

***La satire (,alhiğā,) :**où le poète attaque les vices et les ridicules de son temps comme nous le remarquons dans les poèmes d'Al-Houtaya et Hassane Ben Thabit.

***Le poème de sagesse (,alħikma) :** qui s'inspire de l'expérience dans le but de conseiller et d'orienter ; mis en valeur dans les écrits de Zohaïr Bnou Abi Selma, Al-Moutanbi et Bnou Al-Wardi.

***Le poème d'abstinence (,azuhd) :**où le poète exprime son indifférence aux choses d'ici-bas, en s'attachant à l'amour divin. Ce sous-genre a pour précurseurs Rabâa Al-Addawya et Abou Al-Atahya.

***Le poème de description (,alwaşf) :** où le poète décrit les objets selon sa vision et son imagination, comme nous le trouvons chez Imrou AL-kaïs et Al-Bouhturi.

***Le poème de plainte (,aššakwa) :** où le poète exprime ses souffrances et ses supplices à la personne qui peut l'aider. Nous percevons ce sous-genre dans les poèmes d'Abou Firas Al-Hamadani et la poésie andalouse.

***Le poème de déploration (,arriṯā,) :** où le poète se rappelle et cite les qualités d'une personne morte, comme l'ont fait Al-Khansa et Hassane Ben Thabit.

***Le poème narratif (‚alqaşaşī) :**où le poète raconte en vers une histoire tout en gardant les principes de cette dernière : la narration, la description et le dialogue comme nous le constatons dans les poèmes de Hafedh Ibrahim et Ahmed Chawki.

***Le poème épique (‚almalħamī) :** qui décrit des actions héroïques comme ″‚ilyāḏat , alğāza‚ir" de Moufdi Zakaria.

***Le poème didactique (‚atta‹līmī) :** il traite des sujets de différentes sciences dans le but de faciliter leur apprentissage ; tel est le cas de "‚ulfiya″ (mille vers) d'Ibn Malek.

***Le poème d'enthousiasme (‚alħamāsa) :** qui exprime les conflits entre les tribus à l'époque préislamique et qui est présent dans les poèmes d'Amrou Bnou Koulthoum et Lakit Bnou yâamor.

***Le poème politique (‚assiyāsī) :** qui a pour objectif l'émancipation et l'éveil de conscience nationale des populations. Ce sous-genre est distingué dans les poèmes de Moufdi Zakaria, Mohamed Laïd El-Khalifa et Abou Al-Kacem Ach-Chabi.

***Le poème social (‚al‚iğtimā‹ī) :** qui traite les maux sociaux d'une époque et qui est flagrant chez Ahmed Chawki et Mohmed Laïd El-Khalifa.

I-1-2-2-2 Texte littéraire en prose :

La prose est tout ensemble de phrases qui n'est soumis ni à un rythme ni à une mesure régulière, selon la conception conventionnelle qui le subdivise aussi en trois catégories.

***La prose scientifique"littérarisée"(‚annaṯr‚al‹ilmī ‚almuta‚adib) :** qui expose les phénomènes historiques, psychologiques et sociaux en utilisant inexcessivement quelques figures du style

(comparaison‚antithèse , synonymie) comme nous le constatons dans les écrits d'Ahmed Zaki, Al-Djahedh et Ibn Khaldoun.

***La prose artistique (‚annatr ‚alfanī) :**où l'écrivain exprime ses émotions et ses sensations en faisant appel à tout ce qui est esthétique pour que son écrit prenne les formes suivantes :

- **Le discours (‚alhatāba) :** tout développement oratoire à travers lequel l'orateur tente de convaincre son public (auditoire) de son point de vue. Parmi les précurseurs de cet art, nous citons Ali Ben Abi Taleb, Hachem Ben Abdou-Manef, Al-Hadjadj Ben Youcef.
- **Le testament (‚alwaşiya) :** où le testateur exprime la synthèse de ses expériences sous forme de conseils à celui qu'il aime. Ce genre est présent dans les écrits de Yamama Bint El-Harith, Aboubakeur Es-Seddik et Al-Bachir Al-Ibrahimi.
- **La missive (‚arrisāla) :** tout écrit qu'on envoie à quelqu'un pour l'informer. Elle est présente dans les écrits *d'Omar Ben Al-Khattab et Abdelhamid Al-Kateb*.
- **Proverbes et maximes (‚amtāl wa ħikam) :** qui se caractérisent par leur brièveté. Ils s'emploient pour orienter, conseiller et éduquer les gens. Ces formes sont remarquables chez Ali Ben Abi Taleb.
- **L'article (‚almaqāl) :** un écrit journalistique court qui traite des sujets littéraires, politiques et sociaux Il est fréquent chez Mohamed AL-Bachir AL-Ibrahimi et AL-Kawakibi.
- **La prose narrative (‚annatr ‚alqaşaşī) :**un écrit racontant une histoire dont la longueur et le thème précisent le genre.
- **L'histoire (‚alħikāya) :** un ensemble de faits réels ou imaginaires racontés d'un style simple comme les histoires d'Al-Djahidh.

- **L'anecdote (‚annādira) :** une histoire racontant un fait piquant ou peu connu et certains écrits *d'AL-Djahidh* peuvent en servir d'exemples.

***La prose assonancée (‚almaqāma) :** tout écrit racontant une histoire réelle ou imaginaire inspirée de la vie quotidienne, ayant pour caractéristique l'abondance d'assonances et de paronymes. Ses précurseurs sont Badî Az-Zamane Al-Hamadani et Al-Hariri.

***Le récit court (‚uqşūşa) :** une histoire brève que connaît la littérature arabe moderne avec les écrits de Rédha Houhou.

***Le récit (‚alqişşa) :** une histoire, de longueur moyenne connue dans les œuvres de Nadjib Mahfoudh.

***Le roman (‚arriwāya) :** une œuvre racontant une histoire longue dont l'intérêt est accordé à la narration, aux personnages, aux lieux et aux temps où se déroulent les événements.

***Le théâtre (‚almasraħiya) :** un récit raconté sous forme d'un dialogue en prose. Ce genre est abordé par Tawfik Al-Hakim et Ahmed Rédha Houhou.

I-1-3- Œuvre littéraire et énonciation :

Toute communication écrite est fragile parce que le récepteur ne partage pas la situation d'énonciation du locuteur. Dans le cas du discours littéraire, le destinataire-lecteur doit jouer un rôle crucial dans la production et l'interprétation des énoncés. Et puisque les textes littéraires touchent un public imprécis dans le temps comme dans l'espace, les auteurs lors de la production de leurs textes doivent avoir à l'esprit un certain type de public ; mais il est de l'essence de la littérature que l'œuvre puisse circuler en des temps et des lieux éloignés de ceux de leur production. Cette décontextualisation est la source de l'ambiguïté fondamentale de

l'œuvre littéraire qui se ferme sur elle-même, en se résignant à des règles bien plus contraignantes que celles du langage ordinaire. Cette structuration fait éclater l'univocité de l'interprétation et multiplie les possibilités de connexion entre les unités du texte.

L'absence de l'énonciateur du texte littéraire ne doit pas être perçue comme un phénomène empirique car aucune voix, aucune présence réelle n'est nécessaire à un texte donné comme objet de lecture. Ainsi « *le narrateur n'est pas le substitut d'un sujet parlant, mais une instance qui ne soutient l'acte de narrer que si un lecteur le met en mouvement* ».[12] Cet effort fourni par le lecteur fait surgir un univers imaginaire à partir d'indices lacunaires et peu déterminés : il lui appartient de reconstruire les chaînes anaphoriques, de combler les ellipses dans l'enchaînement des actions, d'identifier les personnages et de repérer les sous-entendus. Le résultat de ce travail de déchiffrement se veut par définition instable car l'œuvre littéraire est lue à travers des contextes variés, ce qui oriente la lecture vers la construction de voies inédites à partir de l'agencement d'indices lacunaires. De ce fait, la lecture ne permet pas d'accéder à une voix mais à une instance d'énonciation qui est une modalité du fonctionnement du texte.

Cet intérêt pour la lecture considérée dans son énonciation n'est que le fruit de la convergence des recherches sérieuses avec la pragmatique dont les préoccupations sont voisines. Commençons par la rencontre de l'intelligence artificielle et de la psychologie cognitive, durant les années soixante, et qui permet de déboucher sur l'idée que la cohérence textuelle ne réside pas dans le texte mais est lisible à travers lui -ce qui suppose l'activité du lecteur. La théorie de

[12] D. MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Nathan, 2001, p. 27.

la réception littéraire faisant suite aux recherches précédentes plonge dans la sociologie et l'histoire, en ayant pour principe l'étude du texte en tant que support pour des interprétations variées selon les contextes de réception.

L'accès au texte littéraire est donc tributaire du lecteur qui peut être :

Invoqué : par l'instance à laquelle le texte littéraire s'adresse explicitement comme à son destinataire.

Institué : dans le cas où l'instance implique l'énonciation même du texte dés lors que ce dernier renie tel ou tel genre, ou se déploie sur tel ou tel registre.

Idéal ou ***modèle***, selon l'appellation de Eco, lorsqu'il réconcilie par le roman son âme d'enfant et l'usage élevé de sa raison car il constitue « *un ensemble de conditions de succès ou de bonheur établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel* ».[13]

Si le texte littéraire exige ces qualificatifs pour le lecteur c'est parce que le statut esthétique de l'œuvre littéraire requiert que le destinataire contribue à élaborer sa signification et ne se contente pas de découvrir une signification qui serait en lui.

I-1-3-1- Le scénario :

C'est "le pli" et "le dépli" selon Barthes qui a fait la distinction entre deux systèmes de pli :

- ***L'analytique*** : qui découpe le nom en ses constituants.
- ***Le catalytique*** : qui accroche au mot tuteur des actions voisines.

[13] *Ibid.*, p. 32.

Le scénario définit des cadres permettant au lecteur d'intégrer les informations du texte dans des enchaînements cohérents. Il a une fonction de filtrage et d'expansion. « *Identifier un scénario, c'est déplier un éventail à partir d'indications lacunaires, mais c'est aussi réduire une indétermination puisque la même action peut a priori participer d'une multitude de scénarios distincts* ».[14]

I-1-3-2- Le topic :

C'est ce dont il est question en tel ou tel point du texte. Cette notion s'applique aux multiples niveaux du texte. Il y a des topics de phrases et des topics d'ouvrages entiers.

I-1-3-3- L'isotopie :

Cette notion concerne la répétition d'éléments sémiques qui assurent une lecture homogène. Grâce à la détermination d'une isotopie, le lecteur opère un filtrage qui va conditionner ce qu'il a déjà lu et ce qu'il va lire.

Connaître lesdits éléments ne signifie absolument pas que l'étudiant-lecteur puisse accéder facilement au sens du texte littéraire mais un entraînement lui est dès lors nécessaire pour s'approprier « *un mode de communiquer, une aptitude à recevoir et à interpréter* » [15] le texte à lire. Le processus de cette lecture constitue l'objet du chapitre suivant.

[14] *Ibid.*, p. 40.
[15] J. COURTILLON, *Elaborer un cours de FLE*, Hachette, 2003, p. 88.

CHAPITRE 2 :

LA LECTURE LITTERAIRE : POURQUOI ET COMMENT SE PRATIQUE-T-ELLE ?

« *L'objet littéraire est une étrange toupie,* qui *n'existe qu'en mouvement. Pour la faire surgir, il faut un acte concret qui s'appelle la lecture, et elle ne dure qu'autant que cette lecture peut durer.* » [1]

Partageant l'idée de Todorov -« *La littérature a trait à l'existence humaine, c'est un discours, tant pis pour ceux qui ont peur des grands mots, orienté vers la vérité et la morale* »- [2], nous sommes convaincus que dans la triade *auteur/texte/lecteur*, c'est justement ce dernier qui met en mouvement les éléments qui le précèdent par l'acte de lecture car l'œuvre littéraire n'a d'existence qu'au moment de sa lecture ; laquelle lecture fait de l'œuvre en question « *une constitution du texte dans la conscience du lecteur* ».[3] Il est nécessaire alors d'analyser ce processus qui actualise la structure de l'œuvre et lui donne un sens puisqu'il s'agit d'une lecture libre dans sa conduite -appelée « *lecture- projective* » par Robert Escarpit-, où chaque lecteur sélectionne des indices pour donner un sens au texte à lire. Sa tâche est donc inscrite dans un projet de réécriture.

Le présent chapitre se donne d'abord pour tâche les raisons pour lesquelles on enseigne le texte littéraire à l'université. Dans un second temps, nous tentons de définir l'acte de lire un texte littéraire

[1] Nadine TOURSEL, Jacques VASSEVIERE, *Littérature : Textes théoriques et critiques*, Nathan, 1994, p. 72.
[2] Isabelle CHELARD, *Enseigner la lecture de l'œuvre littéraire au lycée*, Armand Colin, 1998, p. 21.
[3] Nadine TOURSEL, *Op.cit*, p. 73.

selon la conception arabe (classique et moderne) pour mettre en lumière, dans un troisième temps, les méthodes et les modalités de lecture du texte littéraire et nous concluons, dans un dernier temps par le *comportement* montrant le goût littéraire.

I-2-1- Pourquoi enseigne-t-on le texte littéraire ?

Puisque la littérature est le miroir du monde et l'expression directe des sentiments, nous ne pouvons pas oublier que les œuvres sont faites de mots, de signes et de procédés de construction. Nous ne pouvons non plus oublier que dans toute œuvre, si une part relève de l'auteur, une autre part est anonyme et collective que le lecteur doit dévoiler pour :

- saisir l'esthétique et l'imaginaire en tant qu'aspect de la nature, de l'émotion humaine et présentation d'un phénomène social ou politique ;
- ressentir la beauté de l'idée, de la forme, du style pour pouvoir les transmettre ;
- offrir le plaisir intérieur du lecteur qui éprouve le sentiment d'évasion du promeneur solitaire dans une prairie de signes ;
- améliorer le goût littéraire, le rendre sensible grâce à la lecture de *la belle littérature* ;
- connaître les mœurs et le comportement humain tel serait la finalité des textes véhiculant une morale ;
- être influencé par les idées lues pour en produire d'autres ;
- occuper le temps libre en la lecture du beau pour l'investir dans d'autres domaines de vie ;

- améliorer le bagage linguistique du lecteur (aidant à la compréhension des œuvres à lire) et le réemployer dans d'autres contextes ;
- aider le lecteur à comprendre la société pour qu'il aboutisse à la saisie des conditions qui produisent le présent et préparent l'avenir ;
- aider l'apprenant-lecteur à fixer des repères littéraires ;
- avoir une autonomie de compréhension et d'interprétation devant un texte littéraire ;
- créer chez l'apprenant-lecteur le plaisir de la lecture individuelle ;
- susciter en lui la réflexion personnelle et notamment l'envie d'écrire ;
- traiter certaines maladies psychologiques et sociales à travers la lecture des œuvres littéraires pour soulager les déprimés - tel est le cas de notre roman ; objet d'étude qui s'emploie pour traiter des maladies psychiques selon le Dr Hanadi Yahia de Dubaï.

Ces objectifs sont fixés par les enseignants avec l'intention de rendre l'apprenant-lecteur capable de lire n'importe quelle œuvre littéraire et de la questionner, c'est-à-dire construire des hypothèses de sens à partir d'indices puis les vérifier tout en étant conscient de la stratégie de lecture appliquée. Celle-ci :

-n'est pas à considérer comme un déchiffrement linéaire et régulier ;

-varie d'un lecteur à l'autre et, pour un même lecteur, d'un texte à l'autre et pour un même texte, d'un objet de recherche à un autre.

De fait, **lire**, c'est recevoir un message dont la signifiance du processus est revisitée par la conception arabe ?

I-2-2- Qu'est-ce que lire un texte littéraire d'expression arabe ?

La lecture est une pratique immémoriale dans la tradition littéraire arabe. Elle a été attestée par l'approche réfléchie des textes et pensée sous différentes formes jusqu'à ce qu'elle ait comme définition « *toute activité créatrice et intellectuelle due au contact avec des textes littéraires* ».[4] Comme acte elle a été comprise différemment selon la conception arabe, classique et moderne.

I-2-2-1 -"Lire" selon la conception classique:

Lire un texte, c'est ***l'expliquer, c'est*** -à- dire élucider le sens du texte en expliquant les niveaux:grammatical, linguistique et stylistique.

Niveau grammatical: consiste à expliquer le texte du côté structural pour montrer la fonction de chaque mot dans la phrase. Cette lecture se manifeste dans l'ouvrage d'Abi Ali Al-Farissi "kitāb ,aššʿr, aw šarħ ,al,abyāt ,almuškila ,al,iʿrāb"(*Le livre de la poésie ou l'explication des vers : Problématique,analyse grammaticale*)où l'auteur s'intéresse à l'explication grammaticale des vers difficiles, ainsi la lecture d'Abi Al-Alàa AL-Màari dans son livre "risālat ,almalā,ika"(*le message des anges*)et celle d'AL-Akbari dans son explication des poèmes d'Abi Temmam et d'AL-Moutanabi.

Niveau linguistique : le lecteur s'intéresse à l'explication des mots difficiles qui risquent de ne pas être compris mais si celui-ci ne les comprend pas il les néglige.

Niveau stylistique : c'est la transposition du texte en vers en un texte en prose en essayant de garder la fonction poétique du texte et

[4] Abdelmalek MOURTADH,"*naďaryat,alqirā,a*"(Théorie de la lecture), Ed. Dar AL-Gharb, Oran, 2003, p. 28.

en utilisant des synonymes pour ne pas changer le sens comme celle d'Abi Saïd Ali Ben Mohamed qui transpose les poèmes enthousiastes collectionnés par Abou Temmam.

L'explication peut, aussi, se faire littérairement par analogie avec le chef-d'œuvre antérieur. L'explication d'Abi Ali AL-Marzouki et celle d'At-Tabirizi peuvent servir d'exemples.

Même si la lecture dans cette conception n'est pas sortie de l'explication, elle demeure une activité créatrice et mentale.

I-2-2-2- "Lire" selon la conception moderne

Lire dans cette perspective consiste à l'analyser en appliquant maintes approches pour lire un seul texte. L'analyste ne se contente pas de lire le texte grammaticalement, linguistiquement, stylistiquement mais il l'aborde sous différents angles : esthétique, historique, structural, sémiotique, social, psychanalytique et idéologique en faisant l'interprétation convenable. Avec ce travail, il devient deuxième créateur du texte car il le déconstruit, le synthétise afin de l'analyser ou il l'analyse pour le synthétiser en tant qu'analyste littéraire qui est avant tout lecteur savoureux. Il s'arrête à chaque signe pour le déchiffrer et lui accorder une interprétation, ayant pour objectif la démonstration des caractéristiques de la construction poétique qu'il a sous les yeux. Cette lecture a concerné les textes en vers, ce qui nécessite des tentatives d'analyse du roman(riwāya), de l'article (maqāla) ,de la prose assonancée (maqāma)et même ceux qui ont analysé le texte littéraire étaient des linguistes qui n'ont pas lu des œuvres littéraires dans leur intégralité.

Donc, **Lire** dans le sens d'expliquer se pratique, actuellement, dans nos collèges et nos lycées mais sur des textes en vers et en prose de longueur moyenne. Or **Lire** dans le sens d'analyser s'applique aux lycées et dans les universités mais sur des extraits

pour sensibiliser les apprenants- lecteurs à l'esthétique du texte littéraire.

"**Lire**" en tant qu'explication ou analyse demeure un acte attentif en faisant appel aux auteurs du même courant littéraire, du même contexte socioculturel et historique dans le deuxième cas, et en faisant parler le texte et le hors-texte dans le premier cas, ce qui nécessite un aperçu sur les méthodes qui permettent la lecture du texte littéraire.

I-2-3Comment approcher un texte littéraire d'expression arabe ?

Selon les conceptions arabes classique et moderne, trois entrées permettent au lecteur d'appréhender le texte littéraire.

I-2-3-1- Approche historique

L'étude du texte littéraire est tributaire des époques littéraires commençant par la phase préislamique et arrivant à l'époque moderne, c'est ce qui est appliqué actuellement dans les universités. Mais cette approche souffre des problèmes suivants :

-On s'intéresse à l'histoire littéraire au lieu de s'intéresser à la littérature comme objet d'étude.

-L'étude concerne la poésie et néglige les autres genres littéraires.

-Le désintéressement des apprenants face aux textes proposés.

Ce déficit est dû à l'étude de l'histoire politique des nations, aux soulèvements et aux complots. Le texte littéraire n'intervient que pour argumenter ou justifier une époque, c'est pourquoi on s'est éloigné de l'esthétique. Il faut donc étudier la littérature à travers les textes littéraires comme l'a signalé le comité de la recherche méthodique de la langue arabe en 1946 en affirmant que la méthode littéraire doit être liée à l'analyse des textes littéraires mais son application reste restreinte. Il est à signaler aussi que cette approche

historique a concerné la poésie car elle est considérée plus parfaite que le récit, le roman et le théâtre.

I-2-3-2- Approche des arts littéraires

L'étude n'est pas centrée sur la chronologie historique mais sur les genres littéraires tels que la poésie (classique et moderne), la prose: récit (qiṣṣa), discours (ẖatāba), prose assonancée (maqāma), l'article (maqāla).Elle concerne la forme et non pas l'histoire de littérature.

I-2-3-3- Approche des thèmes littéraires

C'est le choix des extraits en vers ou en prose ayant une morale et qui conviennent aux intérêts des apprenants: satire (hiǧā,), éloge (madħ), déploration (riṯā,)…..etc.

Les informations données ci-dessus éclaircissent le comment lire du texte littéraire d'expression arabe et les lignes qui suivent, nous permettent de citer les modalités de lecture d'un roman puisque c'est ce genre -là qui intéresse notre recherche.

I-2-4- Les modalités de lecture d'un texte littéraire

Lire une œuvre littéraire s'inscrit dans la lecture- plaisir à travers laquelle le lecteur peut chercher des impressions de beauté ou des aventures que lui refuse la vie ou tous les éléments qui se combinent pour donner la forme et le fond de l'œuvre à lire. Ces trois quêtes révèlent deux sortes de lecture.

I-2-4-1- La lecture passive

C'est une activité mentale de consommation faite par curiosité. C'est la lecture de la majorité des gens, elle se termine avec la fin de l'histoire racontée, c'est pourquoi elle est, parfois, appelée **lecture morte**.

I-2-4-2- La lecture active

C'est une lecture productive qui se base sur la prise de notes et l'écriture des remarques sur le texte lu pour le réécrire. Elle doit

prendre l'œuvre en entier pour la lire sous plusieurs angles car la lecture selon Barthes « *n'est pas consommation mais aussi production et jeu* ».[5]Cette lecture-production sur laquelle nous insistons tout au long de ce présent projet, c'est celle qui doit être pratiquée au sein de nos universités parce qu'elle nécessite un va et vient permanent entre le texte et le hors-texte pour construire son sens qui se constitue de la complémentarité avec la lecture d'autres œuvres ou en faisant appel à la dimension socioculturelle et au substrat culturel du texte. Elle vise à transformer l'écrit lu en une écriture destinée à être lue.

Enfin, apprendre à lire des textes littéraires, c'est important mais ce n'est pas suffisant ,il faut sentir le plaisir de le faire et avoir des qualités manifestant la saveur de tout ce qui est littéraire. Les lignes qui suivent illustrent nos propos.

I-2-5- Comportements montrant le goût littéraire

Pour dire d'un apprenant- lecteur qu'il ait du goût littéraire, il faut qu'il puisse :

-dévoiler le mouvement psychologique dans le texte (les émotions).

-dégager la trame de l'œuvre.

-découvrir les rapports entre paratexte – texte- intertexte.

-connaître le rythme, l'ordre et le temps de l'œuvre.

-intituler les chapitres de l'œuvre dans le cas de leur absence.

-interpréter et lire l'implicite.

-déterminer les valeurs sociales de l'œuvre.

-comprendre les signes et les indices et leurs dimensions symboliques.

[5] Ibid., p.69.

Ces comportements définissent le travail d'exploration perceptive de l'œuvre littéraire entière dans laquelle l'écrivain structure le champ d'observation de son lecteur de manière à ce qu'il rencontre le signal significatif et par conséquent, le lecteur doit, d'une part, se mettre en quête de ces signaux significatifs et développer un comportement de vigilance dans l'attente de leur apparition. D'autre part, il doit être capable de trouver dans le texte lu l'information que l'on y cherche, être capable d'interroger l'écrit et l'interpréter après l'avoir compris d'une manière autonome. Ce dernier processus sera traité dans le chapitre suivant.

CHAPITRE 3:

LECTURE LITTERAIRE : COMPREHENSION ET INTERACTION.

« *Lire, voilà le difficile* » [1]

A.BENTOLILA

Lire un texte littéraire consiste à entreprendre une exploration à la recherche de signaux significatifs en trois étapes : détecter le signal, l'identifier puis l'interpréter. Si l'apprenant- lecteur arrive à réaliser ces trois tâches avec succès, cela montre qu'il a compris le texte. Cette compréhension résulte, d'une part, de la présence des trois qualités indispensables de l'enseignant de la littérature : Les connaissances culturelles, la compétence critique et l'aptitude à communiquer. D'autre part, elle résulte de la connaissance des genres littéraires arabes qui permettent à l'apprenant -lecteur d'inscrire sa lecture dans un cadre ferme et adéquat s'il sait tirer parti des instruments de compréhension mis à sa disposition. C'est à l'enseignant d'entraîner l'apprenant-lecteur à se rendre actif, capable d'offrir une vision d'ensemble assez fine de ce qui se trouve dans l'œuvre en entier. Cet objectif nécessite une insistance sur le concept de compréhension qui a évolué au cours de la dernière décennie. Ce chapitre propose, d'abord, une définition à ce concept. Il le présente sous l'angle de ses trois variables : lecteur, texte, contexte d'une façon assez détaillée pour le conclure par la

[1] Luc DECANNES, *Clefs pour la lecture*, Seghers, Paris, 1976, p.07.

possibilité d'interaction et d'intervention au cours de ce processus.

I-3-1- La compréhension en lecture

Partant de l'idée que ***Lire***, c'est ***comprendre***, Daniel Dubois définit la compréhension comme un « *ensemble des activités qui permettent l'analyse des informations reçues en terme de classes d'équivalences fonctionnelles c'est-à-dire l'ensemble des activités de mise en relation d'informations nouvelles avec des données antérieurement acquises et stockées en mémoire à long terme* ».[2]

Ainsi l'appréhension du sens s'assure à travers le lien qui s'établit entre les engrammes de la connaissance linguistique et ceux non verbaux de la connaissance tout court et s'il n'y a pas ce lien entre la connaissance non verbale et la signification linguistique, le maniement de la langue équivaudra à celui de chiffres non combinables.

On s'est mis d'accord sur la conception de compréhension mais la précision de ses modèles a ouvert divers champs d'investigations parmi lesquels nous avons opté pour deux.

I-3-1-1- Le modèle passif

Traditionnellement, on a conçu la compréhension en lecture comme un ensemble d'habiletés enseignées les unes après les autres hiérarchiquement (décoder, trouver la séquence des actions, identifier l'idée principale), on a cru que la maîtrise de ces habiletés était la maîtrise de la lecture. En revanche, il est difficile de limiter la lecture à un assemblage de sous- habiletés spécifiques parce qu'on n'a jamais réussi à dresser une liste unique des sous- habiletés contribuant à la compréhension. Mais si la lecture s'analyse sur le plan de ces habiletés, la réalisation de

[2] G.VIGNER, *Op.cit*, p.37.

chacune prise séparément ne constitue pas en soi un acte de lecture: une habileté de lecture séparée de son contexte perdra une grande partie de sa signification. Alors le fait de considérer la lecture comme une mosaïque d'habiletés isolées est remis en question, pour que la compréhension en lecture soit récemment perçue en tant que processus holistique ou unitaire. Les habiletés en lecture enseignées auparavant ne sont pas nécessairement rejetées mais il devient de plus en plus clair qu'une habileté apprise de façon isolée ne participera pas automatiquement à l'activité réelle de lecture. Avant, on a cru que le sens se trouvait dans le texte et que le lecteur devait le pêcher. Il 'agissait d'une conception de transposition: Le lecteur ne faisait que transposer dans sa mémoire un sens précis déterminé par l'auteur.

Schéma 3: La conception traditionnelle de la compréhension

Dans ce schéma le lecteur cherche le sens dans le texte puis le transpose dans sa tête. Aujourd'hui, le rôle du lecteur entre en jeu et change la conception de la compréhension pour donner le modèle interactif.

I-3-1-2- Le modèle interactif

Dans cette perspective, le lecteur doit créer le sens du texte en se servant du texte, de ses propres connaissances et de son intention de lecture, ce qui gêne les enseignants et les laisse penser que le fait de mettre l'accent sur le lecteur ne délimite pas l'interprétation. Il faut donc qu'ils saisissent que créer le sens du texte ne veut pas dire que le texte peut signifier n'importe quoi car ce qui se passe, c'est en effet, que l'auteur utilise certaines conventions et cède de côté les

informations qu'il suppose connues du lecteur. Si cette supposition ne se vérifie pas, le message de l'auteur sera mal compris.

Ce processus fait maintenant l'unanimité chez Pagé et Monsenthal qui s'accordent sur l'existence d'un consensus à propos des composantes du modèle de compréhension en lecture : le lecteur, le texte et le contexte.

Ces variables sont traitées par Irwin (1986), Deschênes (1986) et Langer (1986). Dans ce qui suit nous schématiserons le modèle interactif de compréhension qui reflète le courant le plus marqué actuellement dans les recherches en lecture.

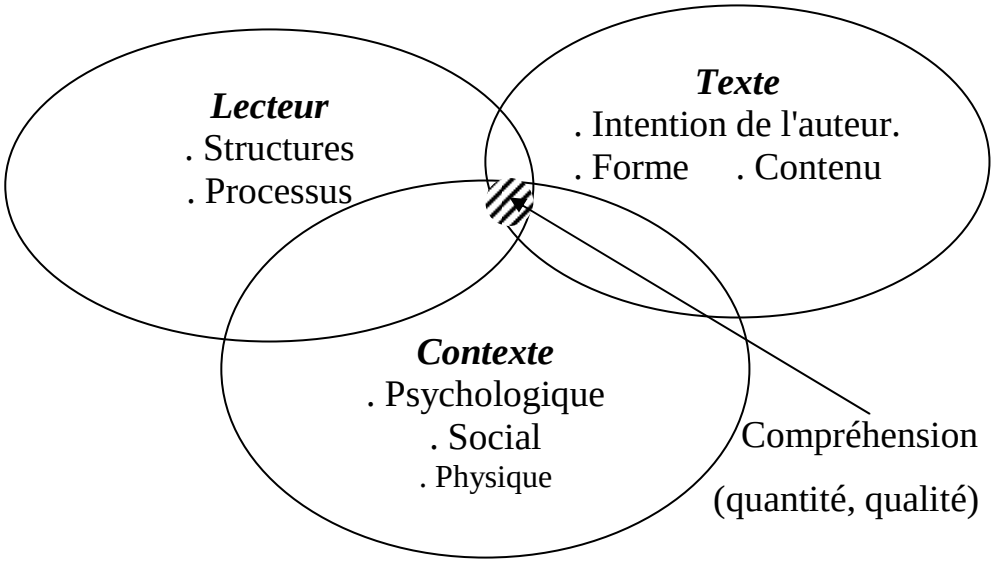


Schéma 4: Le modèle interactif de compréhension en lecture.

I-3-2- Les variables de la compréhension

Pour assurer une compréhension correcte d'une œuvre littéraire, il faut que lesdites variables se conjuguent.

I-3-2-1- La variable Lecteur

Le lecteur constitue la variable la plus complexe du modèle de compréhension. Il aborde la lecture avec ses structures cognitives et affectives. De plus, il met en œuvre les processus qui lui permettent

la compréhension du texte. Le schéma ci-dessous regroupe les composantes du lecteur.

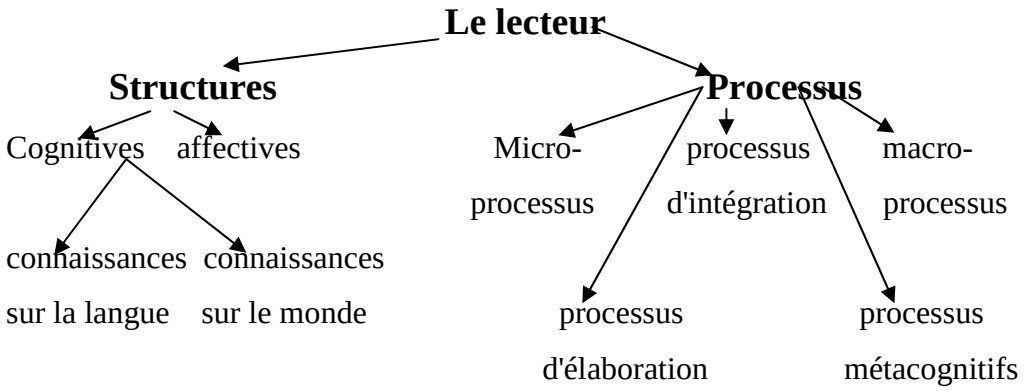


Schéma 5: Les composantes de la variable Lecteur

I-3-2-1-1- Les structures du lecteur

Les structures désignent les caractéristiques cognitives et affectives que possède le lecteur indépendamment des situations de lecture. Ces connaissances seront utilisées au cours d'une lecture particulière, dans une autre lecture, d'autres connaissances ou intérêts seront sollicités.

I-3-2-1-2- Les structures cognitives

Elles réfèrent aux connaissances qu'a le lecteur sur la langue et sur le monde. Le tableau suivant récapitule les premières car elles lui seront utiles dans la compréhension en lecture.

Connaissances phonologiques	**Connaissances Syntaxiques**	**Connaissances sémantiques**	**Connaissances pragmatiques**
Distinction des phonèmes propres à sa langue	Connaissance de l'ordre des mots dans la phrase.	Connaissance du sens des mots et des relations qu'ils entretiennent entre eux.	Utilisation de telle formule sur le ton et à la personne convenables.

Tableau1 : Les Connaissances sur la langue.

Ces connaissances permettent au lecteur de faire des hypothèses sur la relation entre l'oral et l'écrit puis sur le sens du texte.

I-3-2-1-3- Les Connaissances sur le monde

La compréhension ne peut se produire s'il n'y a rien auquel le lecteur puisse rattacher la nouvelle information fournie par le texte. Pour comprendre, il doit établir des ponts entre le nouveau (le texte) et le connu (connaissances antérieures).

A propos des connaissances antérieures, les recherches de Holmes (1983)et Johnston (1984)ont démontré qu'elles influent sur la compréhension du texte et l'acquisition des connaissances nouvelles car en situation de lecture, il y a ce que le lecteur peut faire et ce qu'il veut faire. Ce dernier aspect fera l'objet de l'élément suivant.

I-3-2-1-4- Les structures affectives

Elles comprennent l'attitude générale envers la lecture et les intérêts développés par le lecteur. Cette attitude (attirance, indifférence, répulsion) intervient lorsque l'individu est confronté à une tâche dont l'enjeu est la compréhension d'un texte littéraire.

I-3-3-1- Les processus de lecture

Ils signifient la mise en œuvre des habiletés nécessaires pour aborder le texte. Ces processus se réalisent à différents niveaux selon leur classification.

I-3-3-1-1- La classification des processus

Le principe de cette classification réside dans l'orientation de chaque processus. Il y en a qui s'orientent vers la compréhension des éléments de la phrase, d'autres vers la recherche de cohérence entre les phrases, d'autres aussi vers la construction d'un modèle mental du texte permettant au lecteur d'en saisir les éléments essentiels et de faire des hypothèses pour aboutir à l'intégration du texte dans ses connaissances antérieures. D'autres processus enfin servent à gérer la compréhension.

Dans les lignes qui suivent nous exposerons la classification proposée par Irwin (1986) tout en distinguant cinq catégories accompagnées de définitions.

I-3-3-1-2- Les microprocessus : servent à comprendre l'information contenue dans une phrase.

I-3-3-1-3- Les processus d'intégration : ont pour fonction d'effectuer des liens entre les propositions ou les phrases.

I-3-3-1-4- Les macroprocessus : sont orientés vers la compréhension globale du texte, vers les liens qui permettent de faire du texte un tout cohérent

.**I-3-3-1-5-Les processus d'élaboration :** permettent au lecteur de dépasser le texte, d'effectuer des inférences non prévues par l'auteur.

I-3-3-1-6- Les processus métacognitifs : gèrent la compréhension et permettent au lecteur de s'ajuster au texte et à la situation.

Ces définitions peuvent être schématisées ainsi:

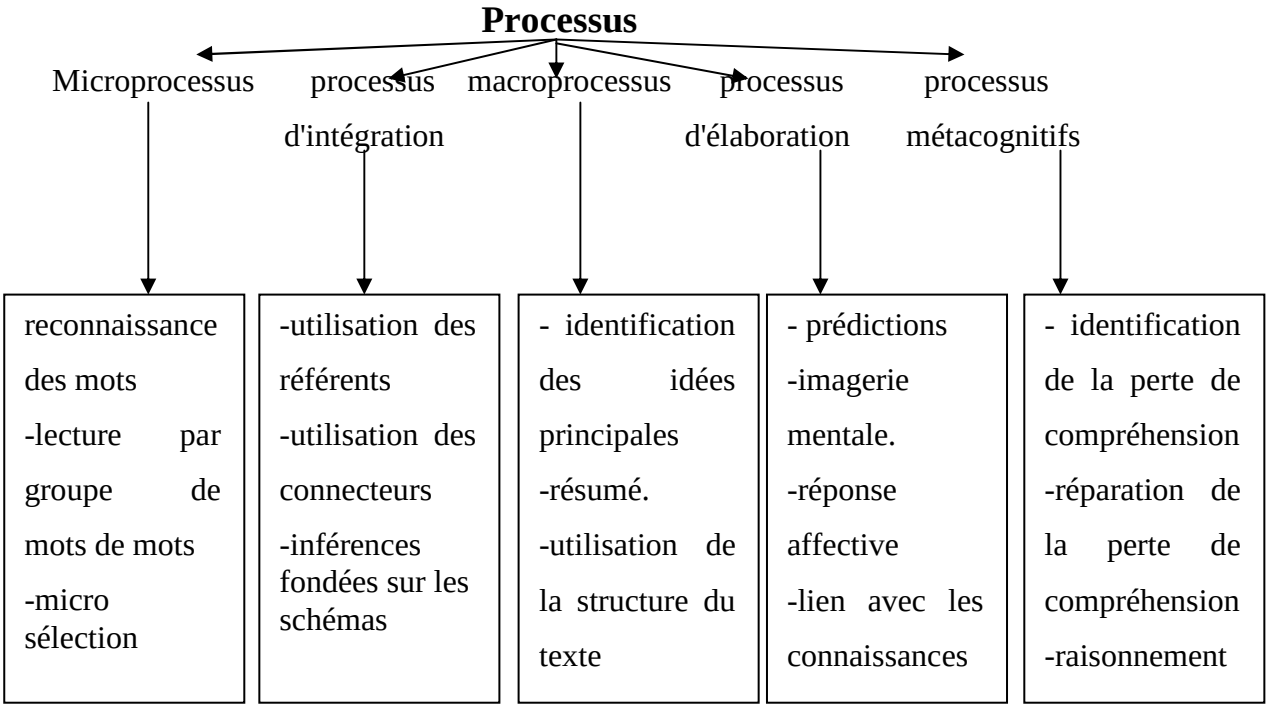


Schéma 6: Les processus de lecture et leurs composantes.

Il est donc nécessaire d'affirmer, maintenant, que la compréhension du texte n'est pas sa transposition dans la tête du lecteur mais la

construction du sens qui sera vérifié en fonction du texte, la variable de compréhension composant le contenu des lignes suivantes.

I-3-4- La variable texte

Le texte constitue la deuxième variable de compréhension et selon sa nature et sa classification, les lecteurs se comportent différemment.

I-3-4-1- Les critères de classification des textes littéraires

Il est confirmé qu'à l'heure actuelle, il n'existe pas encore une classification parfaite de types de textes mais les chercheurs s'entendent sur l'intention de l'auteur et le genre littéraire, la structure du texte et le contenu, en les considérant comme les critères les plus pertinents pour classifier les textes littéraires. Lesdits critères sont valables pour la classification des textes d'expression arabe à propos desquels nous ne nous y attardons pas car cas ce point est développé dans le premier chapitre.

I-3-4-2- La structure et le contenu

Le premier terme correspond à la façon dont les idées sont organisées dans un texte alors que le second renvoie au thème, aux concepts présentés. La structure d'un texte est reliée à son contenu, c'est pourquoi l'auteur doit assurer la convention entre la structure de son texte et le contenu qu'il veut transmettre.

Les deux variables traitées ne garantissent pas à elles seules la compréhension, elles doivent être combinées à un facteur crucial qui est les conditions propices à la saisie du sens.

I-3-5- La variable contexte

Le contexte comprend les éléments extérieurs au texte et ne concernent pas directement les structures ou les processus de lecture mais ils influent sur la compréhension du texte. Ils représentent alors, toutes les conditions dans lesquelles se trouve le lecteur dès

qu'il entre en contact avec le texte. Ces contextes sont en nombre de trois:

I-3-5-1- Le contexte psychologique

Il concerne les conditions contextuelles propres au lecteur lui-même: son intérêt pour le texte présenté, son intention de lecture qui influe sur ce qu'il comprend et retient du texte lu et sa motivation à lire dans une situation particulière car en cas d'une préoccupation, d'une frustration, on peut aimer lire sans être motivé à le faire.

I-3-5-2- Le contexte social

On entend par ce contexte toutes les formes d'interaction qui se produisent au cours de la lecture entre le lecteur et l'enseignant ou les pairs. Il est important de signaler que les lecteurs qui « *travaillent de concert pour améliorer leur compréhension d'un texte retiennent plus d'informations que ceux qui travaillent seuls leur texte* ».[3]

I-3-5-3- Le contexte physique

Il est formé de toutes les conditions matérielles qui entourent le lecteur: Le bruit, la température, la qualité de la production des textes.

La compréhension en lecture varie selon le degré de relation entre les trois variables comme nous allons le décrire sous le titre suivant.

I-3-6 -La relation entre les variables

La compréhension sera meilleure si les variables; lecteur, texte et contexte sont imbriquées le unes dans les autres. Le texte littéraire qui fait l'objet de notre recherche se constitue par un rapport d'interaction entre le lecteur et le texte qui se caractérise par ses

[3] Jocelyne GIASON, *La compréhension en lecture*, Gaétan Morin 2000, p.24.

manques appelant les représentations différentes des lecteurs et qui comportent des ensembles complexes de directives qui s'imposent aux lecteurs et contrôlent leur action. C'est pourquoi chaque œuvre littéraire s'adresse aux lecteurs implicites et imprécis pour donner plus de voies à l'interprétation d'où viennent sa survie et sa pluralité. Bref, l'interaction dynamique entre le texte et le lecteur est présente en lecture car « *les signes linguistiques du texte et ses combinaisons ne peuvent assumer leur fonction que s'ils déclenchent des actes qui mènent à la transposition du texte dans la conscience de son lecteur* ». [4]

Dans certaines situations, la compréhension du texte devient compliquée. En voici trois:

Situation 1: Le texte à lire correspond au niveau d'habiletés du lecteur mais le contexte n'est pas pertinent.

Situation 2: Le lecteur est dans un contexte favorable mais le texte n'est pas approprié à ses capacités.

Situation 3 : Les variables ne sont pas imbriquées les unes dans les autres. L'étudiant dans ce cas lit un texte qui n'est pas à son niveau et le contexte de lecture n'est pas approprié.

Dans le schéma suivant nous tentons d'illustrer les trois situations ainsi:

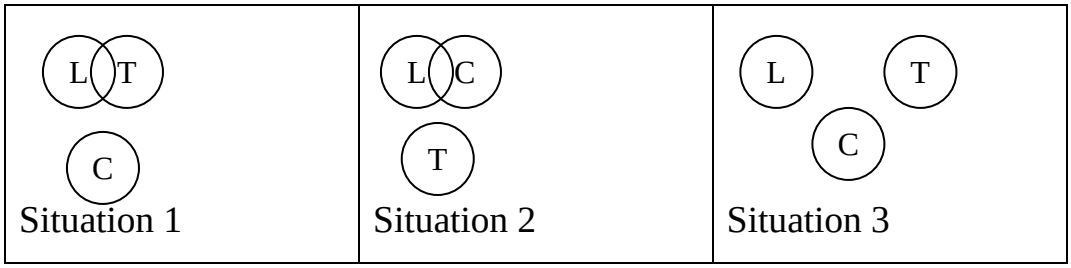


Schéma7: Types possibles de relation entre les variables de compréhension

[4] N.TOURSEL, J. VASSEVIERE, *Op.cit*., p.17.

Partant de la troisième situation où le lecteur n'est pas armé pour chercher le sens du texte dans la lecture, l'enseignant doit intervenir pour créer un autre pôle d'interaction: lecteur/ enseignant. Ce dernier doit amener l'apprenant- lecteur vers l'autonomie après le passage par trois phases présentées dans le schéma suivant.

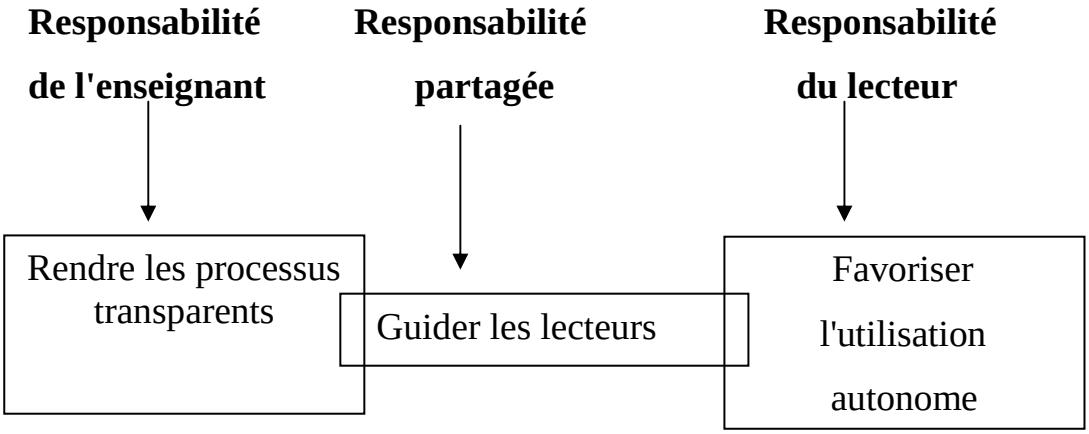


Schéma 8: Vers l'autonomie du lecteur.

Après avoir assuré les conditions favorables à la compréhension, l'enseignant intervient d'abord avant la lecture, en stimulant leurs connaissances puis les incite à vérifier leurs hypothèses pendant la lecture. Après la lecture, il leur demande de vérifier si leur intention de lecture a été satisfaite et de porter un jugement sur le texte.

Le schéma ci-après explicitera ce que nous venons de décrire.

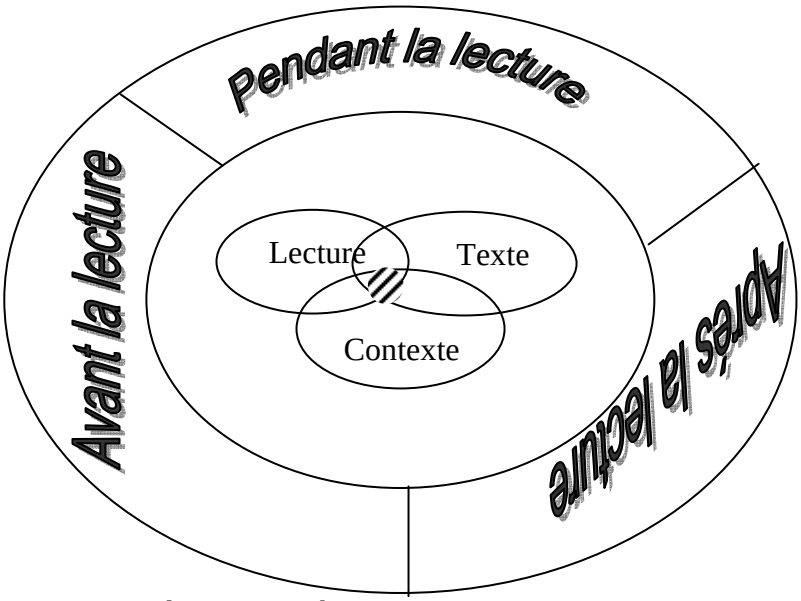


Schéma 9: Modèle d'intervention en lecture.

Devenant autonome, le lecteur, dans sa rencontre avec le texte qui s'inscrit dans un moment historique et dans un espace culturel donnés, fait une lecture "productive" [5] et ce que nous appelons active au cours de laquelle il réécrit le texte en le décrivant et l'analysant car il espère par la lecture être écrivain comme l'a affirmé C. Achour « *la joie de lire [est] le reflet de la joie d'écriture comme si le lecteur était le fantôme de l'écrivain* ». [6]

Au moment de sa lecture, le lecteur concrétise le texte qui dépend des conditions dans lesquelles il l'actualise. Ces conditions seront une partie intégrante du texte et feront du lieu de la rencontre un lieu" virtuel " de l'œuvre. Il arrive donc à prélever des indices de signification et construire sa signification à partir de ces indices c'est-à-dire il est capable de dépasser l'évidence et le bon sens en sachant d'où vient le sens et à quoi servent les signes qui composent l'œuvre littéraire. Ce sens et les éléments qui s'y attachent feront l'objet de notre quatrième chapitre.

[5] Abdelmalek MORTADH, *Op. cit.*, p.153.
[6] C.ACHOUR et S .REZZOUG , *Convergences critiques : Introduction à la lecture littéraire* ,OPU ,Alger , 1990, p. 11.

CHAPITRE 4:

SEMIOTIQUE DU TEXTE LITTERAIRE

« *Le signal, du fait même qu'il est produit, indique au récepteur ce propos de l'émetteur* ».[1]

La communication littéraire comme toute communication est dotée de signification qui est au cœur de la sémiotique dont on ne peut pas nier l'efficacité dans la mesure où elle augmente la lisibilité des textes et forme des hypothèses sur le parcours du sens. Selon la linguistique structurale, la production de la signification est conçue de façon binaire qui met en rapport selon l'expression de Hjelmslev [2], une forme de l'expression et une forme de contenu, c'est -à- dire entre le signifiant et le signifié. La sémiotique interroge, donc le texte littéraire, le révèle en lui donnant de nouvelles dimensions qui accroissent le plaisir du lecteur. Le présent chapitre se propose comme aperçu sommaire pour l'initiation de l'apprenant-lecteur à la perception de la richesse de l'approche sémiotique dans le but d'être armé de quelques notions pour réaliser sa quête : il tente de lui définir la sémiotique puis mettre l'accent sur le signe, sa typologie et sur d'autres notions qui s'y rattachent.

I-4-1- La sémiotique

C'est un pas vers l'unification de la science puisqu'elle « *fournit les bases de toute science spéciale des signes, telles que la linguistique, la logique, les mathématiques, la rhétorique et l'esthétique* ».[3] Selon Benveniste, l'ordre sémiotique correspond à la

[1] G. VIGNIER, Op. cit., p.29.
[2] Nicole EVERAERT-DESMEDT, *Sémiotique du récit*, De Boeck, 1989, p.86.
[3] A.REY, *Théories du signe et du sens*, Klincksieck, Paris, 1976, p.297.

relation conventionnelle qui unit le sens des unités de la langue et leur expression morphologique ou lexicale. C'est l'étude des processus signifiants en général.

La sémiotique issue de travaux de Peirce a proposé de distinguer la sémantique (la signification des unités), la syntaxe (les règles d'agencement des unités) et la pragmatique (la manipulation des unités et de leurs agencements par des sujets et pour les sujets individuels et collectifs, en situation de communication). Elle met l'accent sur le parcours interprétatif plutôt que sur la classification des signes. Pour la désigner, nous devons mettre en lumière les trois termes : sens, signification et signifiance.

I-4-1-1- Le sens

Dire d'un signe qu'il a un sens s'il tend vers quelque chose qui a été interprétée comme une référence. Quant aux textes, ils tendent vers leur cohérence à travers laquelle nous pressentons leur sens. C'est un effet de direction et de tension produit par un objet ou une pratique. C'est aussi la matière informe dont s'occupe la sémiotique, qu'elle s'efforce d'organiser et de rendre intelligible. Cette matière produit un effet de sens identifiable et se soumet à une intentionnalité. Il peut être dénoté dans le cas d'union des unités minimales de signification (sèmes) constituant la définition du signe. Comme il peut être connoté quand un signifié ajoute à l'objectivité du sens dénoté une coloration subjective traduisant l'implication du locuteur. Cette connotation peut être euphorique, dysphorique, méliorative ou péjorative.

I-4-1-2- La signification

Elle est le produit organisé par l'analyse. Elle est liée à une unité quelle que soit sa taille et elle repose sur la relation entre un élément de l'expression et celui du contenu. C'est pourquoi elle n'est

reconnaissable qu'après segmentation et commutation, ni saisie qu'à travers les relations que l'unité isolée entretient avec les autres unités.

I-4-1-3- La signifiance

Dans le discours littéraire, tout peut changer de sens. Selon les contextes, la typographie, la disposition des paragraphes, se renforce la signification de unités dans lesquelles, ils s'intègrent. C'est cette capacité à donner « *un sens à tous les paramètres de la langue qu'on appelle la signifiance* ». [4] Elle désigne alors la globalité des effets de sens dans un ensemble structuré, effets qui ne peuvent être réduits à ceux des unités qui composent cet ensemble, c'est -à- dire elle correspond à l'analyse des plus grandes unités vers les plus petites. Dans une perspective sémiotique, nous avons opté pour la considération que la signification globale, celle du discours, commande la signification locale, celle des unités qui le composent.

Tout texte se présente sous forme de différences, ce qui fait de sa structure élémentaire, différentielle et opposée ayant :

- Deux termes présents simultanément.
- Une relation entre ces deux termes.

Cette relation sera représentée par le carré sémiotique pour lui donner un univers sémantique.

I-4-1-4- Le carré sémiotique

Il peut être un moyen pour nous aider à représenter les relations qui s'instaurent entre les unités minimales pour produire les significations que le texte offre à ses lecteurs

[4] F.TURIEL, *L'analyse littéraire de la poésie*, Armand Colin, 1998, p.05.

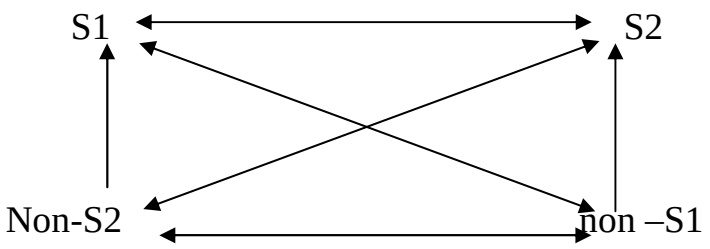


Schéma 10:Le carré sémiotique

I-4-1-4-1- Les relations organisées par le carré sémiotique

Puisqu'il reçoit sa définition de l'ensemble des relations, nous allons schématiser ces dernières ainsi :

Relations

hiérarchique	contradictoire	contrariée	subcontrariée	impliquée
S1/S2	S1/non S1	S2 ≠ S1	ni S1/ni S2	non S1/S2
Non S1/non S2	S2/non S2	S1 ≠ S2	soitS1/soit S2	non S2/S1

Schéma 11: Les relations représentées par le carré sémiotique

Après avoir mis l'accent sur les trois notions dont s'occupe la sémiotique, nous traiterons un autre élément sur lequel repose la sémiotique et qui possède une conception ternaire. Cette dernière est la seule manière par laquelle nous pouvons connaître le monde du sens : le signe.

I-4-2- Signes et familles de signes

Un signe est « *un Premier qui se tient dans une relation triadique originelle avec un Second, appelé son objet, relation telle qu'il a le pouvoir de déterminer un Troisième, appelé son interprétant* ». [5]

De cette définition générale du signe nous nous orientons vers le signe narratif, en fonction du choix de notre corpus, qui désigne une forme construite par le rapport entre le récit racontant et le récit

[5]A. REY, *Op. cit.*, p.17.

raconté. Il est fait d'un plan de l'expression et d'un plan du contenu. Il s'élabore, ainsi, comme forme sur la base d'une substance tel qu'il est illustré dans le tableau ci-dessous:

	Substance	**Forme**
Expression	Roman, film, bande- dessinée	Le discours narratif
Contenu	Univers réel ou imaginé, matière des histoires réelles ou fictives	Le récit proprement dit

Tableau 2 : La structure du signe narratif.

La double considération révélée dans lesdites définitions nous permettra de classer les signes, mais selon quels critères ?

I-4-2-1- Les critères de classement des signes

Il existe plusieurs critères permettant de classer les signes. Parmi ces critères nous exposons ceux de U.ECO qui en distingue neuf :

- « *La source du signe*
- *Le caractère naturel ou artificiel du signe.*
- *Le degré de spécificité sémiotique.*
- *L'intention de l'émetteur.*
- *Le canal physique et l'appareil récepteur humain.*
- *Le rapport entre le signifiant et le signifié.*
- *La possibilité de reproduire le signifiant.-*
- *Le lien entre le signe et le référent.*
- *L'effet du signe sur le destinataire* ».[6]

Ces critères nous donnent trois types de signes.

I-4-2-2- Typologie des signes

L'opposition arbitraire vis-à-vis du signe motivé donne lieu à trois types des signes : indice, icône, symbole.

[6] Jean-Marie KLINKENBERG, *Précis de sémiotique générale*, De Boeck, 2000, p.187.

I-4-2-2-1- Indices

C'est le cas où on n'appréhenderait que les qualités sensibles ou émotives du monde. Ce sont des signes motivés par contiguïté, des représentations qui renvoient à leurs objets non pas grâce à une similarité ou à une analogie avec eux mais parce qu'ils sont en connexion dynamique avec les objets individuels d'un côté, et de l'autre avec les sens ou la mémoire des personnes auxquels ils servent de signes, par exemple le pronom possessif est un indice de deux manières: il indique le possesseur et porte une modification qui porte l'attention au mot dénotant la chose possédée.

I-4-2-2-2- Icônes

C’est où on met en relation la qualité avec autre chose qu'elle-même. Ces signes sont motivés par ressemblance. Ce sont aussi le seul moyen de communiquer directement une idée. Par exemple, dans la syntaxe de toute langue, il y a des icônes logiques du genre de celles qui sont soutenues par des règles conventionnelles.

I-4-2-2-3- Symboles

Ils désignent une loi ou une régularité du futur indéfini car ils sont des signes dont le caractère représentatif consiste dans le fait qu'ils sont des règles qui déterminent leur interprétant, par exemple l'emploi de la couleur noire dans un roman symbolise le deuil. L'argument est aussi un symbole.

Enfin, le signe, cette chose, qui aux yeux de quelqu'un est mise à la place de quelque chose d'autre sous plusieurs formes et n'est pas donné gratuitement dans un texte, c'est au lecteur de l’examiner et de l'identifier pour l'analyser dans le processus d'une lecture active qui fera l'objet de notre deuxième partie.

DEUXIEME PARTIE

INITIATION À LA LECTURE INTEGRALE D'UNE ŒUVRE LITTERAIRE D'EXPRESION ARABE

Arrivés à l'université avec quelques noms d'auteurs et quelques titres, le étudiants éprouvent un manque d'intérêt devant les œuvres littéraires (d'expression arabe ou française) ; désintérêt dû à une représentation négative déjà installée: pour eux, l'œuvre littéraire est *longue*, *difficile* et *ennuyeuse* - ses critères de littérarité étant :

- **La longueur** qui rend l'œuvre insupportable.
- **L'abondance de description** qui alourdit l'œuvre et la rend plus longue.
- **Le sens caché** dont le dévoilement n'est pas à la portée de tous les étudiants, ce qui rend l'œuvre compliquée.
- **Les œuvres littéraires qu'ils étudient sont mortes** parce que pour eux, elles sont écrites par des auteurs morts.

Cette représentation n'est qu'un reflet de ce que nous leur avons enseigné. Notre devoir est, donc de l'améliorer en changeant leur approche des textes littéraires dans le but de créer chez eux une nouvelle relation avec les œuvres littéraires.

Pour ne pas laisser les étudiants sur leur faim, nous leur proposons une image de la lecture intégrale d'une œuvre littéraire d'expression arabe - nous désirons qu'ils la lisent avec plaisir mais non sans une distance critique. Pour ce faire, il faut les nourrir avec du littéraire pour élargir leur champ culturel en ménageant des rencontres de compréhension entre eux et les œuvres littéraires ayant pour spécificité la multiplicité des sens ouverts à la sagacité des apprenants –lecteurs qui doivent mettre en relation leurs conceptions du littéraire et de la lecture. Au cours de ce dernier processus, il leur faut connaître le matériel en usage dans les domaines de la rhétorique, de la poétique, de la narratologie et de la symbolique. Ainsi, ils doivent identifier les registres de la langue, le discours et le

récit, la narration et la description ; les reconnaître et les commenter clairement. Une bonne connaissance des caractéristiques de l'œuvre à lire, la désignation des instances présentes dans le texte, la distinction entre le personnage, le narrateur et l'auteur évitera toute confusion. L'apprenant- lecteur trouvera, donc, dans cette partie une tentative personnelle d'analyse qui lui permettra de rafraîchir ses connaissances en la matière.

Puisque l'œuvre littéraire est un facteur d'échange verbal avec ses spécificités (pseudo énoncé, caractère dialogique, multiplicité des sens), tous les lecteurs sont y impliqués mais il ne suffit pas de leur expliquer cette implication, il est nécessaire dans ce cas de leur proposer des pratiques de lecture qui leur permettent de s'approprier les textes et de les intégrer à un projet personnel.

Lire une œuvre littéraire, c'est une décision venant après une série d'opérations et d'actes faisant intervenir le déjà *lu* et les *lectures auxiliaires*.

Les pratiques de lectures évoquées ci-dessus font l'objet de cette deuxième partie qui présente la manière de lire un texte littéraire à l'université de Ouargla (en lettres arabes) et tente d'esquisser une approche de lecture intégrale de " ***ḏākirat ,alǧasad***" tout en mettant en rapport *paratexte, texte et intertexte*.

CHAPITRE 1:

VERS UNE AUTRE PEDAGOGIE DE LA LECTURE INTEGRALE D'UNE ŒUVRE LITTERAIRE D'EXPRESSION ARABE

Le geste machinal qui consiste à feuilleter une œuvre littéraire et d'en faire la fiche de lecture est à rejeter car il faut cesser de faire les choses avec « les mains de l'habitude » et concevoir la lecture comme une *hygiène de l'esprit et de la vie*. C'est pourquoi nous parlons d'un art de la lecture comme le voulait Green.[1] Pratiquer cet art, c'est provoquer le charme et l'extase ; en fait rechercher l'inconnu (le non-dit) selon les propos d'Edison : « *avec la lecture j'ai tout appris* ». [2]

- Mais comment se fait actuellement la lecture intégrale d'une œuvre littéraire d'expression arabe et comment doit-elle être appliquée ?
- Est-elle l'accès au texte littéraire et l'inscription de nos appréciations ?
- Est-elle la satisfaction qui fait naître des rapports entre le texte à lire et d'autres textes antérieurs ?
- Est-elle le repérage de tout ce qui est esthétique dans le texte?
- Est-elle l'interprétation et le dévoilement de ce qui est entre les lignes ?
- D'où commence la lecture de l'œuvre ? Où veut-on arriver ?

[1]Luc DECAUNES, *Op. cit.*, p. 242.
[2]Azzeddine FARADJ, *Fan ,alqirā,a* (l'art de lire), Dar Alfikr Al Arabi, le Caire, 1995, p. 05.

- Avec quels outils la lit-on ? Comment la déstructure t-on pour la reconstruire ?
- Faut-il analyser quelques aspects ou la prendre en entier ? Que lit- on dans une œuvre littéraire?

Ces interrogations portant sur le comment de cette activité nous ont incité à élaborer un questionnaire destiné aux enseignants universitaires de langue et littérature arabes pour mettre en lumière la façon d'approcher une œuvre littéraire, notamment à l'université de Ouargla ; ce qui nous permettra en particulier de proposer une approche susceptible d'initier le lecteur-apprenant à l'accès au roman d'expression arabe.

II-1-1- Questionnaire et enseignants universitaires

Notre questionnaire met en lumière la manière d'approcher l'œuvre littéraire d'expression arabe dans la faculté des lettres et sciences humaines à l'université de Ouargla selon les conceptions propres de *trente* enseignants de lettres arabes en graduation auxquels le questionnaire est destiné.

Notre outil d'enquête contient essentiellement quatre rubriques ordonnées ainsi:

- Formation professionnelle des enseignants.
- Définition du texte littéraire.
- La conduite et les outils de la lecture intégrale d'une œuvre littéraire.
- Quelques initiatives pour entraîner les étudiants à la déstructuration puis à la reconstruction de l'œuvre littéraire.

Ces rubriques seront éclaircies ci-après dans la sélection des réponses et leur commentaire.

- **Formation professionnelle des enseignants**

96,67% des magistérants et un seul docteur exercent leur métier depuis 3 à 7 ans.

Ce pourcentage illustre la réalité générale de l'enseignement supérieur des lettres arabes dans notre ville ce qui nécessite la recherche continue, l'assistance aux séminaires et leur animation.

- **Définition du texte littéraire**

Cette question *redoutable* appelle deux réponses :

26,67% le définissent en tant que texte ouvert dont les caractéristiques et les valeurs changent selon le type, le sens et les valeurs.

73,33% le définissent telle toute construction verbale dans laquelle la langue joue un rôle esthétique.

Si ces réponses s'accordent sur l'idée que le texte littéraire ne vise pas une fin utilitaire, elles ne mettent pas l'accent sur la littérarité qui lui est d'abord spécifique, ensuite sur sa relation avec le lecteur.

En ce qui concerne **la définition proprement dite de la lecture intégrale d'une œuvre littéraire**, les enseignants se contentent de dire :

- C'est la lecture qui dépasse le niveau linguistique ***(26,67%).***
- C'est la lecture profonde qui concerne la signification des éléments constitutifs de l'œuvre et leurs interactions ***(13,33%).***
- C'est le point de rencontre des éléments: auteur, texte , lecteur ***(13,33%).***
- C'est une lecture critique touchant tous les aspects de l'œuvre littéraire ***(16,66%)***.

- C'est la lecture lente centrée sur le goût et la compréhension du début de l'œuvre à sa fin ***(23,33%).***
- ***Deux*** enseignants seulement ne croient pas à l'existence de cette lecture car selon eux la littérarité de l'œuvre lui permet d'avoir à chaque lecture un nouveau sens ***(06,67%).***

A la question posée sur **l'application de la lecture intégrale, 53,33%** ne la pratiquent pas avec leurs étudiants alors que les restants la font ainsi :

- ***23,33%*** la pratiquent durant les deux premières années de la graduation de la licence d'arabe.
- ***23,33%*** l'appliquent en quatrième année (littérature arabe).

Ce manque de coordination entre les enseignants et cette absence d'analyse du discours d'expression arabe dans les filières étrangères (français,anglais) ne permettent pas aux étudiants de savoir lire correctement une œuvre littéraire en langues étrangères parce qu'ils ne sont pas initiés à le faire dans leur langue maternelle.

Pour **les types de textes sur lesquels ils pratiquent cette lecture 66,67%** l'accordent aux textes poétiques (poèmes) et précisément ceux de l'époque préislamique, leur choix est dû à :

- la brièveté des poèmes.
- Leur richesse en critères esthétiques.
- La spécialisation des enseignants.

33,33% la pratiquent sur des textes en vers et en prose, classiques et contemporains, ce qui se justifie par :

- la nature des textes, qui acceptent des interprétations multiples.
- Les nouvelles méthodes de critique et d'analyse qui peuvent dévoiler le non-dit.

A la question concernant **la conduite de la lecture intégrale de l'œuvre littéraire, trois** enseignants n'ont pas répondu tandis que les **vingt-sept** restants l'ont traitée ainsi :

- ***30%*** disent qu'elle commence du titre et se termine aux limites de l'interprétation.
- ***36,67%*** la limitent du premier mot au dernier.
- ***20%*** affirment qu'elle commence par la compréhension et se termine à la restructuration de l'œuvre.
- ***03,33%*** la limitent entre la lecture heuristique et les intertextes que l'œuvre contient -éléments qui incitent le lecteur à relire le texte de nouveau.

Concernant **ce qui doit être lu dans cette lecture**, tous les enseignants s'accordent sur les points suivants :

- l'étude structurale et sémantique.
- La prise en compte de tous les niveaux d'analyse.
- L'étude des éléments extérieurs de l'œuvre.

A la question posée sur **les outils à mettre en œuvre dans cette lecture** pour savoir lire l'œuvre littéraire, tous les enseignants affirment la diversité des outils de lecture sans les préciser en les résumant dans :

- Les compétences philosophiques, linguistiques et psychologiques du lecteur.
- La lecture profonde qui dévoile le sens occulte.
- Les méthodes critiques et la culture du lecteur.

A la question : **Comment entraînez-vous vos étudiants à la déstructuration du texte littéraire pour le reconstruire ? Vingt-huit** enseignants ont suggéré les solutions suivantes :

- l'entraînement à l'étude pratique des textes.

- L'entraînement à la lecture active.
- L'entraînement à la compréhension directe de l'œuvre.
- L'entraînement à la dissociation de l'aspect émotionnel et intellectuel de l'aspect linguistique.

Enfin, les enseignants affirment que dans leur *lecture* des textes courts lors des travaux dirigés les étudiants ne sont pas assez initiés à la lecture des œuvres ni dans la filière arabe ni étrangère, ce qui nous permet de leur proposer une approche ayant pour objet la lecture intégrale de l'œuvre littéraire. Cette approche a pour objectif de trouver les indices textuels, de faire des prévisions de sens puis de vérifier dans l'œuvre ces mêmes hypothèses et prévisions qui seront interprétées. Les étapes de cette approche font l'objet des lignes suivantes.

II-1-2- Une nouvelle conduite de la lecture intégrale d'une œuvre littéraire d'expression arabe

Nous tenons à dire qu'une pédagogie de la lecture intégrale doit procéder d'une démarche d'approche qui fait intervenir l'activité du lecteur par rapport à l'œuvre. Ce lecteur ne peut accéder à son sens que si elle s'inscrit dans un horizon d'attente et uniquement après l'analyse ; il va construire un projet de lecture, mettre en œuvre des stratégies anticipatrices qui lui permettront d'avancer dans l'œuvre dont la compréhension est structurée par les facteurs suivants:

a- les indicateurs sémiologiques externes (genre, découpage en chapitres, en paragraphes et découpages alinéaires).

b- Les éléments périgraphiques (titres, nom de l'auteur, maison d'édition, résumé) qui permettent au lecteur-apprenant de situer le référent du texte et d'en saisir le contenu notionnel.

c- Les éléments non linguistiques (messages iconiques occupant la 1re page de couverture) qui permettent d'accroître la lisibilité et de multiplier les entrées.

d- Les indicateurs intertextuels situant l'œuvre dans un vaste intertexte déjà connu du lecteur.

e- Les opérations métalinguistiques par lesquelles le texte se répète, se traduit et se paraphrase (la mise en abîme).

f- Les facteurs de cohérence qui assurent la continuité thématique du texte (procédés anaphoriques divers).

Ce que nous faisons jusqu'ici n'est qu'une ébauche d'approche d'une œuvre littéraire d'expression arabe avec pour objectif principal d'initier l'apprenant à lire l'œuvre de l'extérieur vers l'intérieur conformément aux étapes suivantes afin *d'autonomiser* le plus rapidement le comportement du lecteur.

II-1-2-1-Pour la lecture des marges de l'œuvre

Il convient de repérer :

-la présentation de l'auteur : anonymat, absence ou présence de pseudonymes.

- La présence ou l'absence du narrateur.

- Les figures du lecteur découlant des dédicaces, du paratexte, de l'incipit et de l'explicit.

-Le titre et ses fonctions qui permettent d'identifier l'œuvre, de décrire son contenu ou de la mettre en valeur.

-Les pactes avec le lecteur qui permettent à l'auteur d'informer sur les sources ou les finalités de l'œuvre, d'en expliquer le contenu, de présenter ses conceptions littéraires ou de souligner un dessein autobiographique.

II-1-2-2- Pour la lecture intrinsèque de l'œuvre

Il est désirable de :

-se familiariser avec l'époque de l'œuvre (historique, politique, sociale, culturelle, idéologique, esthétique, littéraire, imaginaire)

- Ne pas négliger la biographie de l'auteur.

-Etudier l'incipit et d'apprécier les situations, les personnages, l'état initial et les enjeux, les présupposés et les orientations de sens, les modes d'expression romanesque.

-Lire la dimension symbolique de l'œuvre.

Cette nouvelle approche de l'œuvre littéraire d'expression arabe peut débuter une expérience de l'écriture ; même si elle est modeste, elle développera une lecture créatrice qui rendra perceptible une dimension verbale souvent négligée: le goût aux mots en dépassant le stade de leur analyse, la réaction à l'œuvre qui est l'affaire de chacun. C'est donc une pédagogie d'une communication particulière, selon l'expression de Mounin « *la fameuse explication du texte n'a peut- être pour résultat que de suggérer par un exemple comment la lecture d'un texte littéraire établit surtout la communication avec soi-même, ou plutôt avec une partie de soi-même non exprimée, celle de ses expériences vécues mais non verbalisées, y compris celle de l'imaginaire* ».[3]

Le présent projet de recherche défini en terme de repérage va faire l'objet du chapitre suivant dans lequel nous esquissons notre propre initiative d'approcher une œuvre littéraire d'expression arabe.

[3] Gérard VIGNER, *Op. cit.*, p. 165.

CHAPITRE 2 :

LIRE LES ELEMENTS PARATEXTUELS DE L'ŒUVRE

« *Le moment le plus important à mes yeux, c'est celui qui précède la lecture. Parfois le titre suffit pour allumer en moi le désir d'un livre* ».[1]

Apprendre à lire intégralement une œuvre littéraire permet de développer chez l'apprenant-lecteur un nouveau comportement linguistique ainsi que d'acquérir un comportement actif consistant à formuler des hypothèses, repérer des indices et interpréter le sens de l'œuvre. Dans son premier contact, qui n'est pas spontané, l'apprenant-lecteur est appelé à interpréter certains indicateurs sémiologiques externes (titre, genre, nom de l'auteur, maison d'édition) dans le but de lever l'incertitude du lecteur sur l'état de l'œuvre. C'est un moment de savoir préalable qui lui permet d'évaluer minutieusement la qualité du texte. Il faut qu'il accède à l'œuvre comme « [s'il dissèque] *une fleur en allant de la périphérie vers le centre* ». [2]

Ce chapitre a pour objectif de rendre l'apprenant-lecteur lucide sur sa propre activité dans la lecture et de le rendre compétent dans la mesure où il lui est proposé de construire des sens à partir d'indices extérieurs. Eclairer l'apprenant-lecteur sur le fait que ces éléments préexistent et qu'il lui est proposé de les mettre en relation, tend à le faire pénétrer dans l'acte de lecture et à le rendre conscient de sa coopération interprétative selon l'expression d'Umberto Eco.

[1] Françoise ARCOD –DUTARD, *La linguistique littéraire*, Armand Colin, Paris, 1998, p. 16.
[2] Gérard VIGNER, *Op. cit.*, p. 127.

La communication littéraire s'assure à travers les éléments qui entourent le texte littéraire ou éléments périphériques ; « *cette frange constitue entre texte et hors-texte une zone de transaction : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public* » [3] parce qu'avant d'entamer la lecture d'une œuvre, les paratextes interpellent le lecteur et orientent sa lecture. Depuis les travaux de Genette en 1983, ces éléments ont intéressé beaucoup de chercheurs, à notre tour, nous les étudierons selon leur disposition dans l'œuvre -corpus.

II-2-1- La première de couverture

L'aire blanche de cette page comprend des éléments scripturaux et iconiques qui sont chargés de faire passer la même idée. Elle porte en caractères gras le nom véritable de l'auteur, le titre du roman, le genre du texte, la bande- annonce (message iconique) et la maison d'édition.

II-2-1-1- Le nom de l'auteur

L'apprenant- lecteur peut approcher cette œuvre littéraire du côté de son auteur car généralement, il ne lit pas une œuvre d'un écrivain inconnu. Pour rendre sa lecture active, il faut qu'il comprenne qu'elle repose en partie sur une interprétation de la vie de l'auteur puisque s'il ne possède aucune connaissance préalable, il se perdra sur des voies d'interprétation erronées. C'est pourquoi dans un premier temps, ce lecteur sera initié à repérer les nécessaires rapports entre l'œuvre et la biographie de son auteur sans tomber dans les pièges habituels de l'interprétation sommaire ou des

[3] *Ibid.*, p. 12.

suppositions aléatoires. *Comment peut- il alors profiter de la biographie des auteurs et éviter les dérives des explications faciles ?*

Il est rassurant de faire précéder l'accès à l'œuvre littéraire d'une biographie de l'auteur qui sera liée à un projet de lecture car certains éléments biographiques peuvent éclairer ce qui sera étudié dans l'œuvre. L'apprenant-lecteur est appelé à rassembler les événements récurrents, à les rattacher à l'œuvre dont il doit rédiger un bref résumé pour que sa lecture soit constructive et porteuse de sens.

- **Phases importantes de la biographie de *Ahlem Mostaganemi* :**

- **sa naissance en Tunisie** dans les années cinquante (convergence avec le 2ème personnage principal du roman "Ahlem").

- **Ses études à Paris** et son obtention du Doctorat en sociologie en 1981.

- **Son attrait pour Malek Haddad** au point où elle crée le prix ***Malek Haddad*** décerné aux nouveaux écrivains d'expression arabe (convergence avec le 1er personnage principal du roman **Khaled**).

- Ses œuvres d'expression arabe : *Dākirat ,alğasad* [4] récompensée par le Prix Nadjib Mahfoudh ; *Fawd'a lhawās* [5] ; ‹ābir sarīr [6].

- **L'importance de la poésie dans sa vie :**

Dès son adolescence, elle a adoré la poésie et présenté une émission à la radio : « *Hamasāt* [7] » ; ses recueils sont : « *‹ala marfa, ,al-,ayām* » [8], « *,al kitāba fī laħd'at ‹irī* », [9] « a*kādīb samaka* »[10] édité dans les revues *Atad'āmun* (*Solidarité* à Londres) et *Alħiwār*

[4] *Mémoire de la chair*, 1993.
[5] *L'anarchie des sens*, 1995.
[6] *Passager d'un lit*, 1998.
[7] *Chuchotements*.
[8] *Havre des jours*, 1972.
[9] *L'écriture dans un moment de nudité*, 1976.
[10] *Les mensonges d'un poisson*, 1986-1990.

(*Entretien* à Paris). Elle est influencée par Baudelaire, Rimbaud, Ziryab et Malek Haddad. Cette passion pour la poésie est présente dans *Dākirat ,alğasad*, œuvre dans laquelle elle reprend quelques vers de ces mêmes poètes.

- Ses déplacements géographiques et sociaux :

Ahlem Mostaghanemi a effectué des déplacements (Tunisie, Alger, Paris, Liban) liés à un certain penchant irrésistible pour le savoir et la culture. Il est à signaler qu'elle a exercé plusieurs métiers : animatrice, journaliste, poétesse et puis romancière ; ce qui est la conséquence *de son métier de toujours*: lectrice. Par ailleurs, elle a vécu la décennie noire de l'Algérie blessée. Elle n'est pas étrangère à ce présent proche de nos mémoires, ni à ce passé qui pèse sur nous. Elle le porte en elle. Son père est présent partout dans ses écrits, même lorsqu'il n'apparaît pas.

- Son amour paternel et national :

Elle aime son père autant qu'elle aime l'Algérie, et son écriture en expression arabe n'est qu'une vengeance qui commémore l'arabe et perpétue l'histoire de son père.

- L'importance de l'Histoire dans son œuvre :

Elle ne peut se débarrasser de ses souvenirs historiques car elle a vécu la plaie de l'Algérie chaque jour à travers la vie de son père militant du P.P.A - « *il faut intégrer l'Histoire dans les romans car on risque de ne pas trouver de lecteurs de l'Histoire* ».[11]

[11] Propos de Ahlem Mostaghanemi tenus lors de l'émission *",al-kitāb hayru ğalīs fī-zamān"*(Le livre est le meilleur ami), *Al jazira*, 16/10/2004 à 16h30.

II-2-1-2- Le titre

Dākirat ,alğasad est un message codé en situation de marché ; il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire; « *en lui se croisent nécessairement littérarité et socialité* ».[12] Il est imprimé en caractères gras occupant la 1re page de couverture ainsi que la 2ème. L'énoncé-titre est formé de deux noms annexés dont *",alğasad"*, dans son emploi défini, vient déterminer "dākira" et l'écarter de tout usage négatif. Grâce à cette combinaison, elle pose son titre en une énigme destinée à la perspicacité du lecteur. C'est à ce dernier de faire des rapprochements qui lui permettent de retrouver la charge sémantique du titre dans le texte. Le titre est repris à l'intérieur du roman à partir de la ***page 28*** pour donner trois types de rapports avec le texte :

Plein	Partiel	Indirect
• « […] wa bidākiratin taskunuhā li,annahā ğasaduk » (p. 34) (avec une mémoire que tu hantes parce qu'elle est ton corps) • « wa ,anta ddākira –,al-ma‹tūba allatī laysa hādā lğasadu-l-	• « assanawāt […],allatī qaďaytuhā bidirā‹in wāħidatin mušawaha l-ğasad » (p.36) (ces années que j'ai passées avec un seul bras et un corps difforme) • « dākiratun inħāzat lillawni-l,aswad » (p.400) (mémoire rangée du côté du noir) • « lam ,a‹ud siwa šāhidi qabrin li-ddākira » (p.463) (je ne suis qu'un témoin de la tombe de la mémoire)	• « ,al watanu nafsuhu ,aṣbaħa lā yahğalu ,an yabdū ,amāmanā fī waď‹in ġayra lā,iqin » (p.28) (même la patrie n'a pas honte d'apparaître dans une situation inconvenable) • « naħnu nantamī li,awtānin lā talbasu dā kiratahā illā fī lmunāsa bāti » (p.136) (nous appartenons à des patries qui ne reconnaissent leur

[12] C . ACHOUR , S . REZZOUG , *Op. cit.*, p. 71.

ma‹tūb siwa wāğihatin lahā » (p.86) (tu es la mémoire déformée dont ce corps difforme n'est que sa facette) • « kāna ğasadī yantaşibu dākiratan ,amāmahu » (p.482) (mon corps était une mémoire face à lui)		mémoire qu'aux occasions) • « ,inna ,aş‹aba šayin huwa muwāğahatu ddākira biwāqi‹in munāqiďin lahā » (p.152) (il est difficile de confronter la mémoire à une réalité qui lui est opposée) • « mādā law kāna l-watanu huwa lqātilu wa ššahīdu ma‹an? »(p.472) (et si la patrie devient assassine et assassinée en même temps ?)

Tableau 3 : Le rapport titre/ texte

Le rapport partiel entre le titre et le texte est effectué avec la reprise du mot "**dākira**" dans son sens dénotatif (53 occurrences) et son sens connotatif (94 occurrences). C'est pourquoi après une lecture active, le mot "**ğasad**" prend une autre dimension symbolique qui représente la patrie *déteriorée*, tout comme Khaled amputé d'un bras, à cause de la trahison des opportunistes. Cette signification découle d'un champ lexical qui s'ouvre sur une patrie *abîmée* après l'indépendance :

« wa lakinna lwatana kāna ġā,iban min tilka ssahrati nāba ‹anhu ğurhuhu wa wağhuhu lğadīdi lmušawahi[…]fahal haşalnā ‹ala ,istiqlālinā ħaqan ». (p.272) [*Mais la patrie était absente durant cette soirée - là, elle était représentée par sa plaie et son nouvel aspect*

difforme (…) est-ce que nous avons vraiment eu notre indépendance ?]

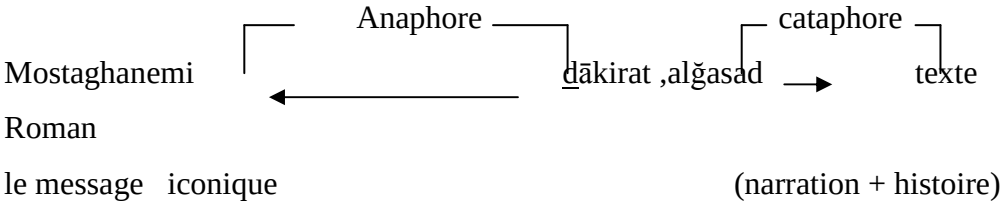
« ,alwatan ,allad̲ī ,aşbaħa siğnan lā ‹unwāna ma‹rufan lizinzānatihi wa lad̲ī ,aşbaħtu ,uqādu ,ilayhi fağran ma‹şūba l‹aynayni ». (p.284)[*La patrie qui devient une cellule sans adresse où on me prend aux yeux bandés*]

« mā ,afďa‹a hād̲ā ddamār ». (p.466)[*Comme cette destruction est horrible*!]

Un tel foisonnement des éléments du champ lexical de la patrie - corps, tout au long du roman, sur les plans : linguistique, rhétorique et narratif n'est dû ni au seul hasard ni entièrement contrôlé par l'écrivain. Ce phénomène est quelque peu justifié par Giono : « *Si j'écris l'histoire avant d'avoir trouvé le titre, elle avorte généralement. Il faut un titre, parce que le titre est cette sorte de drapeau vers lequel on se dirige ; le but qu'il faut atteindre, c'est expliquer le titre* ». [13]

Ce projet d'explication s'appuie sur la prédominance du sens connotatif des éléments du titre qui nous permettent d'avancer que l'auteur favorise l'aspect symbolique du titre plutôt que son aspect réel.

Avec sa structure, le titre est un indice qui induit le sens de la lecture et reste cataphorique en installant un horizon d'attente chez le lecteur qui sera satisfait seulement après la lecture du roman. Le schéma ci-dessous explique la représentation du titre pour le lecteur.



[13] Giono , Cité in C .ACHOUR et S .REZZOUG , op . cit ,.P .65 .

l'Histoire

Schéma 12 : La représentation du titre pour le lecteur

II-2-1-3- La bande annonce (message iconique)

Elle est une redondance des codes pour assurer les meilleures conditions de réception si le lecteur se réfère aux messages linguistiques (titre et nom d'auteur). Elle présente *une femme habillée traditionnellement au style constantinois, assise dans un salon garni traditionnellement aussi, contenant les mêmes couleurs que celles des habits* :

- **le bleu** occupant l'encadrement de l'image pour représenter la fonction physique de la pensée, la rêverie et suggérer l'éternité.
- **Le rouge** dans sa triple symbolique: l'action durant la guerre de libération, la passion sensorielle pour Ahlem et celle de l'Algérie, le sang algérien répandu avant et après l'indépendance.
- **L'orange** sur sa robe, l'oreiller et le tapis pour exercer un pouvoir stimulant (écrire l'Histoire) et une très forte visibilité.

Mais la présence d'un sabre enfoncé dans le dos de la femme représente à la fois le viol de l'Algérie lors de la colonisation française et des années **90** par les Algériens eux-mêmes -ce qui fait allusion au contenu du roman et établit un rapport plein avec quelques passages de ses chapitres.

Passage	Traduction
« ,almiqyās[…]albasuhu fī baʿdʼi lmunāsabāti…wa lakqinnahu ṯaqīlun yuǧiʿu miʿṣamī »(p.135)	« *Le bracelet, je le mets en quelques occasions mais il alourdit mon poignet* ».
« qasantīnyata l,aṯwābi mahlan »	« Habillée au style constantinois,

(p.429) « (…)dālika ttawbu…kam mina laydī tarazathu wa kam mina-nisā,i tanāwabna ‹alayhi liyatamata‹a lyawma biraf‹ihi rağulun wāħidun yulqī bihi ‹ala kursiyin…wa ka,annahu laysa -l-watan ».(p. 432)	doucement ». « Cette robe …combien de mains l'ont bordée et combien de femmes l'ont faite pour qu'un seul homme l'enlève aujourd'hui et la jette sur une chaise … comme si ce n'est pas la patrie ».

Tableau 4: Le rapport bande- annonce /contenu.

II-2-1-4- La maison d'édition

Le roman est édité par ***"mouaf"(ENAG : Entreprise nationale des arts graphiques)*** qui est connue, prestigieuse car elle édite des œuvres dans des domaines différents.

II-2-2- La deuxième page du roman

Elle porte les mêmes énoncés que ceux situés sur la 1re de couverture avec la date d'édition ***(1993)*** et le dépôt légal.

II-2-3- La troisième page du roman

Elle comporte six phrases en hommage à deux dédicataires patronymes. Ces phrases sont introduites par un discours rapporté contenant les propos de ***Malek Haddad*** après l'indépendance pour lui reprocher son silence et pour ne pas faire semblant, elle devient son porte-parole à travers l'écriture en arabe. Ce texte dédicaces semble dire au lecteur : « *Ce que je vais raconter concerne deux victimes de l'opportunisme qui ont tout donné pour l'Algérie, leur patrimoine personnel écrit et la force de persévérance jusqu'à la*

dépression ; tout cela pour l'Algérie dont tu es le fils ; pour eux tu dois éprouver de la sympathie ».

Le fait de dédier le roman à Malek Haddad et à son père signifie le caractère historique de son contenu. Son père est révélé dans tous les événements racontés.

Les dédicaces fonctionnent alors comme la promesse d'un récit qui vise la transformation du réel et touche une dimension universelle en impliquant les lecteurs. A ses deux amours qui ne verront jamais *sa* victoire, elle a dédié *son* œuvre à travers cet énoncé repris deux fois dans le roman « ,alħubbu hwa kullu mā ħadaṯa baynanā…wa l,adabu huwa kullu mā lam yaħdut »(p.11, p.480) Car ils l'ont aimée mais ils ne pourront jamais lire ses écrits - c'est ce qui est repris indirectement dans le roman.

Malek Haddad	**Son père (Mohamed Chérif)**
• « linafriď ,annanī sa,ahabuki ġazāla » (p. 447) (supposons que je t'offrirai une gazelle) • « fī ḏālika ṣṣabāħi[…] lam ,ağid (…)siwa ,awrāqin wa ,aqlām » (p. 407) (ce matin–là, je n'ai trouvé que quelques feuilles et des stylos)	• « mā ,ağmala llaḏī ħadaṯa baynanā » (p. 11) (comme il est beau tout ce qui était entre nous!) • « hā huwa rağulun ,a‹ta lğazā,ira kulla šayin wa lam tu‹tihi furṣata ,an yarāki tabībatan ,aw ,ustāḏa kamā kāna yaħlum » (p.52) (voici un homme qui a tout donné à l'Algérie mais elle ne lui a même pas donné l'occasion de te voir médecin ou professeur comme il l'a longtemps rêvé). • « famā ,awğ‹a […],an ,ağida ğuṯata man ,uħibuhum fī ntiďārī bitawqīti ḏḏākirati l,ūlā » (p.29) (il est horrible de retrouver le cadavre de celui que j'aime m'attendant à l'heure de la 1re mémoire [1er Novembre]) • « ,innaki lwarītatu likulli tumuhàtihi wa mabàdi,ihi, kàna rağulan yuqaddisu l¡ilma wa lma¡rifa » (pp.121-122)

	(tu es l'héritière de ses ambitions et de ses principes, il était un homme qui a aimé le savoir) « wa yataħawalu ,āharūna ‹ala yadihā ,ila marďa nafsāniyīn » (p. 387) . (certains, elle [l'Algérie] les rend psychopathes).

Tableau 5: Le rapport : dédicaces /texte.

Même si ces propos appartiennent à des êtres de fiction, Ahlem Mostaghanemi fait allusion aux deux dédicataires car c'est elle qui dit : « *Ceux qu'on aime n'occupent pas la première page mais ils hantent toutes les pages du roman* ».[14]

II-2-4 La quatrième de couverture

Elle porte un court commentaire destiné à la presse et au lecteur en vue d'expliquer de quelle sorte d'ouvrage il s'agit tout en valorisant l'œuvre. Elle sert également d'adresse au public pour le séduire tout en constituant un leurre pour qu'il entre en possession du roman car « *lire c'est dévoiler ce que suggère le paratexte* ».[15]

Dans le tableau ci-dessous nous tentons de montrer le rapport plein entre le verso et le texte.

Enoncé	Traduction
• « yaqūlu ta‹līkun ‹ala d'ahri kitābiki ,annahu ħadatun ,adabyun »(p. 26) • « salāman ,ayatuhā lmadīnatu llatī ta‹īšu muġlaqatan wasata tālūtihā lmuħarami(,addīn ,alǧins ,asiyāsa) »(p.400)	- (un commentaire au verso de ton livre affirme que c'est un chef d'œuvre.) - (Oh! Ville qui se renferme dans sa trinité taboue. -religion, sexe, politique-)

[14]Propos de Ahlem Mostaghanemi tenus lors de l'émission"***wa naltaqī***" (et nous nous rencontrons) et repris dans le roman du corpus, p.143.
[15] *Notes de lecture.*

Tableau 6: Le rapport : 4ème de couverture /texte.

Ce rapport plein justifie l'écriture en abyme qui règne dans l'œuvre.

Le lecteur doit donc apprendre à manipuler l'objet-livre selon l'appellation de Yves Reuter pour cerner sa lecture et repérer par une pratique suffisante le type d'œuvre qu'il consulte en fonction de son apparence car l'aspect matériel le guide dans son appréciation et mobilise plusieurs compétences : compétences de lecture, compétences socio- culturelles et compétences argumentatives à travers la quatrième de couverture. Le cadre de cette manipulation n'est qu'un indice pour marquer une pause au seuil de l'œuvre - comme nous éclairera là-dessus le contenu de notre troisième chapitre.

CHAPITRE 3 :

LIRE LES ELEMENTS NARRATOLOGIQUES

« *L'œuvre se livre dans sa nudité et le lecteur l'aborde avec ses seules armes* ». [1]

Etant donné que le roman « *démultiplie dans l'espace et le temps les possibilités de travail intellectuel, individuel et collectif* », [2] sa division en chapitres non intitulés et la présence des espaces blancs entre ceux-ci orientent la lecture, organisent la signification et structurent l'intelligibilité du message : le lecteur doit être attentif aux indices donnés par l'auteur dès le début de l'œuvre.

C'est pourquoi apprendre aux étudiants- lecteurs à jouer sur les mots, à lire entre les lignes, à apprendre d'autres êtres, d'autres expériences, est le plaisir le plus particulier qui naîtra de l'analyse du roman grâce à sa décomposition en atomes narratifs ; les séquences retenues renvoient à des actions, des rôles indépendants des personnages qui les incarnent car « *ce qui change, ce sont les noms des personnages; ce qui ne change pas, ce sont leurs actions,ou leurs fonctions* »[3] - cela inscrit l'œuvre dans des systèmes intellectuels ou esthétiques plus vastes.

Ces indices morphologiques, syntaxiques et systématiques intéresseront ce chapitre.

---

[1] Luc DECAUNES, *Clefs pour la lecture*, Seghers, Paris, 1976, p. 234.
[2] J. JOLIBERT (sous la dir. de), *Pour une autre pédagogie de la lecture*, Casterman, 1976, p. 21.
[3] Bernard VALETTE, cité in, *Le roman*, p. 79.

II-3-1- Le cadre romanesque

Notre roman-corpus est une *autobiographie masquée* selon l'appellation de Lejeune car Ahlem mostaghanemi est y androgyne; en constituant un jeu d'équivalence : *Ahlem* (Hayat)/ *Khaled* (narrateur) ➡ l'auteur.

En faisant la correspondance de la vie de l'auteur et des protagonistes du roman, le lecteur constate que leur invention correspond à une tentative d'unifier la personnalité de Ahlem, qui quête l'union et la conciliation entre le passé (l'histoire) et le présent: Khaled correspond à l'identité historique portant des séquelles de la blessure algérienne. Ahlem (Hayat) correspond à l'identité féminine, la romancière d'expression arabe et la fille d'un mythe. Ce dernier raconte l'histoire d'un guerrier algérien privé de sa pleine participation à la révolution à cause de sa situation d'estropié, il devient en fait manchot. Avec l'amputation de son bras gauche, il perd l'honneur de continuer la guerre de libération, et se trouve obligé de rester à Tunis avec la famille de son chef militaire *Si Tahar* jusqu'à sa totale guérison. Après l'indépendance, il préfère l'exil parisien où il rencontre Ahlem, l'algérienne qui fait ses premiers pas en littérature, lors de l'un de ses vernissages. En Ahlem, il retrouve sa jeunesse, sa mémoire et son amour. Mais comme l'Algérie lui prend son bras, un algérien lui enlève Ahlem et une balle algérienne tue son frère. Il décide finalement de retourner à Constantine pour veiller sur la famille de son frère et n'a qu'un manuscrit qu'il est en train d'écrire.

Racontant la vie de Khaled, ce roman se compose de trois parties formelles.

Sa vie à Constantine	Sa vie à Tunis	Sa vie à Paris
Ch_1-ch_5-ch_6 (…p. 456/p. 481- p. 482)	Ch_2 (p.68… p.71) Ch_3 (p.128…p.133)	Ch_2 (p. 59…p. 67) Ch_3 (p.134…p.199) Ch_4-ch_6 (p. 457… p.480)

Tableau7 : Les parties du roman

Ne voulant pas nous limiter à une fiche de lecture, nous tenterons une présentation sommaire du roman dans les passages qui suivent.

II-3-1-1- la transformation macrostructurale

Les trois parties constitutives du roman donnent lieu à un découpage en six chapitres inégaux subdivisés eux-mêmes en séquences inégales en quantité. Une présentation et une tentative d'intituler les chapitres nous permettent d'éclairer les procédés macrostructuraux suivants:

Chapitre	Séquence	Pages	personnages	Lieu	Temps	observation
-1- Khaled entre la mémoire et l'écriture	1	11-12	Khaled	La chambre	L'automne	Analepse
	2	12-16	Atika	Constantine		
	3	16-17	Un voisin	Vers la mosquée	L'aube	
	4	17-20	Un autre voisin	Vers la mosquée	Octobre 1988	Prolepse
	5	20-30	Ahlem	Une revue	Août 1988	
	6	30-33	Khaled + si Tahar	Constantine		Analepse
	7	33-34	Le muezzin	La mosquée	L'aube 1954	

	8	34-38	Si Tahar	Kudia	L'aube 1954	Analepse
	9	38-45	Emma	Constantine	Morte depuis 03 mois.	Analepse
	Partie (1): l'amputation du bras de khaled et son départ pour Tunis					
	10	47-48	Khaled	La chambre	Le matin	
	11	48-50	Hayat	Tunis	Avant 25 ans	
	12	50-53	Si Tahar	Le maquis	1960	Analepse.
	13	53-55	Naceur	Tunis	Janvier 1960	Analepse
	Partie (2): la préparation à l'écriture					
	1	59-60	Khaled	Paris	/	
	2	60-61	Ahlem	L'exposi-tion	/	
	3	61-65	Nadia	L'exposi-tion	/	
	4	65-68	Si Chérif	Constan-tine	1962	
	5	68-73	Le docteur russe	Tunis	Les années 50	Analepse
	Partie (1): la vie de Khaled après l'amputation de son bras.					
	6	75-77	Khaled – Ahlem	Paris	Avril 1981	Analepse

	Partie (2): la naissance de l'amour entre Khaled et Ahlem					
-2- la rencontre de Khaled avec Ahlem	7	79-82	Khaled-Ahelm-Nadia	L'exposi-tion	Vendre-di 1981	
	8	82-87	Catherine	L'expos-ition	Vendre-di 1981	
	9	87-90	Catherine	L'appar-tement de Khaled	Le soir	
	10	90-93	Khaled-si Chérif- Si Mustapha	L'exposi-tion	A 10 h:00	
	11	93-95	Si Mustapha	Tunis	1973	Analepse
	12	95-97	Ahlem	L'exposi-tion	Mardi	
-3- Amour mystérieux	1	**101-104**	Khaled – Ahelm	L'exposi-tion	Mardi	
	2	**104-105**	Emma zohra	Constan-tine	1977	Analepse
	3	**105-114**	Khaled – Ahlem	L'exposi-tion	Mardi	P114...125 pause descriptive
	4	**125-127**	L'épouse de Si Tahar	Tunis	Lors de la révoluti-on	Analepse
	5	**127-132**	Khaled+ Emma Zohra	Tunis	Septem-bre	Analepse
	6	**132-135**	La petite Ahlem	Tunis	Septem bre	Analepse
	7	**135-151**	La Jeune Ahlem	Paris	Durant 4 heures	

	8	**151-154**	Rojih Nakach	Constan-tine	1959	Analepse p.154...p.164 pause descriptive
	9	**164-174**	Ziad	Alger	1973	Analepse p.174...p. 178 pause descriptive
	10	**179-199**	Ahelm-Khaled	L'appar tement de Khaled	Un soir	
-4- khaled entre l'amour – mirage et la déception	1	203-204	Ahelm	Constanti ne	L'été	
	2	204-205	Abdelkader	Algérie	Après L'expos ition	
	3	205-212	Khaled	Son apparte-ment	L'expos ition	p.212...p. 218 pause descriptive
	4	218-219	Ziad	Beyrouth	Dernier mois d'été	Analepse p.219…p. 221. pause descriptive
	Partie (1): la solitude de Khaled en l'absence d'Ahlem.					
	5	223-226	Ziad	Paris	Août	
	6	226-233	Ahlem	Le restaurant	Midi	
	7	233-235	Ziad	L'appar-tement de Khaled	Le soir	

	8	235-243	Ahlem	L'appar-tement de khaled		
	9	243-245	Ziad	La chambre	Minuit	
	10	245-246	khaled	Grenade		
	Partie (2) : l'arrivée de Ziad					
	11	249-251	Khaled	Grenade	Quel-ques jours	p.247...p. 249 pause descriptive
	12	251-254	Khaled	Paris	Samedi	
	13	254-257	Ahlem	Le restaurant	Diman-che (à midi)	
	Partie (3): Khaled : de Grenade à Paris					
	14	264-273	Khaled- un militaire	La maison de Si Chérif	Le soir	P259..p264 Comment-aire
	15	273-275	Ahlem	chez elle	Le matin	p.276…p. 281 pause + com-mentaire
	Partie (4) : la foi de Khaled					
	16	283-292	Ziad	Palestine	Juin	Analepse
	Partie (5) : la mort de Ziad					
	17	293-310	Khaled Emma	Paris Constan-tine	Après la mort de Ziad	Analepse

	1	313-320	Si Chérif	Paris	Samedi soir	
	2	320-328	Ahelm	Paris	Lundi	
-5- le retour à la ville natale	Partie (1) : l'invitation au mariage d'Ahlem					
						p.329...p. 331 Commen-taire
	Partie (2) : la déception de Khaled					
	3	333-337	Khaled	Constan-tine	1982	
	4	337-340	Hassane	L'aéro-port	Le soir	
	5	340-362	Khaled	La maison de Hassane	La nuit	Analepse
	Partie (3) : l'accumulation des souvenirs d'enfance					
	6	363-365	Khaled- la juive -la tunisienne	/	/	Analepse
	7	365-370	Khaled	Les rues de Constan-tine	Le jour	
	8	370-374	Le père de Khaled	La maison d'obscé-nité	/	Analepse

	Partie (4) : En quête de l'oubli					
	9	378-388	Ismaïl Châalal –Abdelkarim wahattaf Bilal Hocine –Ben Boulaïd-Kateb Yacine	Kudia	1945	P375...p378 Commen-taire Analepse
	Partie (5) : Devant la prison de Kudia					
	10	389-392	Khaled	Le cimetière	Le jour du mariage	
	Partie (6): Au cimetière					
	11	393-394	Hassane – Atika	La maison	Le matin	

	12	394-398	Khaled	Le lit	Le matin	
	Partie (7) : Joie et inquiétude					
	13	399-403	Khaled-Hassane	La maison de Hassane	Le matin	
	14	403-406	Naceur	La mosquée	Le jour	Analepse
	Partie (8) : Quelques heures avant la cérémonie du mariage					
	15	407-414	Khaled – Hassane	La maison	Le matin	
	Partie (9) : Khaled, l'ivrogne					
-6- le mariage d'Ahlem et la déception de Khaled	1	419-426	Khaled	La maison d'Ahlem	Le Jeudi	
	2	426-427	Si Mustapha	La maison d'Ahlem	Le Jeudi	427-436 commen-taire
	3	436-442	Hassane – Khaled	La maison	Vendredi matin	
	4	443-445	Khaled	La maison de Si Chérif	Midi	427-436 commen-taire
	5	445-448	Ahlem	La maison	Vendredi soir	448-451 commen-taire

	Partie (1): le mariage d'Ahlem et sa séparation avec Khaled					
	6	454-456	Khaled – Ahlem	Paris	1981	453-454 commen-taire analepse
	Partie (2): ses premiers souvenirs (ceux de Khaled) avec Ahlem					
	7	457-463	Khlaed	Paris	Après 6 ans de mariage	
	8	463-472	Atika	Constan-tine	Octobre 1988	
	9	473-480	Catherine	L'apparte ment de Khaled	Un matin d'octobre 1988	
	10	480-482	Khaled –le douanier.	L'aéro-port de Constan-tine	Octobre 1988	
	Partie (3) : de Paris à Constantine					

Tableau 8: La transformation macrostructurale du roman

Avec une longue analepse (07 pages) sur l'évocation des souvenirs de Khaled après son retour à Constantine s'ouvre le premier chapitre qui est le point de départ de l'investigation dans la mémoire. Seule la séquence (4) donne lieu à une prolepse qui télescope le réel présent (de Khaled- narrateur : 1988) et le futur (25 octobre 1988). Les séquences (5.6.7.8.9) font des retours sur les manifestations du 08 mai 1945 et montrent le face-à-face du peuple avec la répression coloniale pour réinvestir le souvenir de la torture. Cette date lui revient à l'esprit car elle mentionne sa première rencontre avec Si Tahar et la première cause de sa détresse (la mort

d'Emma). La séquence (8) lance le récit à son point de départ, du degré initial à son programme narratif : la rencontre de Khaled avec Si Tahar à la prison de *Kudya* et sa participation au combat en septembre 1955 à Batna dont le résultat fut l'amputation de son bras gauche. Les séquences (10.11) télescopent le réel vécu du narrateur pour révéler sa prédisposition à l'écriture de ce roman et briser l'ordre du récit. Les séquences (12.13) sont une analepse sur l'ex-militant si Tahar et son fils Naceur.

Ce va et vient entre le passé et le présent du narrateur convient à sa situation vécue, répartie entre sa mémoire et son présent. Le télescopage des lieux (Constantine – Tunis) et des temps (passé, présent) permet de déplacer Khaled de Constantine à Paris pour raconter, dans les séquences (1.2.3.4) du deuxième chapitre, sa première rencontre avec Ahlem accompagnée de sa cousine Nadia-un amour impossible naît entre eux et donne lieu à une histoire qui dure 7 ans et 4 mois (d'avril 1981 à Juillet 1988) pour faire appel à la mémoire et lui (Ahlem) raconter sa vie à Tunis après l'amputation de son bras ainsi que les conseils du médecin russe (Kapotski) dans la séquence(5). Une autre analepsie sur les circonstances de sa rencontre avec Ahlem fait l'objet de la séquence (6). Les séquences (7.8.9.10.12) donnent lieu à la scène qui suit cette rencontre, dans la salle d'exposition à Paris et qui introduit Catherine, Si Chérif et si Mustapha comme *combleurs* du vide causé par l'absence d'Ahlem durant deux jours. Seule la séquence (11) brise l'ordre du récit avec une analepsie sur la vie de l'ex-militant si Mustapha à Tunis en 1973.

Le chapitre (3) assure la succession des événements en racontant la deuxième rencontre de Khaled avec Ahlem, après deux jours d'absence dans la première séquence, suivie d'un retour sur *Emma Zohra* et les conditions de sa mort dans la deuxième

séquence. Avec la séquence (3), l'agencement temporel est logique et le récit se déploie normalement mais dans les séquences (4.5.6.7.8.9.10) surviennent des pauses descriptives (l'amour de Khaled pour Ahlem- Constantine-le tableau du pont) avec des analepsies (le passé de si Tahar, Emma Zohra, l'enfance d'Ahlem, Rogih Nakach, Ziad)

Il est à signaler aussi que la séquence (10) réunissant Ahlem et Khaled à un moment d'amour innocent ne suppose pas la séquence (1) du chapitre (4) qui décrit la solitude de Khaled après le départ d'Ahlem. Khaled face à la négligence de la presse algérienne représentée par *Abdelkader* (le journaliste) se trouve devant une déception amère occupant les séquences (2.3). Avec la réception de la lettre de Ziad, une analepse sur sa dernière lettre s'étale dans la séquence (4) accompagnée d'un espace d'une pause descriptive de l'état d'âme fait d'anxiété de Khaled lors de la présence d'Ahlem à Constantine. Les séquences (5.6.7) racontent la vie de khaled avec l'arrivée de Ziad, qui le soulage en l'absence d'Ahlem mais les séquences (8.9) mettent en scène la rencontre de Khaled, Ahlem et Ziad -entre ces deux derniers il y a une attirance qui gène Khaled. La séquence (10) met en scène le voyage de Khaled à Grenade et dévoile la peur de celui-ci face à l'amour supposé entre Ahlem et Ziad. La séquence (11) révèle la solitude de Khaled à Grenade malgré la beauté de l'endroit, pour donner lieu aux séquences (12.13) qui racontent son retour à Paris où il rejoint Ahlem et Ziad avant le départ de celui-ci.

Après ces séquences, six pages sont consacrées au commentaire du narrateur sur sa vie avant et après l'arrivée de Ziad et par conséquent sa relation devient hachée avec Ahlem. Les séquences (14) et (15) racontent la suite du récit dans un ordre

logique : son invitation au dîner par Si Chérif, au cours duquel il rencontre un gros bonnet du régime qui apprécie ses tableaux.

Pour donner suite à cette partie, une pause descriptive (l'envie de voir Ahlem) apparaît avec un commentaire du narrateur sur l'islam.

La séquence (16) remonte en analepsie à la vie de Ziad à Beyrouth et son point de vue sur la mort pour lire son assassinat (Ziad) dans un journal et accroître la détresse de khaled. La séquence (17) fait aussi une analepse sur la mort d'Emma devant la valise de son ami défunt (Ziad). Cette séquence ne suppose pas la séquence (1) du chapitre (5) qui révèle dans ses deux premières séquences l'appel téléphonique de Si Chérif pour inviter Khaled au mariage d'Ahlem à Constantine. Les deux pages suivantes (pp. 329/331) comprennent le commentaire de Khaled sur la notion de *la patrie* comparée à Ahlem qui l'a déçu en acceptant ce mariage. Les séquences (3-4) racontent le retour de Khaled à Constantine pour assister à ce mariage ainsi que sa vie au sein de la famille de son frère Hassane. La séquence (5) est une analepse sur l'origine et l'enfance de Khaled. L'analepse abonde aussi dans la séquence (6) en lui rappelant ses amours éphémères. La séquence (7) intervient pour rétablir l'ordre du récit en racontant les préparatifs d'Atika (la femme de Hassane) pour le mariage d'Ahlem. L'analepse (S_8) brise, encore une fois, le programme narratif pour évoquer la fréquentation du père de Khaled de la maison d'obscénité et les anciens cafés par lesquels passe Khaled pour s'évader de son anxiété. Les pages (375-378) exposent le commentaire du narrateur sur la nostalgie, l'arabisme et l'émigration. Dans la séquence (9) on a recours à une analepsie sur les ex-militants (Smaïl chàalal, Karim Wattaf) quand Khaled passe par la prison de Kudya. La séquence (10) dévoile

l'ennui de Khaled qui le mène au cimetière pour se plaindre sur la tombe de sa mère. Les séquences (11) et (12) racontent les préparatifs de Hassane et de sa femme pour le mariage d'Alem et la solitude de Khaled dans son lit. La séquence (13) présente la tentative de Hassane pour presser Khaled par téléphone puis en personne. La séquence (14) est une analepse sur le caractère de Si Tahar hérité par son fils Naceur.

Le chapitre (6) marque une succession dans ses deux premières séquences qui mettent en scène la cérémonie du mariage en la présence de Si Mustapha et d'autres invités de marque. Un commentaire s'étalant sur dix pages est fait par Khaled sur l'état présent de la patrie (l'opportunisme), l'islamisme, la robe blanche et le mariage d'Ahlem. Les séquences (3-4) racontent l'invitation de Khaled et Hassane au déjeuner avant le voyage de noce d'Ahlem. La séquence (5) met face-à-face Khaled et Ahlem en la présence de son époux devant lequel ils (Ahlem et khaled) se comportent comme des étrangers. Les pages (448-454) contiennent un commentaire sur sa séparation d'avec Ahlem. La séquence (6) est une analepse sur les propos d'Ahlem sur son amour pour Khaled en 1981. Dans la séquence (7) Khaled retourne à Paris en gardant Ahlem en mémoire même après 6 ans de son mariage. Après quoi il se comporte indifféremment envers Ahlem et la patrie. La séquence (8) raconte l'assassinat de son frère Hassane, séquence qui suppose la 9ème dans laquelle Khaled cède tous ses tableaux à Catherine après sa décision de retourner à sa ville natale (Constantine). La séquence (10) met en scène l'arrivée de Khaled à l'aéroport de Constantine et le mauvais accueil du douanier.

Après avoir terminé sa lecture, le lecteur doit établir le schéma correspondant à la structure du roman qu'il vient de lire -ce qui fera l'objet des lignes suivantes.

II-3-2- Le schéma narratif

Même si notre roman est d'inspiration autobiographique, il conjugue les marques du récit et les marques du discours dans les séquences narratives et descriptives. Dans les lignes qui suivent nous étudierons le plan de l'histoire, qui inclut les personnages et l'action à travers un schéma présentant le récit comme une dynamique.

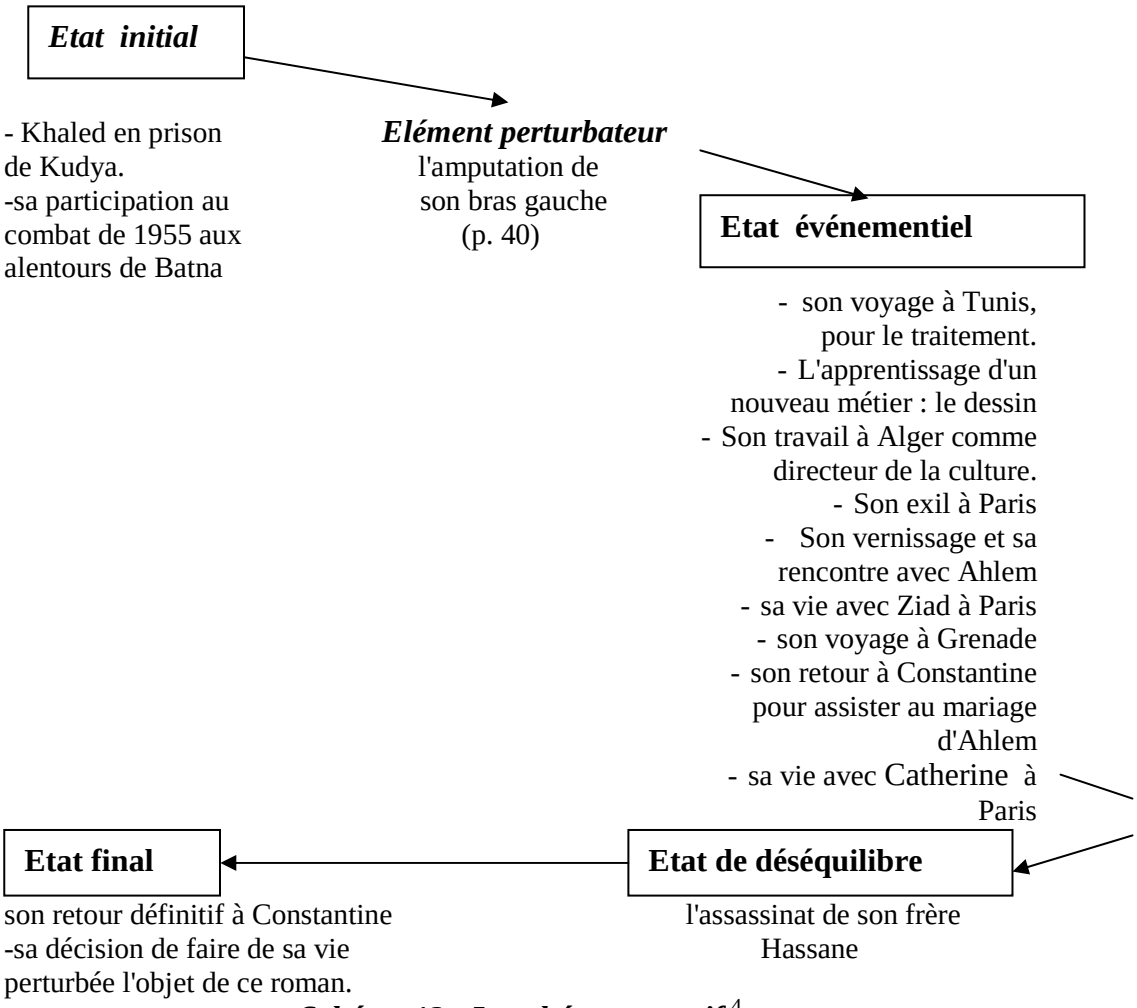


Schéma 13 : Le schéma narratif [4]

[4] Inspiré de Ohibi Ghassoul Bahia Nadia, *littérature, textes critiques*, Dar El-Gharb, 2003, p.110.

De cette lecture sommaire, le lecteur est appelé à être attentif aux indices donnés par l'auteur dès le début de l'œuvre car « *c'est en son début que le texte donne du sens à lire* ».[5] Les premières pages suffisent à introduire l'univers du roman et montrent qu'il s'agit d'une écriture en abyme.

Passage	Traduction
« fahal yumkinu lī ,allā ,ahtāra tārīhan kahādā li,abda,a bihi hadā lkitābi ? » (p. 29)	« M'est-il permis de ne pas choisir une telle date pour commencer ce livre ? ».

II-3-3- L'incipit

Les premières phrases et les premières pages de l'œuvre sont destinées à installer la situation narrative de base avant de l'inscrire dans le contexte historique ; mais précisent-elles l'horizon d'attente du lecteur au niveau de leur rapport avec le titre ?

Le tableau ci-dessous nous le montre.

Titre/ incipit : rapport plein	Traduction
« naħnu naqifu ʿala burkāni lwatani lladī yanfaǧiru wa lam yaʿud fī wisʿ inā illā ,an natawaħada maʿa lǧamri lmutatāyiri wa nansa nārana ṣaġīra » (p.28)	« nous sommes au sommet du volcan de la patrie qui explose et il ne nous reste que de nous unir aux braises volantes et d'oublier notre feu mineur ».
« wa bidākiratin taskunukà li,anahā ǧasaduka[…] lmušawahu lā ġayr » (p.34)	« et avec une mémoire qui te hante parce qu'elle est ton corps (…) difforme ».

Tableau 9 : Le rapport: incipit/ titre

Il est à reconnaître aussi que l'incipit est un espace où se manifestent les trois fondements diégétiques: personnages, lieu et temps en répondant aux questions cardinales : *Qui ?où ? Quand ?*

[5] Abdelhaq REGAM, *Les marges du texte*, Afrique orient, 1998, p. 05.

- ***Qui?***

Notre roman répond dès le début à cette question par un « *je* » anonyme tenant des propos dans un va-et-vient entre son passé et son présent. L'indéfinition du personnage est le résultat de l'usage d'un monologue intérieur qui donne naissance à un débat intérieur de la vision poétique et intimiste de ce « *je* ». Ce n'est qu'à la *page 16* que le lecteur peut induire l'identité de ce « *je* » grâce à l'évocation de son prénom : Khaled.

- ***Où?***

La consistance et la véracité d'une fiction naissante nécessitent une localisation qui donne de la vraisemblance au récit. *Constantine* est la première mention de localisation à la *page 12* « *wa lakin-na qasantīna madīnatun takrahu l,īğāza fī kulli šayin* » [*Mais Constantine est une ville qui déteste la brièveté partout]*. Elle est complice, nommée pour être le lieu de l'événement, d'un état d'âme « *yazhafu laylu qasantīna naħwī min nāfiḏatin lilwaħšati…wa ,anzaliqu bidawrī taħta ġitā,i lwiħdat* » (p.26) [*La nuit de Constantine rampe vers moi par la fenêtre de la solitude et je me glisse, à mon tour, sous la couverture d'isolement*] ; ou d'une situation sociale « *yā qasantīnata lħubbi… wa l,afrāħi wa l,aħzāni* » (p.17) [*Ô! Constantine d'amour…des joies et des tristesses*]. Et après un tohu-bohu de la mémoire et des styles, le lieu précis (sa chambre) n'apparaîtra qu'à la *page 30* «, *uġliqu bāba ġurfatī wa ,ušri·u nnāfiḏa* » [*Je ferme la porte de ma chambre et j'ouvre la fenêtre*].

- ***Quand?***

L'indication temporelle doit figurer parmi les premières informations dont le roman se dote dans l'incipit. En se basant sur cette indication,

le lecteur construit une lisibilité d'un avant ou d'un après lecture grâce à la précision de la saison (l'automne) « *li,ahruba minki ,ila ssamā,i-lharīfiya* » (p.15) [*Pour m'enfuir de toi vers le ciel automnal*] et à la datation (la veille du 1er novembre) « *ġadan sayakūnu, awal nufambar* » (p.29) [*Demain sera le premier novembre*]. Ainsi la temporalisation dès le début produit chez le lecteur une attente de convergence entre le récit et l'histoire en repérant les indications suivantes :

Quand ?	**Réponse**
- date (Histoire) - moment du jour -imprécision	-25 octobre 1988 (p.19) - la nuit (p.26) - deux mois (pp. 25-26) il ya 34 ans de ça ! (p.29) -trois semaines (*ibid*)

Tableau10: Incipit / temps du texte

L'effet du réel est le produit de la rencontre de la fiction et de l'Histoire. Le tableau ci-dessous nous présente les réponses aux questions cardinales.

	D'abord	**Ensuite**
Qui ?	Je (p.11)	Khaled (p.16)
Où ?	Constantine (p.12)	La chambre (p.30)
Quand ?	L'automne (p.15)	La veille du 1er novembre (p.29)

Tableau 11: Questions cardinales de l'incipit

Il est nécessaire aussi d'analyser la fin du roman pour mieux le comprendre comme nous tentons de le faire dans les passages suivants.

II-3-4- L'explicit

La clôture n'assure pas la fin de l'histoire qui ne correspond pas à la fin du texte car il y a une anticipation dès le début, c'est-à-dire que l'arrêt du texte est typographiquement marqué par le point final « *wa lakinnanī ,aşmutu wa ,ağma'u muswadāti hāḏā lkitābi lmuba'ṯarati fī ħaqība ru,ūsa aqlāmin …wa ru,ūsa ,aħlāmin* » (p.482).

[*Mais je me tais et je ramasse mon manuscrit dispersé dans une valise…prises de notes,…quelques rêves*] ne correspond pas à celui de l'histoire. Il représente l'attitude d'un personnage qui se situe aux derniers moments du texte et paraît là pour prémunir l'auteur contre le silence qui va suivre. Il est considéré comme un sens dernier qui appelle à la réflexion marquée par le point final avant lequel le lecteur est appelé à découvrir le rapport entre l'explicit et le titre.

Explicit /titre : rapport plein	Traduction
- « Kāna ğasadī yantaşibu ḏākiratan, amāmahu wa lakinahu lam yqra,ni » (p.482)	- « Mon corps était une mémoire devant lui mais il ne m'a pas identifié ».

Tableau 12 : Le rapport : explicit / titre

Ce type d'explicit gratifie le lecteur, réhabilite le personnage-héros et vise à rassurer le lecteur sur son devenir dans l'après lecture. Cette fin peut constituer le début d'un autre volume d'un roman autobiographique, qui aura pour objet la vie de Khaled après la mort de son frère Hassane.

Khaled ne peut assurer le charme du roman qu'en entrant en rapport avec d'autres personnages qui ne sont aussi qu'un « *système d'équivalences réglées destiné à assurer la lisibilité du texte* » [6]

[6] N.TOURSEL, J.VASSEVIERE, *Littérature, Textes théoriques et critiques*, Nathan, 1997, p.133.

parce qu'ils forment le support de l'action et de l'analyse psychologique -ce que nous tenterons d'expliciter.

II-3-5- Les personnages

Les anthroponymes classent l'œuvre littéraire dans un espace géographique, historique et social ; ils marquent aussi l'interaction constante entre fiction, référence et expérience. C'est pourquoi il ne suffit pas de repérer les personnages du roman du seul inventaire de dénomination, mais il faut identifier leurs qualifications respectives ainsi que leur occurrence dans le récit -comme nous l'exposons dans le tableau suivant.

Qualifications	Khaled	Ahlem	Ziad	Si Tahar	Si Chérif	Catherine
1-sexe – âge	+ +	+ +	+ +	+ +	+ -	+ +
2-surnommé	-	+	-	-	-	-
3- état civil	+	+	+	+	+	-
4-origine géographique	+	+	+	+	+	+
5-Origine socio-économique	+	+	+	+	+	+
6- idéologie d'origine	+	+	+	+	+	+
7- idéologie acquise	+	+	+	-	+	-
8- savoir	+	+	+	+	+	-
9- savoir faire	+	+	+	+	+	-
10- participant et narrateur	+	-	-	-	-	-
11-décrit physiquement	+	+	+	-	-	+
12- décrit moralement	+	+	+	+	-	+

13- révolté	+	+	+	+	+	-
14- créateur (artiste)	+	+	+	-	-	-
15 -exilé	+	-	-	-	-	-
16- émigré	+	+	+	-	+	-
17- estropié	+	+	-	-	-	-
18- déçu	+	+	+	+	-	+
19- conscience nationaliste	+	+	+	+	-	-
20- en relation amoureuse	+	+	+	-	-	+
21- politisé	-	-	-	-	+	-
22-opportuniste	-	-	-	-	+	-
23- valeur symbolique	+	+	+	+	+	+
Occurrences	Tout au long du roman « je »	Tout au long du roman « tu »	105	59	37	30

Tableau13:Caractérisation des personnages

Ces personnages sont les plus récurrents dans notre roman et un commentaire est nécessaire sur leurs qualifications.

1-2-3- Nos rapprochements nous permettent d'affirmer que Si Tahar et Catherine sont quadragénaires :

(kam ,aħabbaki biğunūni ,ubuwati l,arbaʿīn)p.52(comme il [Si Tahar]t'aimait avec la folie paternelle de 40 ans). Il est le père d'Ahlem et Naceur.

-(Kānat tahğalu [,an tura]maʿa rağulin ʿarabiyin yakburuhā biʿašri sanawātin) p.83 (elle [Catherine] avait honte d'être vue] avec un homme arabe plus âgé qu'elle de 10 ans). Les informations du roman ne précisent pas si elle est célibataire, mariée ou divorcée sauf qu'elle est l'amie de Khaled.

Khaled dépasse la cinquantaine (,alkitābatu mā ba‹da lhamsīna li, awali marratin…šay,un šahawānī)p.28 (l'écriture après l'âge de 50 ans pour la première fois…est un acte sensuel). Il est célibataire malgré son âge.

Ziad et Ahlem sont jeunes et leurs âges sont évoqués.

(kāna ‹umruhu talātīn sanatin)p.171(son âge était 30 ans). Il est aussi célibataire.

(hamsatun wa ‹išrūna sanatin ‹umru llawħati[…] lawħatun fī‹ umriki)p.73 (vingt-cinq ans est l'âge du tableau[…]un tableau qui a ton âge). Elle est la femme aimée de Khaled puis l'épouse d'un gros bonnet du régime.

Si Chérif n'a aucun indice d'âge, seuls sont donnés quelques éléments sur son état civil: marié et père de Nadia.

Seule Ahlem est surnommée "Hayat" pour des raisons qui seront éclaircies dans le chapitre (4).

4-5- Le roman nous renseigne sur l'origine constantinoise de Khaled, Ahlem, Si Tahar, Si chérif et française de Catherine.

Dans ces lieux se passe une grande partie de l'histoire, ainsi y est rapportée l'origine palestinienne de Ziad. Ils sont tous fortunés et leurs logements sont reluisants.

6-7- seront analysées plus loin dans notre étude du *texte littéraire et idéologie*.

8- Cette qualification est importante et se concrétise dans l'univers romanesque par un savoir acquis marqué par les études en vue de l'obtention d'un diplôme pour Ahlem qui habite Paris pendant quatre ans pour poursuivre ses études universitaires.

(lam yakun mumkinan ,an ,azūraki fī ħayiki lğāmi‹i)p.149

(Il est impossible de te rendre visite dans la cité universitaire) ou par la profession pour :

- **Khaled** (hā, anā lyawma ,aħada kibāri rrassāmīna lǧazā,iriyīn) p.72 (me voilà, l'un des plus grands peintres algériens).
- **Si Tahar :** est membre du FLN et militant actif au point où sa tête devient recherchée par tous les soldats français.
-Si chérif : est un membre de l'équipe dirigée par son frère si Tahar à l'époque de la guerre puis devient un homme du pouvoir.
-Ziad : enseigne la langue arabe à Alger.

Ainsi transparaît la compétence linguistique chez Ahlem et Khaled (,isma‹ī…lan nataħaddaṯa ,ila ba‹d' illā bil‹arabiya)p.108 (Ecoute…à partir d'aujourd'hui, nous ne conversons qu'en arabe). Malgré leur appartenance à la communauté française, ils sont loquaces en prenant la parole ou la plume (pour écrire ou peindre) ; pour exprimer leurs convictions (naħnu l,iṯnayni nara l,ašyā,a bi,iħsāsin wāħidin)p.106 (nous deux, nous voyons les choses avec la même sensation). Cette compétence linguistique signifie que celui qui a beaucoup appris a beaucoup à dire.
9- il est directement lié au savoir :
Si Chérif devient ambassadeur en France grâce à sa compétence sociale (kāna ‹alayhi ,an yata,aqlama ma‹a kulli rriyāħi lilwuşūl) p.66 (il fallait qu'il (Si Chérif) s'adapte à tous les vents pour y arriver).
Si Tahar : devient chef tout en gagnant l'amour et le respect des membres de son équipe grâce à sa compétence de commander et de mener les hommes (laqad ḫuliqa liyakūna qā,idan)p.37 (il est né pour être chef).
Ziad : avec ses compétences linguistique, pédagogique et culturelle, devient poète émancipateur et combattant jusqu'à sa mort (laqad māta šā‹iran kamā ,arād…ḏāta ṣayfin kamā ,arād…muqātilan fī

ma‹rakatin mā kamā ,arāda ,ayďan)p.164 (il est mort, tel été poète tel qu'il l'a voulu… combattant dans tel combat tel qu'il l'a voulu aussi).

Khaled ; le peintre devient romancier comme Ahlem grâce à sa compétence culturelle (tarwatu l,āharīna tu‹addu bil,awrāqi nnaqdiyati wa tarwatī bi‹an‹wīni lkutubi) p.182 (la fortune des autres se mesure en argent et la mienne se mesure en titres des livres) et littéraire (naħnu naktubu billuġati llatī nuħisu bihā l,ašyā,)p.107 (lorsque nous écrivons, nous utilisons la langue à travers laquelle nous ressentons les choses).

10-Khaled ; le héros est à la fois participant et narrateur. Nous y reviendrons dans notre *étude du narrateur*.

11-12- Puisque ces personnages forment des types calqués sur la nature, ils ne se définissent pas uniquement par leurs portraits physiques mais par leurs noms, leurs comportements, leurs attitudes leurs gestes, leurs sentiments et leurs paroles (portraits moraux) pour créer une certaine intimité entre eux et le lecteur, ce qui est affirmé par Françoise Sagan « *je n'aime pas décrire physiquement mes héroïnes. Il faut qu'elles puissent se dessiner dans l'imagination du lecteur* ».[7]

13- Ces personnages à l'exception de Catherine sont révoltés : Khaled contre l'oubli (,urīdu ,an ,abqa ,amāmahum[…]kašawkatin fī ďamīrihim)p.440 (je veux rester devant eux pour piquer leur conscience), contre l'opportunisme (‹alaynā ,an nafďaħa man hānūhu[,al watan] wa banaw maǧdahum ‹ala damārihi)p.461 (nous devons diffamer ceux qui l'[la patrie]ont trahie et ont fait leur gloire sur ses ruines). Il est aussi révolté contre la blessure nationale (mā

[7] Bernard VALETTE, *le roman*, Nathan, 1992, p.82.

,afďa‹a hāḏā lḫarābi llaḏī tatasābaqu qanawātu tilifiziyūn ‹ala naqlihi lyawm).p.466 (comme elle est horrible cette ruine au cours de laquelle les canaux entrent en compétition pour la diffuser).

-Ahlem est révoltée contre la déculturation de sa langue maternelle (l'arabe)et ses traditions ; ainsi elle refuse d'être la fille d'un mythe (lā ,urīdu ,an akūna bnatan li,ustūra) p.120 (je ne veux pas être la fille d'un mythe).

-Si Tahar contre le colonialisme français jusqu'à son martyre en 1960.

Ziad contre l'occupation israélienne (laqad ‹āša dā,iman wasata lma‹āriki wa lkamā,ini)p.287 (il était toujours au sein des combats et des embuscades) et contre les chefs d'états arabes (kāna ziyād[…]yaštumu l,anďima llatī taštarī maǧdahā biddami lfilistīniy) p.225 (Ziad avait insulté les systèmes qui faisaient leur gloire avec le sang palestinien) ainsi (ǧà,a[…]fī dīwānihi kalimātun qāsya tuǧāha ba‹ďi l,anďima wa ba‹ďi lḥukāmi l‹arab)p.169 (ses mots étaient très durs contre certains systèmes et certains chefs d'états arabes)

Si Chérif est révolté aussi contre la pauvreté et la stabilité dans sa profession.

14- seuls Khaled, Ahlem et Ziad sont créateurs dans le domaine artistique: peinture et écriture des romans pour les deux premiers et poésie pour Ziad.

15-16-Seuls Si Tahar et Catherine ne sont pas concernés par ces qualificatifs. L'exil et l'émigration sont à l'origine de la solitude intérieure pour Ziad et Khaled qui ressent en particulier une expatriation psychique le menant à un cercle vicieux comme n'importe quel homme intellectuel vivant dans un état d'émigration: psychique dans sa patrie et spatiale dans son exil (ta‹īšu fī baladin yaḥtarimu mawhibataka wa yarfuďu ǧurhaka. Wa tantamī liwatanin

yaħtarimu ğirāħaka wa yarfuďuka ,anta fa,ayuhumā tahtār)p.86 (tu vis dans un pays qui respecte ton don et nie ta blessure mais tu appartiens à une patrie qui respecte ta blessure et te refuse. Quel pays choisis-tu, alors ?)

Si Chérif et Ahlem choisissent l'émigration pour des raisons professionnelles et estudiantines.

17- Seuls Khaled et Ahlem sont estropiés : Khaled a perdu son bras et Ahlem a vécu sans père (laqad batarū dirā‹ī wa batarū tufūlataki ,iqtala‹ū min ğasadī ‹uďwan wa ,ahadū min ,aħďāniki ,aban kunnā ,ašlā,a ħarbin)p.119 (ils m'ont amputé le bras et t'ont mutilée l'enfance : ils ont arraché un organe de mon corps et ont pris un père de tes bras. Nous étions détériorés de la guerre).

18- La déception les hante tous à l'exception de Si Chérif.

-Khaled dans son amour (taħawala lqalbu ,ila maqbaratin ğamā‹iya yanāmu fīhā kullu man , aħbabtu)p.463 (le cœur se transforme en un cimetière collectif où reposent tous ceux que j'ai aimés). Après les six ans de mariage d'Ahlem, il ne lui reste de ses rêves fanés que des souvenirs douloureux battant de leurs ailes invisibles dans son esprit, arrachant à sa poitrine des soupirs angoissés et à ses paupières des larmes de désespoir et de regret.

Ahlem dans sa séparation d'avec Khaled et son mariage avec un homme du régime.

Si Tahar dans son martyre avant de voir l'indépendance et sa famille en liberté.

Ziad dans l'impossibilité de voir son pays indépendant.

Catherine dans sa passion pour Khaled qui l'a quittée.

19- La conscience nationaliste se manifeste dans la compétence linguistique en s'exprimant en langue arabe et racontant l'histoire du pays (Ahlem- Ziad- Khaled) et en dessinant le pays avec fidélité

(Khaled) ou en se sacrifiant pour la libération du pays (Si Tahar – Ziad).

20-**Khaled** est en relation amoureuse sensuelle avec Catherine et en relation d'amour innocent avec Ahlem. Aussi Ziad a aimé son étudiante algérienne jusqu'au mariage mais il l'a quittée car il se déplace souvent.

21-22-Seul Si chérif, par opportunisme et corruption, atteint son poste politique parce qu'il s'est débarrassé de sa conscience nationaliste. Il s'intéresse à son profit personnel en usant du nom de Si Tahar (son frère) pour des intérêts personnels - il appartient aux "végétations parasites" comme les qualifie Khaled (p.268). Seuls l'intérêt et la fortune le guident jusqu'à exploiter ses proches pour réaliser son désir et voici qu'il épouse Ahlem en *profiteur* de la guerre de libération (Kāna sī šrīf yadrī annahu yaqūmu bişafqatin qadiratin[…]muqābila manşibin)p.319 (Si Chérif savait qu'il faisait une transaction sale pour avoir un poste de travail).

23-Tous ces personnages possèdent une valeur symbolique qui sera analysée dans *notre 4éme chapitre*.

Un lecteur connaissant la biographie de l'auteur est appelé à découvrir que ces qualificatifs, attribués aux personnages, renvoient à sa personnalité, ce qui montre que ses personnages sont "elle".[8]

Par ces qualificatifs, les personnages ont aussi un rôle dans le roman pour remplir un nombre de fonctions déterminées en fonction de leurs déplacements et de leurs actions. Dans cette perspective, il est important de se référer aux catégories définies par Propp puis reprises par Greimas.

[8]Ahlem Mostaghanemi l'a affirmé dans la revue hebdomadaire *"zahrat ,a l halīğ (la fleur du Golfe)*, n°1324, août 2004, p.54.

II-3-5-1- Fonctions des personnages

Lire un roman consiste à percevoir au-delà des réalisations narratives de surface, un schéma résultant de la 1re lecture.

Destinateur → **Objet** → **Destinataire**

La mémoire — écrire un roman — Ahlem

Adjuvants → **sujet** ← **opposants**

- souvenirs
-l'Histoire
- Ahlem
-Ziad
- Docteur russe
-Si Tahar
- Si chérif
-Hassane
-Atika
- Le roman d'Ahlem
-Les poèmes de Ziad
-Sa compétence linguistique et culturelle
- La nuit

Khaled

-exil
- Catherine
- La critique
-La réalité amère
-La peur d'échec
-La vieillesse
- La lumière
- l'hésitation

Schéma14: schéma actantiel du roman.

Mais une lecture profonde du roman nous permet de le schématiser ainsi:

Destinateur → **Objet** → **Destinataire**

La mémoire — écrire l'Histoire (Introduire l'Histoire dans l'œuvre littéraire) — L'Algérie

Adjuvants → **sujet** ← **opposants**

- souvenirs
-l'Histoire
-la guerre de libération
-la culture populaire
-Les principes
- l'engagement
-La littérature

Khaled

-l'exil
-l'instabilité
-l'indifférence
- la méconnaissance de véritables militants
-la marginalité

-la conscience nationaliste
-L'union arabe
-Les traditions
-Les us

- la falsification
- l'opportunisme
- la censure

Schéma15: schéma actantiel synthétique du roman

Pour une telle schématisation, le lecteur doit disposer d'une compétence narrative minimale sans laquelle il ne pourrait comprendre le roman. En l'absence d'une telle compétence, le récit ne serait qu'une succession arbitraire de séquences, annulant chez le lecteur toute faculté de prédiction.

II-3-5-2- Classement des personnages

L'attribution d'une action à chacun des personnages leur permet d'appartenir à une catégorie quelconque. Le tableau ci-dessous les répartit ainsi:

Homodiégétiques	Intradiégétiques	Extradiégétiques	Référentiels
Khaled	-Ahlem -Si Tahar - Ziad -Si Chérif -Si Mustapha -Hassane - Catherine	Atika –le voisin le muezzin- Emma Zohra- Naceur- Dr kapotski- la mère de khaled- l'époux d'Ahlem, la tante de Khaled, la grand –mère de Khaled, le père de Khaled, le douanier .	a- historiques: Tarik IBn Ziad(p.37)El-Emir Abdelkader (ibid), Lâarbi Ben M'hidi (p.50), Didouche Mourad (ibid) Massinissa (p.154),Sidi M'hamed (p.350),Smail Chàalal(ibid), Abelkarim Ben wattaf (p.379),Bilal Hocine (p.380), Messali El-Hadj (p.381), Tahar Zoubiri(p.383), Mohamed Laifa, Brahimi Tayeb, Badji Mokhtar (ibid), Mustapha Ben Boulaïd

			(pp.383-384) b-artistes : Aragon (p.144), Nezar Kabani (ibid), Chagal (p.150), Simone Temar (p.151), Léonard De Vinci (p.144),Van Gog (p.239), Malek Haddad (pp.386-388), Kateb Yacine (pp.384-387) Apollinaire(pp.182-210)

II-3-6- L'instance narrative

Partons de l'idée que la narratologie s'intéresse au roman, au fait romanesque et se constitue en théorie dès qu'elle s'interroge sur les spécificités du roman en tant que fait d'écriture, produit consommable et critiquable d'un écrivain, elle envisage donc l'instance productrice du discours romanesque et analyse la voix qui raconte les événements.

II-3-6-1- Le narrateur

Il est la source du récit, s'adresse au narrataire ; il est le sujet de l'énonciation car il prend en charge le récit : Khaled, narrateur et héros fait partie de l'univers qu'il raconte et décrit ce qu'il perçoit en utilisant "je". Il est homodiégétique puisqu'il ouvre le roman (māziltu, adkuru qawlaki dāta yawm) p.11 (je me souviens encore de tes propos dits un jour) et le clôture (wa lakinnnanī, aşmut) p.482 (mais je me tais). C'est lui qui organise le récit et oriente la vision narrative, les modes du discours, la progression temporelle. Il ne transforme pas le monde réel mais il le comprend et en déchiffre les

signes, ce qui correspond à une crise de l'individu et de la société ébranlée par la corruption, l'opportunisme, le terrorisme et l'oubli.

II-3-6-2 -Le narrataire

Il est l'interlocuteur intratextuel, le "tu" auquel le "je" s'adresse dans le roman pour être interpellé à participer à l'action ou à partager son opinion (hunālika ğarā,idun tabīʿuka nafsa l,akādībi […]wa tamnaħuka tadkiratan lilhurūbi mina lwatan)p.19 (il y a des journaux qui te vendent les mêmes mensonges[…]et t'accordent un billet pour fuir de la patrie).

II-3-6-3 -Le point de vue narratif

Khaled raconte l'histoire à la manière d'un historien qui sait tout : ayant tout conçu, il partage -et nous fait partager- les pensées secrètes de tous ses personnages, en anticipant éventuellement à l'action, en portant des jugements et en s'introduisant dans son propre discours par des commentaires. C'est pourquoi il est omniscient, omnipuissant et omniprésent comme le justifient les extraits suivants.

Extraits	Traduction
« […]Kamā Kāna yaħlumu » p.52	« Comme il a tant rêvé !»
« Kullu lʿ uyūni tas,aluka su,ālan wāħidan tahğalu ššifāhu min tarħihi kayfa ħadata hādā » p. 85	« Tous les yeux te posent une seule question dont les lèvres ont honte : comment ça s'était passé? »
« ,aďāfat binawāya ,aʿrifuhā » p.88	« Elle ajouta avec des intentions que je connaissais… »
« dālika nnaš,u lladī lā yufakkiru siwa bilharabi » p.377	« Ces gens qui ne pensent qu'à la fuite. »
« kāna fī ,aʿmāqi ħassān marāratun ġāmiďa» p.355	« C'était une amertume mystérieuse au

	fond de Hassane. »

Dans ces extraits, le narrateur révèle des détails que seuls les personnages sont censés connaître. Il possède "le don d'ubiquité" [9]: il se trouve partout (en se rappelant) et sait ce que pensent en même temps plusieurs personnages pour faire du lecteur son complice en lui donnant des clefs de sens que ne possèdent pas les personnages.

II-3-7- Le fonctionnement de la narration

Les événements s'intègrent dans un code liant le narrateur et les destinataires et s'assument en un récit destiné à être interprété. Ce processus de narration porte sur deux axes : le temps et le rythme.

II-3-7-1- Le temps de la narration

Sous ce titre nous tentons de connaître le moment où se situe la narration par rapport à l'histoire racontée. L'acte narratif dans notre roman se situe après l'histoire racontée ; il s'agit donc de la narration ultérieure car le roman est un récit rétrospectif : le narrateur raconte une histoire qui s'est déroulée dans le passé par rapport à son récit qui procède par analepse:

Extraits contenant une analepse	Traduction
« māziltu ,adkuru qawlaki dāta yawm »p.11 « ,annāfida llatī sabaqa ,an dahaltī minhā mundu sanawāt »p.15 « dāta yawmin mundu ,aktara min talātīna sanatin salaktu hādihi turuqi »p.30 « ħadītun marrat ‹alayhi lyawm situ sanawāt »p.465	« Je me souviens encore de tes propos dits un jour. » « La fenêtre par laquelle tu es entrée (Ahlem) depuis des années. » « Un jour, depuis 30 ans, je traversai ces chemins. » « Ce discours, nous l'avons prononcé, il y a 6 ans de ça. »

[9] Christiane ACHOUR, *Op.cit*, p.199.

Il s'agit d'un récit à la première personne dans lequel les phrases du discours constituent le commentaire du narrateur sur les faits rapportés.

Il y a aussi la narration simultanée qui s'accomplit en même temps que l'histoire où le narrateur raconte au présent des faits au fur et à mesure qu'ils se déroulent, dans les passages suivants :

Passages	**Traduction**
« ,alyawm…,indamā,adkuru ttağruba »p.36 « fī hādihi llaħďa…,a krahu hādā lğāniba lfuďūlī wa lmuħriği liššams »p.47 « da‹īnī ,a‹tarifu laki ,annanī fī hādihi llaħďa ,akrahuki »p.55	« Aujourd'hui…quand je me rappelle l'expérience. » « A cet instant, je déteste ce côté curieux et embarrassant du soleil. » « Laisse-moi te dire, qu'à cet instant, je te déteste. »

Ainsi la narration antérieure se fait après juillet 1988 (date d'écriture du roman) dans laquelle le narrateur fait une anticipation au niveau du premier chapitre qui commence par la fin de l'histoire (octobre 1988) et où le récit précède les faits ; c'est le cas des passages suivants :

Passages	**Traduction**
« ,akunti laħďatahā tatanaba,īna binihāyatī lqarība wa tuwāsīnanī ‹ala fağī‹atī »p.24. « sataqūlu ,išā‹atun mā ,anna hādā lkitāba laki »p.461	« envisagerais-tu ma fin proche et consolerais-tu mon affliction précoce?. » « Une rumeur va dire que ce livre est le tien. »

Le narrateur imagine pendant sa préparation à l'écriture ce que sera la situation de l'Algérie après deux ans (les années 90).

II-3-7-2- Le rythme

Il naît du rapport entre la durée de l'histoire (7ans et 4 mois) et celle de la narration (482 pages). Dans notre roman, nous distinguons cinq vitesses.

II-3-7-2-1- La pause: où une grande place est accordée à la description abondante dans tous les chapitres.

II-3-7-2-2- Le ralenti : où la narration développe longuement ce qui ne prend que peu de temps dans l'histoire ; tel est le cas de la préparation du café (préparer, servir, siroter) qui prend quatre pages (12-13-14-15) dans le roman.

II-3-7-2-3- La scène : elle se situe à l'intérieur des chapitres où il y a le dialogue entre "Khaled" et "Ahlem" ou autres personnages et le discours direct.

II-3-7-2-4- Le sommaire : que contient le premier chapitre parce qu'il résume l'histoire en 44 pages en s'accélérant.

II-3-7-2-5- L'ellipse : lorsque la narration passe sous silence une période de l'histoire (kānati ttawra tadhulu ‹āmahā ttānī) p.32 (la guerre était dans sa deuxième année), là où il y a une omission de la 1re année de la guerre de libération "1954" : ainsi la période située entre 1954 et 1955.

Mais lire un roman consiste aussi à analyser ses procédés narratifs qui font l'objet des paragraphes qui suivent.

II-3-8- Les procédés narratifs

Notre roman-objet est une mosaïque de procédés qui ont pour fonction de satisfaire la curiosité du lecteur ou de l'appâter.

II-3-8-1- La mise en abyme

L'une des caractéristiques de l'écriture mostaghanemienne, à travers laquelle le récit se cite, se paraphrase, se résume. C'est là où il y a la représentation dans la représentation du **1er** chapitre au **6 ème.** Voici quelques passages qui illustrent nos propos :

Passages	Traduction
« ,innanī ‹ala wašaki, an a‹tura ‹ala ğumlatin ,ūla ,abda,u bihā **hādā lkitāb** »p.14.	« Je suis sur le point de trouver la première phrase pour commencer ***ce livre*** ».
« ,uktūbar 1988… şudūru kitābin ğadīdin laki kāna dālika mundu **šahrayin** » p.20.	« Octobre 1988…la parution de ton nouveau livre, c'était depuis deux mois [***juillet***: la date de ce roman] ».
« mata wulidat fikratu **hādā lkitāb** ». 310.	« Quand est-ce qu'elle est née, l'idée de **ce livre**? »
« turānī lā ,af‹alu bikitābati **hādā lkitābi** siwa muħāwalati lhurūbi min şinfi lmarďa ,ila şinfi lmubdi‹īna »p.388.	« Est-ce que je ne fais à travers l'écriture de **ce livre** que fuir du rang des malades au rang des artistes? »
« , annanī[…] ,ahutu hulāşata haybatī fī **kalimatayni** qad tasluħāni **‹unwānan lihādā lkitāb** »p.407.	« Je résume ma déception en **deux mots** qui peuvent servir de **titre à ce livre** ».
« ,ağma‹u muswaddāti **hādā lkitābi** lmuba‹tara »p.482	« Je ramasse les brouillons dispersés de **ce livre** ».

Tout ceci fait du roman un reflet du monde extérieur en des signes qui le composent ; un miroir de l'œuvre elle-même.

II-3-8-2- La description

Ahlem Mostaghanemi ne décrit pas pour le simple plaisir de la rhétoricienne mais elle le fait pour montrer que l'homme ne peut

être séparé de son milieu, qu'il est complété par son vêtement, par sa maison et par sa ville. Elle le fait pour suspendre le temps au cours de son histoire, pour "exprimer le réel" [10], pour être comprise de son lecteur en utilisant un bagage commun, un "savoir partagé" [11].

La description dans "dākirat ,alğasad" est un ornement tantôt gratuit, tantôt porteur d'un savoir encyclopédique. Elle correspond à un véritable topo et obéit au rituel grammatical et spatial. Elle n' pas pour fonction de montrer uniquement le réel mais elle est contextuelle car la description de **Constantine** ou de **Paris** tout au long du roman n'a pas seulement pour but le renseignement du lecteur sur ces deux villes mais ellereprésente les états d'âme de Khaled. Grâce aux séquences descriptives qui interrompent la narration, le lecteur peut imaginer concrètement les lieux ou les objets évoqués.

Description littéraire subjective	**Description objective (informative)**	**Description par comparaison**
« mā ,akbara misāħata mā lam yaħduṯ ,innahā taşluħu lyawma li,akṯari min kitābin wa hanī,an lilħubbi ,ayďan »p.11 « comme il est vaste l'espace de ce qui n'est pas réalisé, il peut servir d'inspiration de plus d'un livre et de source d'amour aussi »	« şīniyatu qahwatin nuħāsiyatin kabīratin ‹alayhā ,ibrīqun wa fanāğīna wa sukariya wa miraš limā,i zzahri wa şaħnin lilħalawiyāt »p.12 « un grand plat cuivreux dans lequel on sert une cafetière, des tasses, un sucrier, un arrosoir d'eau de fleurs et une assiette de gâteaux ».	« kāna ħubuki ya,tī ma‹a lmanāzili lbayďā,i bisuqufihā lħamrā,i ma‹a ‹arā,iši l‹inabi[…]"wa" l,ašğāri »p.247 « Ton amour me vient avec les maisons blanches aux tuiles rouges et avec les grappes de raisin et les arbres ».

[10] J.-M. Adam cité in *clefs pour la lecture*, p.55.
[11] Christiane ACHOUR, *Op. cit*.,p.55.

Tableau14:Types de description dans "dàkirat ,alǧasad"

En ce qui concerne la description subjective, Khaled exprime ses sentiments envers son passé car il est en invocation perpétuelle. Cette description constitue un univers où les souvenirs abondent et où le passé est indissociable du présent. La description objective nous présente la façon de servir le café à constantine. Elle est directe en fournissant des renseignements précis et concrets. Pour la description par comparaison, Khaled compare Ahlem l'Algérienne à Grenade (Blanc : la robe d'Ahlem, tuiles rouges : la couleur de sa peau, vert : son écharpe). Il compare aussi l'Algérie, présente en la personne d'Ahlem, à Grenade.

Dākirat ,alǧasad est aussi une entreprise de descriptions sociales. L'oeuvre est une illustration d'une société blessée ; elle a pour but d'accroître l'impression de vraisemblance.

II-3-8-3- Le discours

Le discours correspond à l'énoncé dans lequel se manifeste la présence de celui qui parle. Dans le texte littéraire de notre recherche Ahlem Mostaghanemi se base sur la phrase verbale courte pour signifier l'action et le dynamisme de la vie sociale. Nous y distinguons plusieurs formes qui correspondent à des stratégies différentes de présentation de mots.

II-3-8-3-1- Le discours direct : repérable par sa typographie (deux points, tirets) et qui se manifeste dans les extraits suivants :

Enoncés directs	Traduction
« ,aturīdu qahwa? »p.12	« Veux –tu du café? »
« ,ahlan..sī hald »p.16	« Bonjour… Si Khaled ».
« qultu: kuntu ,aʿtaqidu ,anna rriwāyata tarīqata lkātibi fī ,an yaʿīša marratan tāniya »p.23	« J'ai dit: Je crois que le roman est, pour l'écrivain, une autre façon pour revivre ».
« tumma qāl: ǧī,t »p.38	Puis il dit : « Je suis venu ».

« qāla :raħimahā llāh laqad taʿadabat katīran »p.39 « ,uşarriħu biddākira yā bunay »p.482	- Il dit : «Que Dieu l'apitoie. Elle a trop souffert ». « Je déclare la mémoire, mon fils ».

II-3-8-3-2- Le discours indirect : il est intégré aux propos du narrateur et caractérisé par l'absence de signes distinctifs de ponctuation, par la présence d'une conjonction de subordination- tel est le cas des exemples suivants :

Enoncés indirects	Traduction
« daʿīinī ,aʿtarifu laki ,annanī fī hādihi llaħďa ,akrahuki »p.55 « […] ʿindamā sa,alanī dāta marratin ,in kuntu ,uħibbu lkitāba ,aw rrasm »p.69 « lam ,aqul šay,an liħasān wa waʿadtuhu ,an ,aštarī lahu sayāra »p.441	« Laisse-moi t'avouer que je te hais, à ce moment ». « Lorsqu'il m'a demandé ,une fois,si j'aimais l'écriture ou le dessin ». « Je n'ai rien dit à Hassane et je lui ai promis de lui acheter une voiture ».

II-3-8-3-3-Le discours indirect libre: qui a certaines caractéristiques du discours direct et d'autres du discours indirect.

Discours indirect libre	Traduction
« ,idā kunta tufaďilu rrasm farsum…,arrasm qādirun ʿala ,an yuşāliħaka maʿa lʿālam »p.69 « kāna yumkinu ,an ,uǧībahu dālika lyawm bitilqā,iya … ,annanī ,uħibbu lkitāba »p.70	« Si tu aimais le dessin :dessine …le dessin peut te réconcilier avec le monde ». « Il était possible de lui répondre ce jour- là spontanément…que j'aimais l'écriture ».

II-3-8-3-4- Discours narrativisé : c'est le récit de parole qui se situe sur le même axe énonciatif qu'un récit d'événement. Il permet au narrateur de résumer les propos d'un personnage, ce qui se manifeste dans les passages ci-dessous :

Discours narrativisé	Traduction
« lawħatun kānat bidāyatī	« Un tableau qui a fait mon

marratayni… marratan yawma ,amsaktu bifuršātin li,abda,a maʿahā muġāmarata rrasmi…wa marratan yawma waqafti ,anti ,amāmahā wa,idā bī ,adhulu fī muġāmaratin maʿa lqadar »p.73	commencement deux fois : lorsque j'ai pris le pinceau pour entamer le dessin et lorsque tu l'as aperçu, ce qui m'a affronté avec le destin ».
« ħāwaltu ,an ,anšaġila biliqā,ātin wa tafāṣīla yawmiya dūna ,an tufāriqa ʿaynāya lbāba »p.92	« J'ai essayé de m'occuper des rencontres et des détails quotidiens sans que mes yeux quittent la porte ».
« wa fağ,atan futiħa lbābu liyadhula minhu sī šrīf …nahaďtu ,ilayhi musaliman » (ibid.)	« Tout à coup, la porte s'ouvrit pour que Si Chérif entre, je me levai pour le saluer ».

II-3-8-4- Le dialogue

Il est la représentation directe de la parole des personnages, il est inséré dans le récit où le présent et le passé sont employés pour jouer les fonctions narrative et scénique. Il apparaît pour la première fois à la page **12** dans laquelle il n'ya pas d'intervention alternative linguistique.

-,a turīdu qahwa?(veux-tu du café?)
,uğību bi,išāratin min ra,sī faqat (je réponds avec un geste de la tête)

Il s'agit ici de propose adressés mais n'attendant pas de réponse. Ces énoncés sont unilatéraux mais ils peuvent être dialogiques dans la mesure où l'interlocuteur répond. Nous le remarquons aussi (absence de réponse) à la page **16** entre un voisin disant (,ahlan sī hāld wāš rāk liyawm?),(Bonjour Si Khaled…comment vas-tu aujourd'hui?) et Khaled qui ne répond pas. Puis nous constatons l'implication de l'intervention alternative de deux locuteurs

physiquement distincts pour renforcer la nature dialogale du discours dans les situations qui suivent.

-Dialogue entre Khaled ,Ahlem et Nadia (sa cousine)(pp.60-61-62-63-65-76-77).

-Dialogue entre Khaled et le médecin russe (pp. 68-69-70).

-Dialogue entre Khaled et Catherine (pp.86-87-88).

- Entre Khaled et Si Chérif (pp.92-93).

-Entre Khaled et Ahlem (pp.101-113-120-128-134-197[sauf pp.137-138-147-148-150-155-160-163-167-169-170-171-173-174-177-178], pp.213-215-226-254-256, pp.262-263, pp.278-279, pp.322-327, pp.444-448, pp.454-456).

-Entre Khaled et Ziad (pp.233-253).

-Entre Catherine et Khaled (pp. 273-274-473-474-475-476-477-478-479).

-Entre Si Chérif et Khaled (pp. 313-317).

- Entre Khaled et Hassane (pp.341-342-356-359-360-361-401-415-420-437-438-439-442).

Il y a une remarque à faire, c'est que le discours cité précède le discours citant, ce qui est dû à l'influence de l'auteur par la littérature occidentale.

Passages	**Traduction**
« ,aturīdu qahwa? Ya,tī şawtu ‹atīqa »p.12	« Veux-tu du café?»dit Atika.
« ,ahlan sī h̲āld…yusallimu ‹alaya ğār »p.16	« Bonjour Si Khled »me salue un voisin.
« kayfa,anta…yas,alunī ğārun wa yamďī lişalāt »p.17	« Comment es– tu ? » m'interroge un voisin en allant prier.

II-3-8-4-1 Le monologue

C'est le discours non adressé car le narrateur s'adresse à lui-même "self talk".[12] Il est employé tout au long du premier chapitre sous forme du monologue intérieur du narrateur- héros qui est en train de se souvenir de son passé (pp.72-73-75-76), ce qui accentue son monde émotionnel. Le monologue ici est direct, à la première personne du singulier jusqu'au chapitre (5) avec la répétition de la phrase nominale (māziltu , adkuru) p.313 (je me souviens encore) pour nous mettre devant un autre monologue dans lequel Khaled nous dévoilera l'étrangeté de (ce samedi -là)(ibid.), qui introduit ce chapitre.

Le monologue est employé aussi à la deuxième personne du singulier **"tu"** dans les extraits qui suivent.

« *hā ,anta dā talhatu halfahā litalħaqa bimāďin lam tuġādirhu…wa tadrī …falā tamliku illā ,an tušfiqa ʿalayhim* » p.34.

(Et te voilà haletant derrière elle (Ahlem) pour suivre un passé que tu n'as pas quitté …tu le sais…et tu ne possèdes que d'avoir pitié envers eux).

« *wa hā ,anta dā murtabikun ,amāmahu kaʿādatika* »p.35.

(Et te voilà perplexe devant lui comme d'habitude).

II-3-8-5- Les niveaux de langue

La parole se détermine par le niveau de langue utilisée et l'appartenance sociale des personnages : les tics, l'idiolecte, le rythme, la prononciation de chacun d'eux. Notre roman –objet est un ensemble de clichés linguistiques de propos individuels. Ils représentent le développement anarchique social et reflètent l'angoisse suscitée chez l'homme militant [*Khaled dégoûté de l'état présent de son pays*], ce qui fait du roman un point de rencontre de

[12] Cité dans *Interactions verbales*, T.1, p.15.

plusieurs dialectes, de discours mosaïque et perceptible. Il est à signaler aussi que la langue n'est pas uniformément littéraire. Elle utilise la langue populaire (registre familier) et la langue française.

II-3-8-5-1- La langue soutenue :(l'arabe classique:"la fuṣḥa")

Etant poétesse avant d'être romancière, Ahlem Mostaghanemi s'approprie les mots pour donner naissance à une langue empruntant à la poésie sa musicalité et à la prose sa forme. Elle l'utilise d'une façon particulière tout en jouant sans cesse de cette langue pour être comprise du lecteur. Cette poétique réside dans son adaptation au profil de son personnage et à son expression linguistique. La langue pour elle, est un moyen de séduire le lecteur par l'esthétique littéraire qui le mène à la quête d'une nouvelle construction : « *je m'embellis des mots d'abord et je continue ma séduction sur mes lecteurs pour remplacer mes déceptions par l'écriture* ».[13]

Comme tout écrivain maghrébin, Ahlem emploie la langue arabe sous ses formes littéraire et dialectale pour les faire entrer en contact, et puisque la deuxième variante représente la mémoire populaire, elle est présente sous la forme du parler constantinois.

II-3-8-5-2- L'arabe dialectale "ʿāmiya" (registre familier)

Elle est intégrée dans les dialogues entre les personnages et surtout dans les saluts puisqu'ils sont proches de la conversation quotidienne. Emigrée, Ahlem Mostaghanemi essaye à travers l'accent algérien (constantinois) dans son roman de ressentir l'affection maternelle et de faire du lecteur un complice. Ce qui renforce la valeur esthétique du roman aussi, c'est la présence de /tsə/ qui caractérise le parler constantinois et même la présentation des chansons traditionnelles algériennes expose des images

[13]*zahrat ,al-hlīǧ* , Op.cit, p.53.

renforçant le style. Le tableau ci-dessous présente des discours familiers contenus dans le roman.

Discours familiers	**Traduction**
« ,ahlan si hāld…wāš rāk lyum? »p.16	« Bonjour Si Khaled …comment vas-tu aujourd'hui? »
« wāšk…? »p.71	« Comment tu es…? »
« ‹aslāma yā sidī…‹āš man šāfak! »p.92	« Salut…ravi de te voir »
« šift škūn ǧibtlak m‹āya! »(ibid)	« Regarde celui qui m'accompagne! »
« ,ahlan si Mustafa wāšrāk…wāš hādi talla… »(ibid)	« Bonjour Si Mustapha…comment vas –tu …quelle parution! »
« wāš ,asidī…lukān man nǧiwukš man šufukš wa, ilā kifāš? »p.93	« Comment Monsieur, si nous ne te rendons pas visite nous ne te voyons pas ou quoi? »
« wāš rāk mqāta‹na…wa ,ila kifāš hād lġayba…? »(ibid)	« Comment ..tu nous boycottes ou quoi? pourquoi toute cette absence…? »
« ‹andak kās mā,…yi‹aychik? »p.101	« As-tu un verre d'eau, s'il te plait? »
« wāšak,amma zohra…? »p.129	« Comment tu es Emma Zahra ? »
« wāš rāk yā wuldi…? »(ibid)	« Comment vas-tu, mon fils? »
« ‹aslāma…ǧuz yā wuldi ǧuz »ibid	« Salut, entre mon fils, entre. »
« ,uq‹ud yā wuldi…,uq¡ud »p.130	« Assieds-toi, mon fils, assieds-toi. »
« ya‹tīk ṣaħa yā wulīdi …wa‹lāš ‹ayit ruħak yā hāld yā bnī…wuǧhak yakfīnā… »ibid	« Merci mon fils, ton visage nous suffit. »
« qul lī yā hāld yā bnī wurāsak wāš rāh ,atāhar? »p.131	« Dis-moi Khaled, mon fils, comment va Tahar? »
« yā lla »p.161	« Ma belle »
« naštīk… ya‹ an bu zīnak »(ibid)	« Je t'adore…mon amour »
« hāld…nħabak »p.175	« Khaled …je t'aime »
« ya‹tīk ,aṣaħa…t‹īš ,aħbībī …t¡īš »p.267	« Merci…Que dieu t'accorde la vie »
« rānī n‹awal ‹lik »p.317	« Je compte sur toi »
« ,āsidī…hādā nhār mabrūk…man huwa llī qāl nšufak hnā..! »p.337	« oh!quel beau jour, qui dit que nous allons te voir ici…! »>
« ‹andak ‹la rūħuk…,ā hāld… »p.342	« Porte-toi bien…Khaled »
« ‹alāš…? »p.361	« Pourquoi…? »
	« Un vit heureusement et un autre se réjouit

« wāħad ‹āyiš fi dinya…,u wāħad ywanas fīh »p.366	de la présence de celui-ci »
« wāš rāk ta‹mal …? »p.402	« Qu'est-ce que tu fais? »
« wāš bīk hbilt,inta tāni…‹ayb…šuft wāħd mā yrūħuš l‹urs ,uhtu…wāš yiqulū nnās…? »p.403	« Qu'est-ce que tu as, toi, aussi c'est honteux…as –tu vu quelqu'un qui s'absente le jour du mariage de sa sœur?...Que disent les gens? »
« nnās…nnās…yiqulū wāš yħubū…halinā yarħam wāldayk… »p.404	« Les gens…les gens…ils disent ce qu'ils veulent...laisse-moi pour la miséricorde de tes parents »
« ya ,ahī wāš bikum…lblād mitāhda wu ntuma wāħad lāti yişalī…,u wāħad lāti yaskar…kifāš na‹mal m‹ākum »p.410	« Qu'est ce que vous avez mon frère, le pays se noie et vous; l'un prie et l'autre s'enivre, que dois je faire avec vous? »
« ,a hlan si hāld…,ahlan …zāratnā lbaraka …ya‹tīk şaħa li ğīt rāk faraħtni lyawm »p.420	« Salut Si Khaled …salut…la bénédiction nous visite .Merci pour ton arrivée…je suis heureux aujourd'hui »
« hāk ğīt lilğazāyir ,asidi…kān muš hād l‹ars…mā kunāš šifnāk »p.421	<< Et te voilà en Algérie, monsieur, si ce n'était pas ce mariage,nous ne pourrions pas te voir!>>
« ranā ġārqīn fil mašākil…‹la bālak »p.426	« Nous souffrons de problèmes…tu le sais »
« īh ‹la bāli… »(ibid)	« Oui, je le sais »
« Frāt…ġudwa nrawaħ »p.438	« Ça y est …demain je partirai »
« mā ‹labālakš wāš şāyar fī dinya »p.439	« Tu ne sais pas ce qui se passe dans la vie »
« qatlūh…,a hāld…ya wuhidtī qatlūh… »p.464	« Ils l'ont tué…Khaled …ils l'ont tué… »
"kifaš…kifaš qatlūh?"(ibid)	« Comment …comment ils l'ont tué? »

Dans la même perspective, la littérature morale est présente aussi pour constituer des modes d'expression qui transmettent familièrement les enseignements de sagesse populaire. Ahlem Mostaghanemi à l'instar d'autres romanciers, intègre des proverbes à son récit pour les intégrer à une nouvelle configuration discursive

car c'est « *la forme qui jaillit comme l'éclair* » [14] - ce que nous allons examiner avec les proverbes relevés sous le titre *Intertextualité*.

II-3-8-5-3- La langue française

L'emploi du français est restreint dans le roman, ce qui est conforme à la réalité des classes sociales des personnages en constants échanges, et dû à la compétence linguistique de la romancière se manifestant d'une part dans « *soir, soir, que de soir pour un seul matin…* »(p.26) traduite à la page **27** en arabe pour assurer la fonction métalinguistique du langage puis pour montrer son ouverture sur d'autres cultures sous forme d'un savoir appris qui intervient pour décrire l'état d'âme de Khaled ayant peur de la vieillesse. D'autre part, dans les premières répliques de Khaled et Ahlem lors de leur première rencontre ils se vouvoieant pour garder le respect entre eux avant d'être amis puis amants. Le tableau ci-dessous regroupe les répliques relevées.

Répliques en langue Française	**Pages**
<<Je préfère l'abstrait..!>> (Ahlem).	60
<< Moi, je préfère comprendre ce que je vois>> (Nadia).	ibid
<< Mais comment allez-vous mademoiselle? >> (Khaled).	76
<<Bien …je vous remercie…>> (Ahlem).	ibid
<<Nous Deux>> (Ahlem).	106
<<Ah…non!>> (Ahlem).	156
<<Criminels…assassins …salops…nasis>> (Abdelkarim Ben Wattaf).	379
<< Mais ce n'est pas possible>> (Catherine).	476

Ahlem, Nadia et Khaled parlent en français au cours de leur première rencontre parce qu'ils se considèrent étrangers les uns pour

[14] C.ACHOUR ,o*p.cit* , p.500.

autres puis ils décident de communiquer en arabe -seule Ahlem qui s'est trompée une seule fois (Ah….non!)(p.156) après cette convention dans une situation de nervosité où le sujet parlant perd toute maîtrise de soi. Abdelkarim Ben wattaf était obligé de parler en français car il s'adressait aux français afin d'être compris. Les propos de Catherine sont rapportés une seule fois en français pour donner plus du pouvoir à la langue arabe "luġa", cette prestigieuse qui est un autre lieu où s'opère chez Khaled (et Ahlem Mostaghanemi par conséquent) cette rencontre du brut et de l'élaboré, de la nature et de la culture en l'homme car la langue arabe offre de plus une dimension par où elle tranche sur beaucoup d'autres. L'arabe en tant que "maison de l'être" [15] se fera essentielle dans la littérature d'un peuple que sa langue ne dote pas seulement d'un outil de communication mais d'un message ontologique et un instrument de défi à l'Histoire puis de vengeance de l'assimilation. Il est à relever aussi quelques mots français inscrits en arabe pour signifier l'emprunt permis entre les deux langues qui sont devenues familières pour les citoyens algériens.

Mots empruntés	**Pages**
- brafu (bravo).	84
- ,asandwišāt (les sandwiches) [2 occurrences].	89
- rutuš (des retouches) /rutušàt.	91-150
- duminu (le domino).	269
-,almāfya (la mafia).	270
-,atabluhāt (les tableaux).	337
-,atrafīk (le trafic).	360
-,albiznis (le business).	ibid

[15] Cité in *Anthologie de la littérature arabe contemporaine*, p.07.

-,alfiza(le visa).	377
-,alkarnafāl (le carnaval).	428
-šīfuna(le chiffon).	439

L'emploi du français à l'intérieur du roman n'est pas gratuit ; il justifie le contact entre les deux langues par les interférences linguistiques résultant du colonialisme français en Algérie -ce qui fait du roman un mélange de langues et une mosaïque de cultures. Pour conclure avec la langue, il est à soulinger que la langue est solidarité et le choix de l'utilisation de la langue maternelle ou de celle du colonisateur par l'Algérien qui les maîtrise toutes deux même à des degrés différents, devient arme pour l'affirmation de soi et le refus de ce que l'autre représente ; de même qu'occasion pour l'auteur de montrer la grande conviction qu'elle a du pouvoir du langage et surtout pour affirmer la qualité esthétique de la de la langue arabe, sous la parure d'une déclaration d'amour romantique dans « *hāld ,anħabak* »(p.175) / « *hālad , uħibuk* »(p.448) (Khaled je t'aime) parlant de l'amour d'Ahlem et de Khaled.

En tant que lectrice de tous genres de textes, Ahlem Mostaghanemi dans son roman prend appui sur des textes antérieurs. Ce jeu d'intertextuatité est varié et va de la simple allusion à la citation, à la reprise d'un thème et à la reprise d'un personnage. Les lignes qui suivent, mettent en valeur ce procédé narratif.

II-3-8-6- L'intertextualité (,atanāş)

Le phénomène de l'intertextualité est au centre des recherches actuelles de la critique car « *si on aime vraiment les textes, on doit bien souhaiter, de temps en temps, en aimer (au moins) deux à la*

fois » [16] - pour relever les axes d'une lecture intertextuelle nous empruntons à des critiques (cités infra) les définitions de ce procédé, notamment une des fonctions permanentes du texte, qui réside dans le fait qu'un texte littéraire renvoie à d'autres textes.

Pour **Genette**, l'intertextualité est toute « *relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes* ».[17] Sans elle, ni le sens ni la structure d'une œuvre littéraire ne seront véritablement saisis, comme l'indique **Laurent Jenny** : « *hors de l'intertextualité, l'œuvre littéraire serait tout simplement imperceptible, au même titre que la parole d'une langue inconnue* ».[18]

Cette technique est remarquable dans notre roman-objet sous diverses formes.

II-3-8-6-1- Intertextualité d'auteurs

Nourrie par un terreau culturel riche en valeurs, "dākirat ,al-ğasad" est un concert poétique ainsi qu'un hymne à l'amour :

-*« kayfa tadakartu hadā lbayti lišāʿiri Hinri mišu » (p.27)*

(Comment je me suis rappelée ce vers d'Henri Michaux?)

- *« ,inna mā Katabahu ,argun ʿan ʿuyūni ,ilza huwa ,ağmalu min ʿuyūni ,ilza » (*p.144) (Ce qu'Aragon écrit à propos des yeux d'Elsa est plus beau que les yeux d'Elsa).

-*« …wa mā Katabahu nizār qabani ʿan dʼafā,iri bilqīs ,ağmalu » (*p.144) (Et ce que Nizar Kabbani écrit à propos des tresses de Belkis est plus beau).

-*« ,inna fi riwāyat, agata kristi ,aktar min 60 ğarīma »* (ibid.)

(Les romans d'Aghata Christie incluent 60 crimes).

[16] Propos de Genette cités in *Convergences critiques*, p.278.
[17] *Ibid*., p.279.
[18] Cité in *ABBECEDAIRES*, p.89.

-*« ,ata ʿrifī ši ʿra sayab? »* (p.182)(Connais-tu le poème d'Assayab?) -*« ,abolinār qad hallada hadā l-ğisr »* (ibid) (Apollinaire a perpétué ce pont [Mirabeau]).

-*« …fīhi šay,un min buškīn min ,alħalağ wa min lurka »* (p.224)

(Il [Ziad]est semblable à Pouchkine , à Al –Halladj et à Lorca).

-*« himingwāy fahima ,al ʿālam yawma fahima lbaħr »* (p.239)

(Hemingway a compris le monde quand il a compris la mer).

-*« wa budlar yawma fahima ,alla ʿna wa lhatī,a »* (ibid.)

(Et Baudelaire lorsqu'il a compris la malédiction et le péché).

-*« ħaďarnī laħďatha ʿunwānu riwayatin limalk ħaddad…,al,aşfāru tadūru ħawla nafsiha »* (p.367) (A cet instant-là , je me rappelais le roman de Malek Haddad qui avait pour titre : les zéros tournent en rond).

-*« mā zalat şarhatuhu ,atārīhiya…,annašīid ġayra rasmiy,alwaħīd ,alladī naħfaďuhu ğamī ʿan »* (p.376) (Son cri historique [le poème de : *le peuple Algérien est Musulman*] est encore le seul hymne officieux que nous mémorisons tous).

-*« raħa yasīn yaktubu ba ʿda ʿidati sanawat rā ʿatahu nağma »* (p.385) (Des années après, Yacine commence à écrire son chef-d'œuvre : *Nedjma*).

Tous ces auteurs sont cités comme références littéraires pour refléter le riche savoir de la romancière. D'autres auteurs sont intégrés au discous du narrateur pour animer le récit d'une anecdote racontant la mort de Garcia Lorca *« waďa ʿūhu ,amama sāħilin šas ʿin wa qālu lahu ,imšī…wa kana yamšī ʿindamā ,atlaqu halfahu ,araşas fasaqat maytan dun,an yafhama ma ladī ħadata lahu »* (p.255) (On l'(Lorca) a emmené à une grande plaine et on lui a demandé de marcher…et il était en train de marcher lorsqu'on a tiré sur lui et la balle lui a transpercé le dos après quoi il est tombé mort sans

comprendre ce qu'il lui est arrivé). Ou pour décrire l'amour de Salvador et Paul Eluard pour la même femme à la page 251. Ainsi apparaît entre les lignes Malek Haddad sans être nommé par ses œuvres : "sa ,ahabuki ġazàla" (p.447) (*Je t'offrirai une gazelle*)et "raşīfu l,azhāri lam ya‹ud yuğīb" (p.448) (*Le quai aux fleurs ne répond plus*) et par des phrases prises de ces deux romans, et qui sont intégrées dans le discours du narrateur pour renforcer le sens des paragraphes qui les précèdent : ces phrases intégrées occupent les pages : 35-77-203-215-285-354-356- 448-465 dans lesquelles elles sont inscrites en caractères gras et entre guillemets.

L'ouverture d'Ahlem Mostaghanemi sur d'autres domaines artistiques (peinture et musique) lui permet de faire de son roman, objet d'étude, un lieu de rencontre de textes antérieurement lus et d'un ensemble de peintres et musiciens avec lesquels le lecteur se trouve transporté dans un long voyage aux confins éloignés où il a sa part d'évasion. *Dākirat ,alğasad* se présente alors comme une fenêtre ouverte sur des âmes artistiques qui évoquent la vie dans toute son intimité.

-*« mā rasamahu dāfinši fi ,ibtisamati ,alğukand ,ahada qīmatahu […]fī qudrati dālika ,alfanan ‹ala naqli, aħāsīsin mutanāqiďa wa ,ibtisamatin ġamiďa tağma‹u bayna, aħluzni wa lfaraħi fī ,ānin wāħid »* (p.144). (Ce qu'a dessiné De Vinci dans le sourire de *la Joconde* a donné toute la valeur de l'habileté de cet artiste à transmettre des sentiments contradictoires et à rendre perceptible un sourire mystérieux unissant à la fois la joie et la tristesse.).

-*« alam yaqďī šàġàl 15 sana fī rasmi ,iħda lawħātihi[…]wa kana ya‹ūdu ,ilayha liyağma‹a fīha kula ,al,ašya,i ,alatī yuħibuhā »*

*(*p.150). (Et Chagall, n'a-t-il pas passé 15 ans pour dessiner un de ses tableaux et il y revenait pour y rassembler tout ce qu'il a aimé).

-*« laqad qara,tu ʿan ħayāti fangug…dulakrwa…bikasu…dali sizan[…]fa, ana la ,atʿabu min qira,ati sīrati ,arasāmin » (*p.162)

(J'ai déjà lu la biographie de Van Gogh, Delacroix, Picasso, Dali, Cézane car je ne m'ennuie pas de la lecture des biographies des peintres).

Dans son autre aspect, l'allusion, l'intertextualité se lit dans :

*« ,attārīẖu lam yaʿud yaktubu šay,an ,innahu yamħū faqat » (*p.325)

(L'Histoire n'écrit rien, elle efface seulement) en faisant allusion aux propos d'un personnage fictif d'un roman lu par l'auteur « gommer ce qui nous dérange : c'est ce que nous appelons écrire l'Histoire ».[19]

Et cela n'est pas tout, elle a mêlé aussi toutes les formes d'intertextualité commençant par l'insertion de quelques poèmes de Sayab(p.182) ainsi que ceux de Iben Badis pour lui rendre hommage (p.377)et aboutissant à l'aspect explicite de ce procédé narratif :la citation.

Ahlem Mostaghanemi émaille son récit de citations car il nous semble qu'elle est convaincue de l'importance des références livresques dans l'œuvre littéraire pour partager l'avis de Montaigne: *« Je fais dire aux autres, ce que je ne puis si bien dire, tantôt par faiblesse de mon langage, tantôt par faiblesse de mon sens. Je ne compte pas mes emprunts, je les poise ».* [20]

Ces citations relèvent du "bien public", [21]de la littérature orale (proverbes) et certaines sont même extraites du Coran.

---

[19] ibid., p.52.

[20] Cité in *Clefs pour la lecture des récits*, Op.cit, p.116.

[21] Expression empruntée à Christiane ACHOUR pour désigner les œuvres d'arts.

Citations du "bien public" :

Citations	Auteurs	Pages
1-<<ta‹awad ‹ala ,i‹tibāri ,al,ašyā,i l ‹ādiya ,ašyā,a yumkinu,an taħduṯa,ayďan>> (Habitue-toi à prendre en considération les choses ordinaires …ce sont des choses qui peuvent t'arriver aussi).	Marcel pagnol	18
2-<<,umsiyātun…,umsiyātun kam min masā,in lişabāħin wāħid>>(soirs, soirs ,que de soir pour un seul matin).	Henri Michaux	27
3-<<yaqďī l,insānu sanawatihi l,ūla fī ta‹alumi nnutqi wa taqďī l, anďimatu l‹arabiyatu baqiyata ‹umrihi fī ta‹līmihi şşamt>>(l'homme s'entraîne dès ses premières années à apprendre à parler et les systèmes (pouvoirs) arabes l'entraînent après à apprendre à se taire).	/	34
4-<<,iḏa kunta ‹āğizan ‹an qatli man tada‹ī karahiyatahu fala taqul ,anaka takrahuhu ,anta tu‹ahiru hāḏihi lkalima>>(si tu es incapable de tuer celui que tu détestes ,ne lui dis pas que tu le hais:tu infériorises ce mot).	Montherlant	55
5-<<la šay,a yasma‹u lħamāqata l,akṯar fī l‹ālam…miṯla lawħatin fī matħaf>>(nul objet ne reçoit le plus de bêtises qu'un tableau dans un musée).	Goncourt	86
6-<<ta‹rifu ,anaka ‹āšiq ‹indama tabda,u fī ttaşarufi ďida maşlaħatika ,ašaḫşiya>>(tu sais que tu es amoureux lorsque tu commences à te comporter contre ton intérêt personnel).	Bernard Shaw	115

7-<<,inna rrasāma la yuqaddimu lana min hilāli lawħātihi şuratan šahşiya ‹an nafsihi,innahu yuqaddimu lana faqat mašru‹an ‹an nafsihi wa yakšifu lana ,alhutūta l‹arīďa limalāmiħihi lqādima>>(Le peintre ne nous donne pas à travers son tableau,son image personnelle mais il nous présente seulement son projet et nous dévoile les grandes lignes de ses traits futurs).	Un critique	176
8-<<‹indamà tazuru,imra,a la tansa ,an taşħaba ma‹aka ,al‹aşa>>(Lorsque tu rends visite à une femme n'oublie pas de prendre le bâton avec toi).		
9-<< la tuhayi, ,afrāħaka >>(Ne prépare pas tes joies).	Nietzsche	210
10-<<Kam huwa lħubu ‹aqīmun ,innahu la yakufu ‹an tikrāri Kalima wāħida ,uħibuk wa kam huwa hişbun la yanďabu hunaka ,alfu tarīqa yumkinuhu ,an yaqula biha lkalima nafsaha>>(comme l'amour est stérile,il ne cesse de répéter un seul mot"je t'aime",et comme il est fertile sans tarir ;il y a mille façons de dire le même mot).	André Gide Victor Hugo	220 275
11-<<kāda lmu‹alimu ,an yakūna rasūla>>(l'enseignant est presque devenu un prophète).	/	439

Ces citations attribuées à des auteurs connus (Marcel Pagnol, Henri Michaux, Bernard Shaw, André Gide, Victor Hugo) ou à des auteurs inconnus (Montherlant,Goncourt, Nietzsche) -de même que sont convoqués des textes sans source déclarée-, sont tantôt :

.Des citations- reliques : là où le narrateur se rappelle des propos lus antérieurement pour apporter une caution morale (1-4-11)ou assurer une fonction de commentaire (5-7-9).

.Des citations-preuves : qui interviennent au cours des argumentations du narrateur pour renforcer le sens de son avis (2-6-10) ou étayer ses arguments sur la conception du silence (3) et sur la faiblesse de l'homme en la présence de la femme (8), elles apportent aussi une caution littéraire par la convocation d'un auteur généralement connu.

Tantôt **des citations -cultures :** celles qui sont extraites du coran *« qāl lahu ğibrīl ,iqra, fasa,alahu ,annabī murta ʿidan mina ,arahbati mada ,aqra, faqāl ğibrīl ,iqra, bismi rabika,aladī halaq[…]wa ʿāda ,arasūlu ,ila zawğatihi qā,ilan :datirīnī »* (p.71)(Djebril dit à Mohamed -que le salut soit sur lui-"lis",le prophète lui demande en frémissant de peur:"que dois-je lire?" Djebril lui répond:lis au nom de ton Seigneur qui a crée"[…] puis il rentre chez lui en disant à sa femme:("couvre-moi"). Ces citations-cultures connues d'un public suffisamment étendu, fonctionnent comme un clin d'œil culturel destiné au lecteur.

Avec ces 3 types de citations, notre roman devient le miroir et l'écho sonore de la réalité car cette dernière est proliférante, envahissante et têtue. Son écriture qui chante la beauté, les émois et les amours personnels semble frappée d'inanité et de mensonge parce que le chant est un cri de douleur ; la beauté de laideur.

II-3-8-6-2- Les proverbes

Comme toutes productions langagières, les proverbes ont une fonction sociale et peuvent survivre à la société où cette production a émergé tout en en conservant les marques. Pour assurer des

mouvements de lecture intégrale, il est nécessaire de relever cet univers d'expériences (les proverbes).

Proverbes	**Supports**	**Pages**
1-<<,inna lladī mata,abūhu lam yuyatam…waħdahu lladī matat,umuhu yatīm>>(celui dont le père est mort n'est pas orphelin …seul celui qui a perdu sa mère est orphelin). (à propos de la situation de Khaled).	Le narrateur (Khaled)	32
2-<<laqad huliqat ,assuğūnu lirriğāl>>(les prisons sont bâties pour les hommes). (pour soulager les prisonniers de Kudia en 1945).	Si Tahar	35
3-<<yu,hadu lħadaru min ma,manihi>>(la garde se prend à son abri). (lorsque Khaled ressent l'attraction d'Ahlem).	Le narrateur (Khaled)	115
4-<<,aqṣaru tarīq li,an tarbaħa mra,a huwa ,an tuďħikaha>>(le plus court chemin pour gagner la femme, c'est de la faire rire). (proverbe français dit lors de sa discussion avec Ahlem).	Le narrateur (Khaled)	138
5-<<,anadamu huwa lhata,u ,atānī,alladī naqtarifuhu>>(le regret est la deuxième erreur qu'on commet).(après le baiser d'Ahlem).	Le narrateur (Khaled)	199
6-<< ,alğibālu waħdaha la taltaqī>>(seules les montagnes ne se rencontrent pas). (à propos de sa rencontre avec Ahlem après 25 ans).	Le narrateur (Khaled)	114-227
7-<<,atayr,alħur ma yanħkamš wa ,idā ,inħkam ma yithabatš>>(l'oiseau libre ne se laisse pas prendre mais une fois pris, il ne se débat pas).(lorsqu'il défit le mépris d'Ahlem).	Le narrateur (Khaled)	263
8-<<ki tğī tğībha ša‹ra…wki trūħ		

taqta‹,aslasil>>(la joie peut arriver avec un poil, une fois le poil coupé, il coupe avec lui toutes les chaînes).(à propos de la chance).	Le narrateur (Khaled)	284
9-<< su,ilat ,a‹rabiyatun yawman man ,aħabu ,awladiki ,ilayki?qālat ġa,ibhum ħata ya‹ūd wa marīd'uhum ħata yušfa wa şaġīruhum ħata yakbur>>(On a demandé à une bédouine:<<Qui aimes-tu le plus parmi tes enfants ? Elle a dit	Le narrateur (Khaled)	339
:<<l'absent jusqu'à son retour, le malade jusqu'à sa guérison…et le petit jusqu'à sa croissance>>).(A propos de changement de Constantine).	Le narrateur (Khaled)	364
10-<<laysat ,alfad'īlata tağanubu ,aradīla…,alfad'īla fī ,alla taštahīha>>(le fait d'éviter le vice n'est pas vertu…la vertu réside dans le fait de ne pas désirer ce vice).(à propos de son amour pour Ahlem).	Le narrateur (Khaled)	409
11-<<,ifkru…wa ,illa ,allah la yağ‹alkum tifkru>>(débrouillez-vous, tant pis).(à propos du désarroi des Algériens lors du terrorisme).	Hassane	415
12-<<yabqa zaytna fī dqīqna>> (notre huile reste dans notre semoule). (à propos du mariage basé sur les intérêts personnels).	Hassane	439
13-<<,ilī htaf…htaf bikrī>> (celui qui a volé ,il l'a jadis fait).(à propos des promotions professionnelles).		

Ces proverbes relatifs aux croyances populaires constituent l'univers de l'expérience selon l'expression de A.. Jolles et qui « *se divise selon les intérêts, les occupations et l'expérience de chaque classe, de chaque milieu et que ces expériences se rejoignent et s'enferment dans des univers distincts. Expériences qui s'enferment d'autant plus aisément dans des locutions ou dans des maximes,*

qu'elles ont été acquises dans une sphère sociale ou professionnelle particulière ».[22] Leur insertion et leur fréquence participent à l'élaboration du sens de l'œuvre et ne sont pas quelques ornements culturels dispersés ça et là dans le roman mais ils ont une fonction positive au niveau de leur utilisation par Khaled ou Hassane pour convoquer le réel dans leur discours ainsi que pour éclairer le présent en employant leur pouvoir polysémique afin de dire leurs convictions, leurs inquiétudes et leurs révoltes. Khaled est le *support* le plus fréquent de ces proverbes, ce qui renvoie au désarroi de l'individu qui se réfugie dans la sagesse millénaire face aux temps d'anarchie, de corruption et d'opportunisme. Les proverbes l'aident à suivre une vie toute de cohérence spécifique.

Certains proverbes sont transformés ou retravaillés (1-6-12), et réécris en arabe classique "la fuşħa"en fonction du texte narratif et de la vision du monde du narrateur. La multiplicité des proverbes et leurs origines (arabe, français) reflète la compétence linguistico-culturelle de l'auteur et sa conviction que le proverbe est le mot de la fin. Ainsi marqués idéologiquement et géographiquement, les proverbes relevés sont porteurs d'une philosophie de vie, d'une morale, d'une vision plus générale des comportements de l'homme à travers les âges et le monde.

Seul le proverbe (8) a une fonction négative d'où le danger, lorsqu'on abuse de ces formules en diminuant le champ d'initiative et en incitant à la paresse d'esprit tout en étant convaincu que tout est tributaire du destin.

Entre les lignes à la page **115**, Ahlem Mostaghanemi fait allusion aux proverbes: « *c'est quand la rivière est calme qu'elle est à craindre* »et « *le petit morceau de bois que tu méprises, te perce*

[22] Cité in *ABECEDAIRES*, p.498.

l'œil »pour confirmer que les femmes ainsi que les patries sont changeantes comme le temps.

Bref, l'intégration des proverbes dans le roman ouvre l'horizon culturel du lecteur dans la mesure où elle l'informe sur la réalité car ces formules reflètent les valeurs morales, religieuses, sociales, politiques et mêmes économiques.

II-3-8-6-3- Au niveau thématique

Le militantisme pousse Ahlem Mostaghanemi à présenter dans son œuvre une similitude avec celle de **Tahar Wattar**",arasām ,alkabīr wa šā‹ira ,anāši,a"(*le grand peintre et la poétesse débutante*) en s'inspirant de son titre pour imaginer les personnages principaux de son roman (Khaled et Ahlem). Il est aussi à relever le même thème de l'amour déçu chez **Kateb Yacine**, **Mouloud Mammeri** et **Malek Haddad** (Rachid dans *Nedjma*, Mokrane dans *La colline oubliée*, Khaled dans *Le quai aux fleurs ne répond plus*). Ce repérage nous mène aussi à découvrir que le choix du prénom **"Khaled"** n'est pas gratuit mais il renvoie à ‘ Khaked Ben Tobal" dans le roman de Haddad : *Le quai aux fleurs ne répond plus*.

II-3-8-6-4- Au niveau topothétique

L'intertextualité se manifeste aussi dans l'évocation de Constantine, le même espace où se déroulent les événements des romans de Kateb Yacine et Haddad car tous les trois ont vécu dans la même ville. La fiction romanesque mime le réel. La ville salutaire que l'homme garde à l'esprit est en même temps un lieu maléfique où les gens rentrent pour se suicider ou devenir fous.

Outre cette mosaïque culturelle, Ahlem Mostaghanemi apporte à sa prose poétique la clarté, la simplicité et la mesure sous

une ordonnance architextuelle poétique que nous exposons dans les paragraphes qui suivent.

II-3-8-7- La rhétorique (balāġa)

Séduite par la richesse et les accents poétiques de la langue arabe, Ahlem Mostaghanemi aspire à partager cet engouement avec ses personnages et ses lecteurs, elle met la parole, le rêve, la beauté de cette langue à la portée de tous. Elle nourrit un rapport charnel avec cette langue dans son œuvre jusqu'au bout de la folie. Son amour pour la langue s'exacerbe au point de percer les joies de l'écriture en utilisant les mots et les expressions dans leur nudité sans complexe tout en tirant sa force de la rhétorique textuelle qui ressemble à celle des surréalistes (Eluard- Apollinaire). Le réel invoqué par l'écriture se mélange parfois au rêve. Elle fait appel aux diverses techniques de rhétorique.

II-3-8-7-1- La comparaison"tašbīh "

C'est un procédé explicite dans l'œuvre Mostaghanemienne pour mettre en relation deux réalités par des rapprochements qui se font sur la base d'un élément commun aux deux réalités comparées. Le corpus ci-dessous sert d'illustration.

1- « *kunti fāriġatan ka,isfanğatin wa kuntu ,anā ‹amīqan wa mutqalan kabaħr* » p.119 (*tu étais vide comme une éponge et moi, j'étais profond, chargé comme une mer*).

Là où Ahlem est comparée à une éponge dans sa disposition à, absorber tout ce qui lui est raconté à propos de son père, par conséquent de son passé par Khaled qui est à son tour comparé à la mer puisqu'il porte en lui tout un trésor d'histoire et du savoir, source d'où Ahlem saura "le passé qu'elle ignorait".

2- « *kuntu ,aktašifu ,annaki nushatun tibqa l,aşl ‹an watanin mā* » p.191(*j'ai découvert que tu étais une copie d'une patrie quelconque*).

Ahlem est comparée à la patrie dans son indifférence envers Khaled qui l'aime à la folie sans être récompensé. Elle est ainsi identique à l'Algérie qui opprime ceux qui l'ont aimée sans prix et devenus mutilés alors qu'elle récompense les gens ayant les papiers qui témoignent leur participation à la Révolution même si ces papiers sont falsifiés.

3- « *kāna liħubiki nakhata l'amali ,assirī wa mut'atihi lqātila* » p.234 (*ton amour avait la saveur d'une mission secrète et sa jouissance mortelle*).

-Khaled compare son amour secret pour Ahlem au travail secret : Au lieu de l'aimer en tant que sa fille, il 'a aimée en tant que femme séduisante malgré l'écart d'âge entre eux et puisqu'elle est la fille de son ex-chef, il ne peut pas la désirer en tant qu'amante, c'est pourquoi il se contente de l'aimer secrètement tout comme la mission secrète lors de Révolution et qui doit être accomplie sinon il faut mourir sans la révéler.

4- « *baqiyatu ,ad'ūyufi kānu ma ,usmīhi ,anabātāt ,atfayliya* » p.267 (*certains invités étaient ceux que j'appelle les plantes parasites*).

Les barons de la rapine et du laxisme sont comparés aux plantes parasites car ils se réunissent pour assurer leurs intérêts personnels et savent bien profiter des événements et des circonstances du pays, ayant des promotions rapides après un échange de services et une acceptation de corruptions.

5- « *zamanun kānat fīhi ,al,aqlāmu sanābila tanħanī ,amāma ,awali rīħin* » p.307 (*Temps où les plumes étaient des épis pliés sous l'effet du premier vent*).

Après l'indépendance, les plumes des "demi-écrivains" étaient consacrées au compliment du système politique et les mots se choisissaient selon les responsables de la culture. Ces demi-

écrivains acceptaient " d'amputer leurs écrits " sans prendre en considération les attentes du lecteur à l'époque, tout comme l'épi qui plie sous l'effet du vent.

6- « *ha hiya ,adākira siyāğun dā,iri yuħītu bī min kuli ğānib* » p.386.(*Et voilà la mémoire étant une haie circulaire qui m'entoure de tous côtés*).

L'histoire- mémoire entoure Khaled et le poursuit partout. Là où il se trouve, il doit se comporter fidèlement envers la patrie suivant les mêmes principes du premier Novembre. Lorsqu'il décide d'oublier, il rencontre des repères qui l'empêchent de s'éloigner de son passé qui le hante perpétuellement, tout comme la haie qui ne permet pas de la franchir.

7- « *taħawalnā ,ila ,ummatin mina ,anamli* »p.357(*Nous nous sommes transformés en société de fourmis*).

Les Algériens ont été vidés de leurs rêves ; on leur a laissé des rêves et des espoirs modestes: manger et s'abriter et pour ce fait ,ils n'ont que trois choix : attendre la détente, voler ou se suicider, tout comme les fourmis qui vivent en foule et se mettent à la recherche d'aliments.

8- « *hunālika , awtānun lā ,umūmata laha…,awtānun šabīhatun bil ,ābā,* » p.342(*Il y a des patries sans maternité …des patries comme les pères*).

Certaines patries nient l'appartenance de l'homme et l'accueillent sans affection et sans chaleur maternelle comme Constantine qui opprime Khaled en l'exilant et en négligeant son don tel son père, qui juste après la mort de son épouse (la mère de Khaled) , s'est remarié et l'a oublié avec son frère Hassane comme s'ils n'existaient pas.

9- « *laqad ,aşbaħtu muzdawiğan kahādihi lmadīna* » p.372(*je suis devenu support du dualisme tout comme cette ville*).

Comme Constantine contient des mosquées qui appellent aux prières, elle contient aussi de belles maisons qui appellent à l'obscénité, Khaled, au fond de lui, se déchire entre le désir sensuel et la chasteté, entre l'amour et la haine de sa ville natale.

10- « *,urīdu ,an abqa hakadā ,amāmahum maġrūsan kašawka fī d'amīrihim* » p.440(*Je veux rester ainsi devant eux enfoncé comme une épine dans leur conscience*).

La présence de Khaled avec les gens opportunistes leur fait mal intérieurement en étant la voix de leur conscience,à la suite de laquelle, ils ne sauraient, rester dans l'impunité, tout comme une épine enfoncée dans un organe.

11- « *mu'alaqun ,ana kağusūri qasantīna bayna şahratayni wa bayna raşīfayn* » p.449 (*je suis suspendu comme Constantine entre deux rochers et deux quais*).

Tels les ponts suspendus de Constantine qui tiennent deux extrémités pendant des années, Khaled se fatigue de son état confus entre deus facettes différentes de l'Algérie (avant et après l'indépendance), deux pays différents (l'Algérie, la France), deux réalités personnelles (manchot et artiste).

L'utilisation de **"tašbīh"**, (comparaison) dans l'œuvre vise à produire un effet de style afin d'émouvoir et de charmer le lecteur avec la beauté du texte dans la structure et dans le sens, et la surprise dans l'emploi inhabituel des mots dont l'acception s'écarte de sa conception traditionnelle.

La comparaison **"tašbīh"** est tantôt explicite avec la présence de ses quatre éléments (comparant, comparé, mot de comparaison , élément commun)tel est le cas des extraits (1-2-7-8-9-10) à travers

lesquels l'individu est identique aux éléments de la nature (éponge , mer, épine, pont) ou à la patrie dans sa sécheresse affective. Tantôt éloquente **"tašbīh balīġ"** avec l'absence du mot de comparaison ainsi l'élément commun (3-4-5-6) là où les deux éléments comparés se présentent comme s'ils sont un seul élément et non pas identiques.

II-3-8-7-2- La métaphore " ,al,isti‹āra"

Ahlem Mostaghanemi fait souvent appel à la métaphore par laquelle le langage s'écarte de sa simple fonction de communication. Nous nous limitons à l'étude de ce procédé dans son acception générale proposée par Ducrot et Todorov comme « *l'emploi d'un mot dans un sens ressemblant à, et cependant différent de son sens habituel* »[23], dans le corpus suivant.

1- « *ha hiya qasantīna bāridata l,atrāfi wa l,aqdāmi maħmūmata ,ašifāhi* » p.18 .(*Et voilà Constantine avec la froideur de ses bras et ses pieds, et la fièvre de ses lèvres*).

2- « *kāna lmawtu yamšī wa yatanafasu ma‹anā wa yanāmu waya,kul kisratahu ma‹anā* » p.31 (*la mort marchait et respirait avec nous. Elle dormait et mangeait sa galette avec nous).*

3- « *wa takādu tağhašu ,adākiratu bilbukā,i* » p.76(*Et la mémoire se met presque' à pleurer*).

4- « *murtabikun ğalasa lwatanu , amāmī* » p.101 (*La patrie s'assoit perplexe devant moi*).

5- « *naďartu ,ilayki halfa ďabābi ,adam‹i* » p.113 (*Je t'ai regardée derrière la brume des larmes*).

6- « *kāna lħuznu yahğumu ‹alaya fağ,atan* » p.193. (*Le malheur m'attaquait subitement*).

[23] Cité in *Malek Haddad l'œuvre romanesque*, p.24.

7- « *kulu lumduni maqābira ğāhiza lilmawt* » p.287 (*toutes les villes sont des cimetières prêts à la mort*).

8- « *taqāsamū lwatana walīmatan baynahum fī,adāhil* » p.268 (*Ils ont partagé la patrie, un festin entre eux à l'intérieur*).

9- « *,ana lhaykalu lmufattatu ,aladī baqiya mina zamāni lġābir* » p.320 (*Je suis le squelette émietté qui est resté du temps passé*).

10- « *ʿala ,aşābiʿi lğurħi ,aʿudu ,ila lwatan* » p.333 (*Au bout des doigts de la plaie je reviens à la patrie*).

11- « *mutnā qahran fawaħdaha l ,ihānatu taqtulu şşuʿūb* » p.377 (*Nous sommes morts de répression, seules les offenses tuent les peuples*).

Dans l'espace de quelques pages, il se trouve un nombre exagéré de métaphores, ce qui empêche l'étude des autres figures mais nous avons choisi les exemples suppura parce qu'ils sont en rapport avec le titre de l'oeuvre. Ces métaphores participent dans l'enrichissement sémique de l'œuvre et l'univers du héros ainsi qu'elles libèrent par leur effet poétique le texte de sa rigueur narrative. Elles délivrent le héros de la réalité répressive.

II-3-8-7-3- La périphrase "kināya"

La beauté de la langue arabe ne se limite pas à ces deux figures pour Ahlem Mostaghanemi car il y a toujours en elle la poétesse avec son accès, son droit au rêve et à la liberté. A la quête de cette dernière, son œuvre devient un questionnement perpétuel, et puisque sa langue littéraire semble dérangeante pour certains (les gens du pouvoir concernés) elle dit en plusieurs mots ce qu'on pourrait dire en un seul en faisant appel aux périphrases "kināyas" parmi lesquelles nous relevons le corpus ci-dessous en tant qu'écho du titre.

1- « *,alwatanu kuluhu dāhibun lişşalāt* » p.16 (*la patrie va entièrement prier*), pour parler de la foule des islamistes lors de l'apparition de FIS (front islamiste du salut).

2- « *kuntu ,ahāfu ,an yatasalala ,ilayhi l'afanu ħata l'umqi dāta yawm* » p.269.(*J'avais peur qu'il sombre dans la pourriture*),pour désigner les jeux politiques illégaux.

3- « *ihtāra buħayratahu ,asiyāsya wa ntaha l,amr* » p.270 (*il a choisi son lac pourri*) pour dire la politique .

4- « *'allahum yalħasūna šayan min dālika l'asali ladī kāna yatada faqu min bayni yadayhi* » p.272 (*ils peuvent, peut être, lécher un peu du miel qui coule entre ses mains*) pour dire l'argent (la fortune).

5- « *kāna lwatanu ġā,iban nāba 'anhu ğurħuhu wa wağhuhu lğadīdi lmušawah* » *ibid.* (*la patrie était absente. Elle s'est remplacée par son nouveau visage difforme*) pour désigner Khaled et l'opportunisme.

6- « *fī hadihi nuqtati lmu'alaqati bayna l,ard'i wa ssamā,* » p.335 (*dans ce point suspendu entre la terre et le ciel*) pour dire l'avion.

7- « *mundu ,aşbaħa lwatanu liba'd'inā faqat* » p.378(*dès que la patrie est devenue à la possession de certains parmi nous*) pour désigner l'inégalité sociale.

8- « *,anta taħmilu šahādataka 'ala ğasadik* » p.P440 (*ton témoignage, tu le portes dans ton corps*) pour dire mutilé.

9- « *yaħdutu lilwatani ,an yuşbiħa , umiyan* » p.482 (*parfois la patrie devient analphabète*) pour dire l'indifférence.

II-3-8-7-4- L'antithèse",atad'ād"

L'emploi de l'antithèse comme figure rhétorique développe le conflit vécu par le personnage principal khaled. Sa ville est l'espace du dualisme entre la vie et la mort, le bonheur et le malheur, l'amour et la haine, le vice et la vertu, la guerre et la paix .Constantine est

l'espace antithétique où le héros est confus. Les éléments contraires sont des couples fonctionnels qui agissent sur l'univers sémique de l'œuvre. Dans la réalité antagonique de la ville décrite, le narrateur nous rapporte son histoire avec Ahlem ; cette histoire n'est qu'une reproduction de la réalité vraisemblable qui joint les deux moments: son passé et son présent. Le corpus infra illustrera mieux nos propos.

1- « *ya qasantīnata lhubi wa l,afrāhi wa l,ahzān* » p.17(*ô Constantine de l'amour…des bonheurs et des malheurs*).

2- « *wa ,ana fī lahd'ati nazīfin bayna lmawti wa lhayāt* » p.42 (*et j'étais dans un moment de saignement entre la mort et la vie*).

3- « *kayfa lam ,ahdar hadā l,ismi lmufradi-lğam'i kasmi hadā lwatan* » *ibid.*(*Comment je ne me suis pas méfié de ce nom singulier –pluriel comme le nom de cette patrie?*).

4- « *kuntu qādiran 'ala ,an uhiba ,aw ,akraha bisababi wağhin* » p.59(*J'étais capable d'aimer ou de haïr à cause d'un visage*).

5- « *alfirāqu huwa lwağhu l,āharu lilhubi wa lhaybatu hiya lwağhu l,āharu lil'išqi* » p.275(*La séparation est le deuxième aspect de l'amour et la déception est le deuxième aspect de la passion*).

6- « *hawaltinī, ila sāhatin yataşāra'u lhayru wa šaru fīha* » p.280 (*tu m'as transformé en un champ où le bien entre en lutte avec le mal*).

7- « *hā hiya madīnatun tasdadriğuka ,ila lhatī,a tuma tarda'uka binafsi lquwa* » p.372 (*et voilà une ville qui t'amène forcément au péché puis elle te repousse avec la même force*).

8- « *fakam huwa lmawtu yušbihu lhayāt fī lmuduni l'arīqa* » p.409 (*comme la mort ressemble à la vie dans les anciennes villes!*).

9- « *ǧa ʿaltinī ,a ʿšaqu lharāba lǧamīl* » p.466 (*tu m'as laissé aimer la belle destruction*).

Ces procédés constituant les techniques rhétoriques sont en rapport avec le titre "dākirat ,alǧasad", ce corps l'Algérie qui résiste en dépit de grand abîme existant entre son passé et son présent,dans cet abîme Ahlem Mostaghanemi s'engage à aider son pays à traverser l'étape actuelle ,non à lui faire obstacle.

Cette création littéraire est conditionnée par un contexte socioculturel d'une époque historique algérienne déterminée par des spécificités idéologiques et sociales qui seront traitées dans les lignes qui suivent.

II-3-8-8- Les dimensions historiques, sociales et idéologiques de l'œuvre

Lire une œuvre intégrale est un acte social qui travaille sur l'œuvre elle-même, qui historise et socialise ce dont elle parle ; sa cohérence esthétique est tributaire de conditions contingentes du scriptable comme du lisible.

II-3-8-8-1- Rapport : œuvre littéraire /Histoire

Empruntons à J. Dubois sa formule « *l'œuvre littéraire est à la fois transposition imaginaire et travail littéraire* ». [24] Pour confirmer le besoin Mostaghanemien de recourir à l'Histoire pour trouver ses moyens d'expression dans la construction de fiction romanesque. L'auteur se base sur la datation afin de témoigner sa volonté de renseigner avec clarté et d'installer le lecteur dans l'Histoire qui dans ce roman concerne trois phases : avant la Révolution, au cours de la Révolution et après l'indépendance.

[24] Cité in *Convergences critiques*, p.265.

.Avant la Révolution:

Deux données historiques sont à relever dans l'œuvre à la suite des souvenirs de Khaled; celle de l'entrée de l'armée française en s'emparant du port de Sidi Fradj en 1830 puis la colonisation du Constantine en 1837 (p.344),et celle qui concerne les événements du 08 mai 1945 ayant pour slogan : « *la lutte armée est irréversible* » (p.36) après lesquels les manifestants ont été arrêtés pour rencontrer à "Kudia" les hommes politiques qui n'ont pas cessé de planifier, organiser, coordonner et encourager les prisonniers à la Révolution et la prise de conscience pour que "l'infection révolutionnaire se transmette aux prisonniers du droit général "ibid , ainsi la torture qui n'a pas affaibli ce peuple en prison qui était décidé à vivre debout sans crainte (pp.378-379). Cette erreur commise par la France a donné naissance à une époque armée bien organisée témoignée par la première balle tirée le 1er novembre 1954, période résumée en une phrase (p.29).

.Au cours de la Révolution:

La Révolution est jetée dans la rue et le peuple s'en est emparé pour la faire sienne parce qu'après les massacres de 08 mai 1945,il a pris la décision ferme de passer aux actes et de mener des combats tel celui de Batna en 1955 (pp.38-40). Après des combats successifs, l'armée française devrait être plus vigilante en construisant la ligne "Morris"(pp. 43-44).

Une autre fenêtre s'ouvre sur la Révolution algérienne dans sa deuxième année pour nous exposer l'aventure de Ben Boulaïd et ses compagnons lors de leur fuite de "Kudia" le 11 novembre 1955(pp.383-384).

Elle fait allusion aux manifestations de décembre 1960 qui proclament le FLN et les négociations du Gouvernement provisoire

algérien avec le gouvernement français à Moulins le 29 Juin 1960(p.53).

.Après l'indépendance:

Deux moments de bouleversement :

.International: été 1982: l'invasion israélienne à Beyrouth (p.285)

. National : octobre 1988: la crise [25] qui met fin au seul parti (FLN) et ouvre la voie à la multiplicité partisane et par conséquent les premiers indices terroristes (pp.29-243-464-472).

Le décodage de certaines données historiques (1960-1988) demande des connaissances historiques car ces indices sont inscrits en creux pour viser indirectement le lecteur comme témoin en réclamant la complicité.

A travers ces lignes historiques, Ahlem Mostaghanemi tente de faire "fuir" l'Histoire afin qu'elle survive dans les mémoires des lecteurs qui « *font l'Histoire mais ils ne maîtrisent pas l'écriture de l'Histoire soit par humilité soit par peur de l'Histoire* » [26] et avec l'intégration de l'Histoire dans son œuvre, elle pratique la quatrième modalité de la "transmission historique." [27]

La convocation du passé sert à montrer un présent caractérisé par la corruption, l'opportunisme, la mauvaise gestion politique et la répression.

[25]Cette crise est une explosion populaire due aux pressions sociales ,économiques et politiques que l'Algérie a vécues dès les années 1980 et qui ne sont qu'un aspect conflictuel entre le pôle orthodoxe (le peuple et l'état) et le pôle conventionnel. Ces bouleversements sont une obligation pour lutter contre les opposants.
La majorité du peuple sont nés après 1962 et n'ont pas partagé la même idéologie de ceux qui ont vécu la misère lors du colonialisme, c'est pourquoi ils se sont désespérés des promesses irréalisables.

[26] Azeddine Mihoubi in "Hiwar"(entretien) intervieweé par Mohamed Hamouda ,Ech-Charika , le 06/08/2004 à 20h00.

[27] *Ibid.*

II-3-8-8-2- Rapport : l'œuvre littéraire /société

Il est difficile de mettre plus franchement à nu ce qu'est la réalité sociale d'un pays qui est un tissu de problèmes où débattent des êtres auxquels la société n'offre aucun secours mais convaincue qu'il « *ne suffit pas de dire le vrai, il faut encore être dans le vrai* ». [28] Ahlem Mostaghanemi fait de la société constantinoise référence de son récit et des us populaires, miroir des traditions algériennes pour faire de son œuvre une fenêtre ouverte sur un patrimoine censé être préservé. La révocation des vieilles traditions accompagne le renouvellement de tous les privilèges et tous les droits.

Aspects traditionnels	Aspects modernes
<<nisā, multaħifātun bisawād>>P.15 (des femmes voilées du noir). <<tilka lkisra>>P.21 (cette galette). << talbasīna ṯawbaha l‹anābī>>ibid (tu portes sa robe grenat). <<,alḫalāḫil>>P.61 (anneaux que les femmes portent à la cheville). <<ta‹şibu ra,saha ‹ala ğanab bilmaħārimi lħarīriya>>P.105 (Elle (la mère) bande sa tête d'un côté avec des foulards de soie). <<,almiqiyās>>P.135 (le bracelet). <<,albaḫūr>>P.160(l'encens). <<,alkatātīb>>P.390 (les écoles coraniques). <<qadamayki lmuḫaďabatayni bilħinā,>>P.429 (tes pieds teints auhenné). <<ħizām ,aďahab>>P.430 (la ceinture en or).	<< tasrīħatuki lğadīda…ša‹ruki lqaşīr>>P.21 (ta coiffure nouvelle…tes cheveux courts). <<,al,aydī ḏāta l,aďāfiri,almatliya tawīla>>P.21 (les mains aux angles longs vernis). << ,ariğālu fī badlātihim ,aramādiya>>P.369 (les hommes qui portent des costumes gris). <<wāğihatin ta‹riďu ,aṯiyāba lğāhiza>>P.390(des vitrines qui exposent des prêts- à- porter). <<,aşħāb ,alfilāt>>P.424 (les propriétaires des villas).

[28] C. Abastado, *Op.cit*, p. 262.

Ces aspects de vie envisagent aussi les maux inévitables selon Hassane:

Le chômage (p.359), la corruption (p.360), l'adultère (p.370), l'émigration (p.377), l'abondance des vieilles-filles (p.415), la bassesse (pp.398-413), la décadence morale (pp.427-428), la pauvreté (p.369), la situation misérable du professeur (p.439)et qui sont pour Khaled, des manifestations d'un état social à changer.

Ce peuple qui s'est uni hier pour vaincre la peur et l'ennemi, est aujourd'hui comme "des mouches qui se posent partout et des sauterelles qui dévorent tout ce qui est dans ce festin" (p.428) et participe aux manifestions du patrimoine artistique et rituel, et croit aux récits mythiques de la ville- rocher (Constantine).

Patrimoine artistique et rituel	**Récits mythiques**
Chansons : " ya tufāħa"P.16 (ô pomme). "šarʿī lbàb" P.422 (ouvre bien la porte). - chansons d'El Fargani (p.423) "ṣalaħ bāy"P.425 (Saleh Bay). -les rites du deuil (p.34). -les rites du mariage (pp.373-374-421-422-425-428-450). -<<ʿisāwa>> (pp.431-432-468) (issawa).	"sidī muhamed lġrāb"pp.126-350 (Sidi Mohammed le corbeau).

Ces récits mythiques et ces images artistiques sont transmis par les grands et qui sont pour eux l'indice le plus vif de leur historicité.

L'intégration de ces images traditionnelles dans l'œuvre littéraire a pour but de soulager le lecteur en lui présentant une carte identitaire de Constantine, la ville où dés que s'allège le poids du combat quotidien pour l'entretien de la vie, reparaissent les problèmes existentiels et l'angoisse qui les accompagne mais les séductions

sensuelles de la nature, l'agrément des relations sociales et les tentations d'un épicurisme simple sont un remède offert aux riches comme aux pauvres et que les intellectuels partagent avec les plus humbles.

II-3-8-8-3- Rapport : Œuvre littéraire /idéologie

Etant la fille de son pays , Ahlem Mostaghanemi fait de son œuvre un réservoir d'idéologies où nous assistons à une véritable explosion des talents (Ahlem , Khaled,Ziad)qui honorent leur patrie avec la plume et le pinceau « *naħnu lā nušfa min dākiratina wa lihadā naħun narsum wa lihadā naħnu naktub wa lihadā yamūtu ba'd'una ,ayd'an* » P.229 (*Nous ne nous guérissons pas de notre mémoire, c'est pourquoi nous dessinons, c'est pourquoi nous écrivons et c'est pourquoi certains, parmi nous, meurent aussi*).La pensée libre est souvent matraquée au nom de jugements moraux condamnant à la disparition toute littérature porteuse de renouveau « *wa lyawma , aşbaħat lkutubu takdibu ,ayd'an* » P.356(*Même les livres mentent aujourd'hui*). Les intellectuels, tout en les marginalisant, on veut faire d'eux des soldats de quelque cause perdue d'avance et on réduit leur marge de manœuvre « *mādā yum kinu ,an taf'ala bi'ilmika ,ida kunta satantahī muwad'afan ya'malu taħta mudīrin ğāhilin* » P.359 (*Que fais- tu avec ton savoir si tu finiras par être fonctionnaire sous la direction d'un directeur ignorant*).

L'auteur véhicule aussi sa propre idéologie sur la notion du roman

« *kulu riwāyatin nğiħa hiya ğarīmatun ma nartakibuha tuğāha dākiratin ma* »P.23 (*tout roman réussi n'est qu'un crime commis envers une mémoire quelconque*), ainsi la définition de l'écriture

« *,alkitābatu wasīlatu tafrīġin wa ,adātu tarmīmin dāhili* »P.69

(*l'écriture est un moyen de déchargement et un outil de restauration interne*).

.L'idéologie d'origine religieuse :

Ahlem malgré sa résidence en France, elle conserve sa foi « *,al,imānu tam,anīnatuna ,assiriya wa dar‹una siri,* »P.279 (la foi est notre tranquillité et notre cuirasse secrètes. Et elle donne son point de vue sur les terroristes qui violent la patrie au nom de l'islamisme « *,amā la<u>d</u>īna yabdū ‹alayhim fā,id'un mina l,īmān fahum ġāliban ma yakunūna qad , afraġū,anfusahum mina dā<u>h</u>il li ya‹rid'ū kula ,īmānihim fī lwāğiha li,asbābin la ‹alàqata laha billāh* »P.279(mais ceux qui exagèrent dans la manifestation de leur foi, ont vidé leur cœur pour montrer toute leur foi dans leurs apparences (barbe- gandouras courtes) pour des raisons qui n'ont aucune relation avec Allah (Dieu).

Khaled , le fils de l'Islam va peu à peu prendre distance par rapport à ses principes pour suivre les coutumes accidentales « *,anà ladī lam ,asum min sinīn* »ibid. (Moi, qui n'ai pas jeûné depuis des années*),* « *kānat l<u>h</u>amratu malğa,ī ,alwaħīd* » p.407*(le vin était mon seul réfuge),* « *,i<u>h</u>tartu lī ,aktara min ‹ašīqa ‹ābira* »P.460 (j'ai choisi plusieurs amantes passagères). Ces nouvelles habitudes n'empèchent pas Khaled de mémoriser quelques messages coraniques (p.71) ainsi sa conviction, après sa déception,de l'importance de conserver les principes moraux « *ha<u>d</u>ā zamānun ħaqīrun, i<u>d</u>ā lam nanħaz fīhi ,ila lqiyam sanağid ,anfusana fī <u>h</u>ānati lqā<u>d</u>ūrāti wa lmazābil* »P.456 (en ce temps médiocre, si nous ne conservons pas nos valeurs ,nous nous trouverons dans la case des ordures et des poubelles). Ces composantes inscrivent l'état conflictuel entre les deux cultures : locale et occidentale.

.L'idéologie d'assimilation :

En donnant un sentiment d'infériorité par rapport à la communauté colonisante « *kānat sahratun fī firansa natahadatu fīha bilfiransiya ‹an mašārī‹in sayatimu mu‹d'amuha ‹an tarīqi ğihātin ,ağnabiya bitamwīlin mina lğazā,ir fahal haşalna ‹ala stiqlālina haqan* »P.272(Notre soirée était en France ,nous avons parlé en français à propos des projets facilités par des interventions étrangères et financés par l'Algérie…avons-nous eu vraiment notre indépendance?).

.L'idéologie révolutionnaire:

Celle qui règne dans toute l'œuvre sous plusieurs formes:

.anticoloniale *:* « *qadarī sayakūnu muhtaşaran bayna lmisāha lfāşila bayna lhuriya ,aw lmawt* »P.31 (mon destin était réduit dans la distance entre la liberté et la mort).

.sociale*:* « *ha ,ana d'āhiratun faniya kayfa la wa qadaru di l‹āha ,an yakūna d'āhiratan wa ,an yakūna ğabāran wa law bifanihi* »P.72

« Me voici un phénomène artistique…pourquoi pas…! et le destin du mutilé est d'être phénomène, et colossal même avec son art ».

.échec amoureux : « *,inanī qarartu ,an ,adfinaki fī kitāb la ġayr* »P.461(j'ai décidé de t'enterrer dans un livre ,et rien que cela).

En guise de conclusion à notre chapitre, nous constatons que cette œuvre offre par rapport à l'occident, le double intérêt d'avoir été nourrie aux mamelles de son art, et de s'en différencier car elle est le miroir d'une toute autre réalité et l'expression d'éléments sociaux fort différents de la plupart des écrivains du monde occidental. Elle est un phénomène en soi qui ne peut être saisi que dans le cadre de la péripétie sociale de l'Algérie.

La lecture du roman ne s'arrête pas à ses axes narratologiques et rhétoriques mais le lecteur doit être initié à rechercher la signifiance de l'œuvre littéraire en sachant lire ses dimensions symboliques.

CHAPITRE 4 :

LIRE LA DIMENSION SYMBOLIQUE DE L'ŒUVRE

« *Ne reste pas l'esclave de ta lecture ; tâche d'en devenir le maître.* »[1]

La découverte des symboles selon Slama constitue « *un enjeu capital : il ne s'agit pas seulement de mieux lire les écrits littéraires mais il s'agit de nous situer dans le monde, de comprendre le fonctionnement de notre propre imaginaire, celui de l'imaginaire collectif de la société dans laquelle nous vivons* ». [2] S'initier à la lecture symbolique permet une rencontre entre l'écrivain et le lecteur. Si nous renonçons à une lecture symbolique de l'œuvre, nous risquons de nous priver de découvrir un aspect important de la richesse offerte de l'œuvre littéraire.

Il est à noter aussi que le caractère protéiforme des symboles peut les rendre difficiles à intégrer au cadre romanesque. Jug dit à ce propos : « *un terme, un nom, une image, qui même lorsqu'ils nous sont familiers dans la vie quotidienne possèdent néanmoins des implications qui s'ajoutent à leur signification conventionnelle et évidente. Le symbole implique quelque chose de vague, d'inconnu ou de caché pour nous* ». [3] On ne saurait recenser tous les domaines dans lesquels s'exerce le pouvoir des symboles, mais nous voyons que l'on peut initier l'apprenant-lecteur à interpréter les quatre éléments, les formes, les chiffres, les couleurs, les animaux, les pierres et les végétaux. Pour découvrir les valeurs symboliques de ces éléments, il est conseillé d'appliquer une première approche par

[1] Luc DECAUNES, *Op.cit*, p.235.
[2] Cité in, *Enseigner la lecture de l'œuvre littéraire au lycée*, p.235.
[3] *Ibid.*

l'image pour permettre de mieux les appréhender dans le texte littéraire, de même que l'analyse précoce des champs lexicaux et des notions de dénotation et de connotation favorise une lecture symbolique du texte. Cette lecture fait l'objet de notre chapitre dévoilant dans un premier lieu la valeur de l'œuvre et tous les axes qui s'y rattachent.

II-4-1- Symbolique de l'œuvre

L'interprétation d'une œuvre littéraire est souvent sujette à discussion. De fait, il n'y a pas une seule explication possible de l'œuvre mais le champ des interprétations possibles n'est pas ouvert à l'infini et l'on peut dire tout et n'importe quoi à une œuvre. C'est l'œuvre elle-même qui doit livrer les arguments de son interprétation. De plus, la lecture doit être confortée par l'histoire littéraire et esthétique. Dans ce cadre nous tenons à déchiffrer la symbolique de l'œuvre; objet d'étude. Ce chef-d'œuvre avec ses deux axes : *sentimental* (l'amour entre Ahlem et Khaled) et *politique* (les chocs des bouleversements politiques et l'opportunisme) raconte un amour mutilé par l'Algérie et inassouvi par l'être aimé. C'est un hymne à une ville perdue "Constantine" qui est adulée et blessée ; symbole d'une Algérie meurtrie par des années de guerre et le tragique échec des idéaux révolutionnaires de l'indépendance, pages qui s'accrochent à la mémoire du lecteur.

A travers sa culture et son amour pour la poésie et de la vie, à travers son grand rêve conforme à ses principes et ses espérances, Ahlem Mostaghanemi conjugue l'adage célèbre, à propos de la réussite de l'homme, au féminin "*derrière toute femme qui réussit, il y a un homme*" pour couronner son œuvre d'une valeur symbolique chantant la ***victoire féminine*** sous différents aspects :

.La pomme ",atufāħa"; Son évocation dans le roman renvoie au fruit défendu , "*celui d'une tentation , une fascination qui relève souvent du désir sexuel* "[4] car elle représente le péché originel de l'homme .ā

. « ,am waħdahu tufāħu […]yaħmilu nukata hatī,atina l,ūla »P.16 (Est-ce que seule la pomme ,porte la saveur de notre premier péché?).

La pomme , chantée dans les chansons populaires qui retentissent des cafés , a la même saveur d'amour que Khaled ressent envers Ahlem mariée à un bonnet de régime « wa ma danbī , in ğa , ani ħubuki fi šakli hatī,a »P.17 (Ai – je tort si ton amour prend la forme d'un péché ?) .

.Le roman ",ariwāya" d'Ahlem : Après la lecture du roman d'Ahlem , Khaled est convaincu qu'elle raconte sa relation avec un homme qu'elle a connu avant lui , ce qui le déchire intérieurement d'incertitude .

. « wa lyawma wasata l,a‹āşīr lmuta,ahira ya,tī kitābuki liyutīra dāhilī zawba‹atan mina l,aħāsīsi lmutatarifa wa lmutanqiďa ma‹an »P.264 (Aujourd'hui,au milieu des ouragans, ton livre apparaît pour provoquer en moi une tempête de sentiments à la fois immodérés et contradictoires).

.Le mot "kalima": peut vaincre chaque homme de pouvoir corrompu et substituer aux armes sa puissance diffamatoire afin de dénoncer la trahison et les comportements suspects envers la patrie de celui qui vit dans l'impunité .

. « waħduhu yadrī ,ana lkalima raşāşa kānat muwağaha ,ilay hi »P.23 (lui,seul sait que le mot- balle le vise).

[4] M . MENNIG , *Ce que disent vos rêves , Dictionnaire symbolique* , Eyrolles , Paris , P .173.

. ***.La balle ",araşāşa":*** Khaled est physiquement et moralement vaincu par deux balles lui traversant le bras gauche dont l'amputation le déshonore : d'une part , il perd l'honneur de continuer la guerre de libération , d'autre part il a peur de ce nouveau monde perçu d'une seule main .

« ,iẖtaraqat dirāʿī lyusra raşşatāni wa ,iḏa bimağra ħayātī yataġayar »P.40 (deux balles ont traversé mon bras gauche après quoi mon mode de vie change).

.La toile ", a lawħa "et la feuille ", alwaraqa": *Ces espaces* blancs provoquent et suscitent la créativité du peintre et de l'écrivain . Ils "*représentent la virginité* "[5]qui appelle l'exploration des espaces , appel auquel ni le peintre ni l'écrivain ne peuvent résister .

« ,arrasāmu miṯla lkātibi la yaʿrifu kayfa yuqāwimu nidā,a lmuğiʿa lillawni l,abiyaď »P.184 (le peintre, comme l'écrivain, ne sait pas résister à l'appel douloureux de la couleur blanche).

.***Catherine***: Khaled se soumet au désir sensuel inassouvi de cette française qui l'entraîne dans l'adultère et l'ivresse.

. « ,aʿtarifu ,ananī madīnun likatrīn bikaṯīrin min ,iktiš afātī »P.89(J'avoue que je suis reconnaissant envers Catherine qui est la cause de toutes mes découvertes).

.La langue arabe ",alluġa lʿarabiya": qui s'impose à Khaled malgré sa maîtrise de la langue française,évoque la compréhension et l'entente qui règnent dans sa relation à Ahlem . Cette langue – même , qui fait revivre en lui son histoire , Constantine et son identité , est présente dans ses rapports " *érotiques* " [6] avec Ahlem .

. « wa kuntu ,artakibu ,ağmala lħamaqāti wa ,ana ,ağʿalu tilka lluġata llatī kāna lī maʿaha ,akṯar min şila ʿišqiya tarafan ,aẖar fī qişatina

[5] Ibid ., P .49 .
[6] Ibid ., P .133 .

lmu‹aqada »P.108 (et j'étais en train de commettre la meilleure bêtise lorsque je faisais de cette langue, avec laquelle j'avais plus d'une relation amoureuse, une partie intégrante de notre histoire compliquée).

. « hali lluġatu ,unṯa ,ayďan[…]‹indama tahğuruna naš‹uru bi lbardi wa bi lyutmi dunaha? »P.250 (est- ce que la langue est féminine aussi […] lorsqu'elle nous quitte, nous sentons le froid et nous nous trouvons orphelins sans elle?).

.Le combat:"ma‹raka": Le combat de Batna en 1955 met fin à ses rêves et l'oblige à assumer le désespoir du bras amputé , cause de sa déchéance ; l'amputation l'empêche d'être avec l'armée de Si Tahar pour" purifier " l'Algérie de l'ennemi français .

. « ha huwa ḏa lqadaru [….] yaďa‹uni , amāma sāħatin , uẖra laysat lilmawti wa laysat lilħayāti sāħatun lil , alami faqat »P .40 (Et voici que le destin , me met dans un autre champ : ni celui de la mort ni celui de la vie , c'est un champ de douleur seulement) .

.Le baiser "qubla": deux baisers dont il n'a jamais pu oublié la séduction et la saveur , l'ont détruit pour toujours : il en est devenu l'esclave .

.Baiser innocent : enfantin après lequel Khaled ressent une vive émotion paternelle pour Ahlem , la petite , qui n'a pas vu son père Si Tahar depuis des mois . En elle , il a embrassé tous les enfants des djounouds qui ont rejoint le maquis mais il l'a fait difficilement car l'embrassement nécessite deux bras .

. « , alaysa ‹ağiban , an yakuna liqa,i l, awali biki huwa mtiħāni l,awali wa ‹ uqdati l,ūla wa , an , anhazima ‹ ala yadiki fi , aş‹abi tağrubatin marartu biha munḏu ,aşbaħtu rağula ḏ-ḏira‹i lwāħida! »P.131 (n'est- il pas étonnant que notre première rencontre soit ma première épreuve et mon premier complexe , et que j'échoue

devant toi dans mon expérience la plus difficile depuis que je suis manchot !).

Baiser sensuel : " Sa saveur constantinoise " P .194 , vainc virilement Khaled qui ne cesse de s'en souvenir .

. « dikra qubla qalabat ħayātī ra,san ‹ala ‹aqib »P.235(un souvenir d'un baiser qui a bousculé radicalement ma vie).

.**Ahlem:** La jeune algérienne qui paralyse tous les sens de Khaled par son amour mystérieux . Elle le séduit dans son éveil et dans ses rêves au point où il ne peut s'en débarrasser car elle est sa" belle destruction " .

. « kāna ,aħaduna burkānan wa kuntu ,ana ďďaħiya kāna ħubuki yağrifunī wa yanħadiru bī ,ila ab‹adi nuqtatin fī lla mantiq »P.117 (l'un de nous était volcan et moi ,j'étais la victime …ton amour m'a emporté au point extrême de l'illogique).

Son amour pour Ahlem l'empêche de désirer d'autres femmes quelles que soient leur beauté et leur séduction.

. « wa ,annanī ‹āğizun ,amāmha li,anna ruğulatī lam ta‹ud milkī wa ,innama tatlaqa ,awāmiraha minki faqat »P.277(et je suis inapte devant elle (Catherine) car ma virilité n'est plus en ma possession mais elle reçoit seulement tes ordres).

.La vie ",alħayāt": Après la mort des personnes qu'il aime : sa mère , Si Tahar et Hassane , il se retrouve seul dans cette vie inégale et ingrate qui le vainc à son tour : elle ne lui donne pas l'occasion d'être réconforté dans sa patrie et d'être stable dans son exil parisien mais elle l'oblige à le quitter désemparé par l'assassinat de son frère Hassane .

. « ,alħayātu takūnu ‹āhira la tahabu nafsaha siwa lidawī ,atarawāt ssarī‹a wa li,aşħābi ,asulūki lmašbūh »P.318 (La vie est obscène ,elle

ne se donne qu'à ceux qui deviennent subitement riches et ceux ayant un comportement suspect).

.Constantine –la ville ",almadīna":Dans son exil , Constantine hante Khaled , elle est sa mémoire , sa ville natale et la ville des connaissances . Devant cette puissance signifiante , il ne peut faire d'elle que sa source d'inspiration pour la commémorer dans ses tableaux .

Elle est aussi «*le symbole de la mère et des rapports plus ou moins réussis avec elle*»[7]qui ne cesse d'appeler Khaled à travers ses toiles,son accent constantinois et l'appel d'Atika.

« ,istaslamtu li,iġrā,i qasantīna »P.320 (Je me suis résigné à la séduction de Constantine).

. « ha hiya qasatīna qad hazamatna wa ,a‹ādatna ,ilayha […],aħaduna fī tābūt wa l,aẖaru ,ašlā,a rağul »P.467(Et voici que Constantine nous vainc tous les deux et nous y fait venir[…]l'un de nous est dans un cercueil et l'autre n'est que débris).

Ces couleurs de victoire viennent pour justifier la compétence littéraire de la femme quand elle se surprend à pleurer sur le pays de ses ancêtres qui lui a appris les principes et les valeurs morales qui font sa force et sa personnalité et qui peut vaincre la maladresse de l'homme intellectuel vis-à-vis de la femme créatrice « ,ana ,akrahu nnisā,a ‹indama yuħāwilna mumārasata l,adabi ta‹wian ‹an mumarasātin ,uẖra »P.226(Je n'aime pas les femmes qui tentent de pratiquer la littérature au lieu de s'occuper d'autres fonctions).

Au contraire, Ahlem Mostaghanemi mentionne que la femme franche et honnête peut dévoiler courageusement ce que l'homme n'ose pas écrire « ,nna mra,atan taktubu hiya mra,atun fawqa kuli ššubuhāt li,annaha šaffāfatun bitabī‹atiha »P.397 (une femme qui

[7] Ibid ., P 203 .

écrit est une femme qui dépasse tous les soupçons car elle est franche et transparente de nature)et elle peut aborder des sujets différents pour donner un autre essor à la littérature arabe « la budda linnuqādi ,an[…]ya‹tarifu ,anna lilmar,ati hayālan yafūqu hayāla rriğāl »P.144 (les critiques doivent avouer que la femme possède un imaginaire plus élargi que celui des hommes).

Avec ses écrits littéraires, la femme peut donc mener une Révolution culturelle puisque l'homme n'a pas réussi à le faire « lam yakun lwaqtu munāsiban liħulmi lkabīr lladī la ,urīdu ,an ,usamīhi tawra taqafiya ba‹dama lam ta‹ud hatāni lkalimatāni[…]ta‹niyāni šayan ‹indana »P.167 (le temps n'est pas propice pour réaliser mon grand rêve que je ne veux pas appeler***"la Révolution culturelle"***[…]après que ces deux mots ne signifient rien, chez nous).

L'écriture féminine est alors une prise de parole spéculaire dans une société où les femmes ne doivent pas être réduites au mutisme « yaħdutu lirruğūlati ,an tunkisa ,a‹lāmaha »P.277(Il arrive que la virilité met ses drapeaux en berne).

II-4-2- Symbolique des chapitres

"Aimer" pour Khaled ne réside pas dans la répétition du mot ",uħibuk","nħabak"(je t'aime)qui est à la fois fécond (il y a plusieurs façons de dire ce mot) et stérile (on ne cesse de le répéter) mais cet élan du cœur, cette affection vive doit naître du saignement et du déséquilibre « Qu'ils aillent à l'enfer, tout ceux qui t'aimaient avec sagesse sans qu'ils saignent ….sans qu'ils perdent ni de poids ni d'équilibre »p.462(falyadhab ,ila lğaħīmi kula lladīna ,aħabūki dūna ,an yanzifu duna ,an yafqidu tawāzunahum wa la ,itizānahum). Cette belle folie le pousse à aimer l'**Algérie, Ahlem, Constantine** avec tous ses sens, ce qui fait du roman, une œuvre pleine de passion que

Khaled ressentait pour ladite trinité et qui fait d'elle une unité sensorielle. Cette dernière au lieu de le combler de bonheur et de satisfaction, elle persiste à le décevoir. Mais lui (Khaled)sentant sa "belle" destruction se laissait emporter par la passion de cette trinité féminine avec ses cinq sens renforcés par sa connaissance directe de la réalité désolante sans le secours de raisonnement ainsi son sentiment que des événements iraient se produire pour faire sentir la déchirure de la patrie entre les muets (les gens qui ne veulent pas dire la vérité au peuple) et les opportunistes aux lecteurs en leur faisant prendre conscience de cette situation amère qui s'étale sur six chapitres.

.Premier chapitre:

Une lecture attentive de ce chapitre nous permet de le faire correspondre au **goût**, sens par lequel Khaled goûte, sa faim affective « ,alǧūʿu ,ila lħanani šuʿūrun muẖīfun wa mugiʿun yaďallu yanẖaru fīka mina ddāẖili wa yulāzimuka ħata ya,tī ʿalayka bitarīqatin ,aw bi,uẖra »P.32(la faim affective est un sentiment effrayant et douloureux. Elle t'égorge sans cesse de l'intérieur, s'attache à toi jusqu'à ce qu'elle te détruit d'une façon ou d'une autre) et discerne la saveur amère pour la trinité **Algérie, Ahlem, Constantine**. L'amour disparu qui le liait à cette trinité lui laissait un arrière- goût d'amertume, ce qui lui procure un déplaisir : la vie pour lui n'a plus de goût sans Ahlem mariée à un autre homme, sans la virginité de Constantine et de l'Algérie indépendantes. Le repérage des expressions ci-dessous renforce notre lecture symbolique :

. « ,irtašaftu qahwatī murratan kama ʿawadanī ħubuki »P.13(J'ai siroté mon café comme ton amour m'a habitué).

. « fakkartu fī ġarābati tta‹mi lʿaẖbi lilqahwati lmurra »*ibid*.(J'ai pensé à la saveur agréable du café amer).

. « kunti lmar,ata llatī ,aġratnī bi,akli ttufāħi »P.16 (Tu étais la femme qui m'a entraîné dans la séduction des pommes).

. « ,aktafī bibtilāʿi rīqī faqat »P.17 (Je me contente de la déglutition de ma salive seulement).

. « taʿğinīna tilka lkisrata llatī ,iftaqadtu madāqaha mundu sinīn »P.21 (tu pétris cette galette dont j'ai perdu le goût depuis longtemps).

. « hal ġayar zzawāğu[…]madāqa šifāhiki? »P.22 (le mariage, a –t-il changé le goût de tes lèvres?).

.Deuxième chapitre:

Un autre sens vient s'ajouter au précédent pour désigner **la vue** de laquelle Khaled s'inspire pour dessiner sa trinité. Lui ,le manchot se remet en question et met aussi en cause sa relation avec le monde extérieur qui le touche et voit avec un seul bras « ,arrasmu qādirun ʿala ,an yuşāliħka maʿa l,ašyā, wa maʿa lʿālam ,alladī taġayara fī naďarika li,annaka ,anta taġayarta wa ,aşbaħta tušahiduhu wa talmasuhu biyadin wāħida faqat »P.69(le dessin peut te réconcilier avec les objets et le monde qui a changé pour toi parce que tu as changé aussi et tu commences à le voir et le toucher avec un seul bras). Voyant que son amour pour cette trinité peut le réconcilier avec la réalité désolante ,il ne cesse de l'honorer dans ses toiles tout en appliquant le conseil de Gogh « *Le sujet, c'est toi ,tes impressions ,tes émotions en face de la nature .Tu dois regarder à l'intérieur de toi et non autour de toi* » [8] mais ces toiles, dans lesquelles, il cherchait à exprimer la luminosité, la liberté, la défense des humbles avec une palette claire, se résignent aussi à la

[8] Josée.-M. PARRAMON, *Comment peindre le paysage*, Bordas, Paris, 1997.

dominance du noir et perdent leur rayonnement « kāna fī lǧawi šuħnatan ġamiďatan mina lka,āba lam yakun hunaka min ,aďwā, muwaǧaha naħwa llawħāt »P.91 (une charge mystérieuse de mélancolie régnait sur l'atmosphère, il n'y avait pas de lumière destinée aux tableaux). Khaled, au sein de ce changement horrible, avait peur de déchiffrer le langage des yeux d'Ahlem qui ressemble en un instant à Constantine, à l'Algérie « wa hiftu min muwaǧahati ‹aynayki llatayni kānata tutābi‹ānī bišay;in mina ddahšati wa l,irtibāki »P.65(et j'avais peur de la confrontation de tes yeux qui suivaient étonnamment ma perturbation). Malgré l'amour que Khaled ressentait pour ses trois aimées, ces dernières se confondent pour donner une vue confuse d'un pays- femme. Les expressions qui suivent justifieront notre choix symbolique.

. « ma lladī ,awqakafa naďarī tawīlan ,amāmaki? »P.59 (Qu'est –ce qui suspendait longuement mon regard devant toi?)

. « šay,un ma yašudunī ,ila malāmiħiki lmuħababa ,ilay »P.60(Quelque chose m'attire dans tes traits que j'aimais).

. « kāna waǧhuki yutāridunī »*ibid*.(ton visage me poursuivait partout).

. « ,ayu‹qalu ,an takunī taġayarti ,ila hadā lħad? »P.64 (est-il possible que tu changes à ce point?).

. « kāna fī ‹aynayki[…]naďratu ,i‹tidārin musbaqa ‹an kuli m sayaħulu bī min kawāriṯ ba‹da dālika bisababihima »P.81(tes yeux portaient une pré–excuse de tous les sinistres qui m'arriveraient plus tard à cause d'eux).

.Troisième chapitre:

L'ouie, sens qui permet à Khaled d'entendre la voix d'Ahlem et par analogie l'appel de sa ville, de son pays natal dont il est devenu l'esclave mais cette trinité faisait la sourde- oreille envers lui

en recevant ses tableaux, les poèmes de Sayab et de Ben Badis, qui chantaient l'amour, par le silence « Kunna naktašifu, annana natakāmalu bitarīqatin muhīfa »P.119 (nous découvrions que nous nous complétions d'une façon horrible). L'Algérie, Constantine, Ahlem passaient sous silence leur amour pour Khaled qui malgré son exil, n'oubliait pas son accent constantinois qui représentait sa passion, sa nostalgie et son identité « lam yatmis rubʿu qarnin mina lbuʿdi ,ayata nabratin fīha šawquhu ,ila tilka lmadīnati lqātila »P.152(un quart de siècle d'éloignement n'oblitère aucun ton de son désir à être dans cette ville meurtrière). La mémoire auditive de Khaled restait fidèle dans son amour qui le hantait. Cette attribution symbolique s'explique dans les extraits repérés.

. « sāda šay,un mina ṣṣamti baynana »P.102 (le silence règne sur notre atmosphère) .

. « qultu laki bimasħati ħuznin : muškilatī fī lwaqiʿi ,annanī la ,ansa šay,an »P.103 (je t'ai dit tristement : mon problème en réalité c'est que je n'oublie rien).

. « ,aʿādanī ṣawtuki ,ila lwaqiʿi »P.108 (ta voix m'a rendu à la réalité).

. « kāna fī ṣawtiki šay,un mina lħuzni lmukabir šay,un mina lmarāra »P.119 (un air de tristesse orgueilleuse et d'amertume était dans ta voix).

. « ruħtu ,astamiʿu ,ilayki wa ,anti turamimīna ma fī ,aʿmāqiki min damār »P.121 (Je t'écoutais lorsque tu restaurais ta destruction intérieure).

.Quatrième chapitre:

Aux sens corporels précédents s'ajoute **l'intuition** (en tant que 6ème sens) par lequel Khaled saisissait précocement la fin malheureuse de son amour pour ladite trinité car elle lui donnait ce

pressentiment de séparation après un moment bref de bonheur qui se transformerait après en souffrance mystérieuse « ,adraka hadā qabla ġayrihi »P.205(il a perçu cela avant les autres).

Khaled était le héros de l'histoire de sa trinité mais cette dernière ne serait pas reconnaissante « kuntu ,aktašifu biħamāqatin ,annanī şana‹tu qişatakuma biyadī »P.232(Je découvrais bêtement que j'ai fais votre histoire avec mes mains).Cette intuition préparait Khaled à la déception mais elle ne le préparait pas à engloutir la suffocation inattendue:

.Assister au mariage d'Ahlem avec un autre homme.

.Retourner définitivement à Constantine pour enterrer le seul qui lui restait (Hassane) de sa famille.

.Voir l'Algérie se noyer dans une mer de sang sans rien faire.

Notre lecture symbolique résulte des extraits infra:

. « lakinna ttārīha sayadkuru ,ismī la maħāla wa law ba‹da qarnin »P.206 (mais l'Histoire citera mon nom, son doute ,même après un quart de siècle).

. (C'était la même question que nous avons pronostiquée avec plusieurs réponses)P.225 « kāna hadā ssu,āl lladī ħāwalna ,an natanaba,a bihi bi,aktari min ğawāb ».

. « limadā kuntu da,iman ,amliku lħāssa lqawiya li,ata‹arrafa ‹ala hadā nnaw‹i mina lmahluqāt ħaytu kānat »P.268(pourquoi avais- je toujours le sens puissant pour reconnaître ce type de créatures là où elles étaient).

.Cinquième chapitre :

Le toucher est aussi un sens par lequel l'amour se sent, mais Khaled étant touché au vif ; au bras par deux balles lors de sa lutte contre l'ennemi, au cœur par Ahlem lorsqu'elle a retracé sa vie avec un autre homme ainsi par Constantine quand elle lui a pris son frère

Hassane et par l'Algérie lorsqu'elle s'est donnée aux traîtres opportunistes, n'a pas touché ses appointements. C'était pour lui l'expérience la plus dure qu'il a vécue dans une explosion intérieure en le perturbant et le détruisant pour en sortir un autre homme ou des débris d'un homme « ‹ala ,aşābi‹i lğurħi ,a‹ūdu ,ila lwatan »P.333(sur les bouts des doigts de la plaie, je reviens à la patrie). Il est retourné à la patrie et n'avait rien que la mémoire ; que l'Histoire. Lui, qui venait à la quête de la chaleur maternelle n'a ressenti que le froid de l'aéroport. Lui, qui venait pour se cacher dans le flanc tiède d'une mère imaginaire, n'a perçu que la nudité de la patrie que lui seul couvrait de nostalgie et d'amour, et voici un autre sens de Khaled, tout armé d'amour, vient de se briser face au nouveau visage difforme de l'Algérie, Constantine, Ahlem sur lesquelles notre lecture symbolique s'est basée avec le repérage des extraits suivants.

. « qad la nataşāfaħ »P ;326 (peut être nous ne nous saluons pas).

. « yağibu ,an nabħaṯa ‹an nihayatin ,aqalu wağa‹an liqişa tina »P.327 (il faut que nous cherchions une fin moins douloureuse à notre histoire).

. « ,ana llaḏī qataltinī li‹iddati ,asbābin ġāmiďa wa ,aħbabtuki li,a sbābin ġāmiďatin ,uẖra »P.330 (tu m'as tué pour des raisons mystérieuses et je t'ai aimée pour d'autres raisons mystérieuses aussi).

. « mašyan ‹ala ğurħī l,ahīri, a‹ūdu ,ilayhi ‹ala ‹ağal »P.333(En marchant sur ma dernière plaie j'y (la patrie) retourne rapidement).

. « bāridun matāruki llaḏī lam ,a‹ud ,aḏkuruhu »P.336(froid est ton (Constantine)aéroport dont je ne me souviens plus).

. « kayfa yanāmu man yatawassadu ḏākiratahu? »P.340(Comment dort-il, celui qui s'appuie sur sa mémoire?).

. « kuntu ,adrī ,anna l‹āšiqa mi<u>t</u>la lmudmin […]yulāmisu binafsihi qa‹ra l<u>h</u>aybati wa lmarārati lquşwa »P.364 (Je savais que l'amoureux, comme le dopé,[…] touche en personne le fond de déception et de l'amertume extrême).

. « kunna ša‹ban wāħidan tarta‹idu lğudrānu lişawtihi »P.378(Nous étions un peuple uni dont les murs tremblent de la voix).

.*Sixième chapitre*:

Epuisant son **odorat** dans l'amour de sa trinité, Khaled après son retour a trouvé que sa ville natale sentait mauvaise à cause de la saleté répandue par les gens de pouvoir qui ne cessent de se lamenter et insulter la patrie dés qu'ils se réunissent « ka,annahum laysu ğuz,an min qa<u>d</u>ārati lwatan »P.426 (comme s'ils ne font pas partie de la saleté de la patrie).

Sur le plan axiologique, l'odorat est une synthèse, d'une part de l'amour pur et de la sainteté de Khaled, d'autre part, des désirs impures et la corruption des opportunistes. L'auteur finit son œuvre par cette mémoire olfactive car l'amour a aussi une mauvaise odeur après sa mort, ce qui signifie qu'elle est pour l'idée que « *c'est par les odeurs que finissent les êtres, les pays et les choses. Toutes les aventures s'en vont par le nez* ». [9]

Les extraits qui suivent illustrent mieux nos propos.

. « law kunti lī labārakatna ha<u>d</u>ihi lmadīna[…]bilbu<u>h</u>ūr »P.430 (si tu étais à moi, cette ville nous bénirait avec l'encens).

. « kuntu ,a<u>h</u>āfu ,an yašta‹ila ħubuki min ramādihi marratan ,u<u>h</u>ra »P.443(J'avais peur que ton amour s'allume encore de ses cendres).

. « ya mra,atan mutanakiratan fī ‹itri ,ummī »P.449(ô femme qui se déguisait en odeur de ma mère).

[9] J. FANTANILLE, Sémiotique *du discours*, Pulim, 1998, pp.238-239.

. « ya yasamīnatan nabatat ʿala ħarā,iqī salāman »P.453(ô jasmin qui poussait sur mes incendies ,salut).

. « hadā zamanun ħaqīrun ,ida lam nanħaz fīhi ,ila lqiyam sanağidu ,anfusana fī hānati lqādurāti wa lmazābil »P.456(en ce temps médiocre ,si nous ne conservons pas nos valeurs, nous nous trouverons dans la case des ordures et des poubelles).

. « hunāka ğutatun yağibu ,an la naħtafiďa biha fī qalbina »P.461 (il y a des cadavres que nous ne devons pas les garder dans notre cœur).

Pour conclure, Khaled tétant un jour, l'amour des mamelles de sa ville natale ; de sa patrie :

.dessinée dans ses toiles.

.chantée dans les poèmes qu'il a mémorisés.

.sentie dans l'odeur de jasmin évoquée par la robe blanche d'Ahlem.

.goûtée dans les divers plats de Ramadhan à Paris.

- vue dans son fond qui reste fidèle à cette ville- femme, tente de la traiter indifféremment comme la génération de l'indépendance ; il a remplacé sa poitrine par mille belles poitrines mais il ne s'est pas désaltéré, il a remplacé son amour par tant d'histoires d'amour mais il n'est pas guéri car elle était originelle. Aujourd'hui, après sa fin décevante et pressentie, il décide de guérir en faisant de cet amour une énergie avec laquelle Khaled se sent soulagé lorsqu'il enterre sa trinité dans cette œuvre littéraire « ,innanī qarratu ,an ,adfinaki fī kitābin la ġayr »P ;461 (j'ai décidé de t'enterrer dans un livre et rien que cela).

Dans cette histoire d'amour, le lecteur participe fortement à l'action que vivent les personnages. Ces derniers ayant « *un cœur*

pour aimer, des entrailles pour souffrir », [10] ils portent en eux les traits caractéristiques de tous ceux qui leur ressemblent c'est-à-dire ils ont un sens et une valeur symbolique qui sont traités dans les lignes suivantes.

II-4-3- Symbolique des personnages

Loin d'être "vivants sans entrailles" selon l'expression de Valéry, les personnages d'Ahlem Mostaghanemi sont pleins d'émotion et assumés par le lecteur à partir de signes noirs sur du papier blanc, ces signes leur permettent de s'imposer à son esprit, et il lui arrive même après qu'il a achevé sa lecture, de songer à eux, de s'interroger sur eux, de situer sa vie par rapport à la leur.

La romancière, pour faire vivre ses personnages, a recours au monologue intérieur, qui la plonge dans l'intimité de leur conscience ainsi la forme du discours indirect- libre et le point de vue qui laisse subsister dans un personnage la correspondance entre le monde intérieur et le monde extérieur et toutes les ressources du paysage "état d'âme " ou du milieu faisant corps avec la personne. Ils servent de modèles à toute une génération. Les rapports entretenus avec le lecteur sont faits de complicité, de connaissance intime, d'interrogations sur leurs secrets, d'attention aux traits de leurs visages ou aux vêtements qu'ils portent. Les personnages incarnent ses désirs, ils sont la figure de ses rêveries, ils sont porteurs de ses angoisses, ils ont le courage d'aller jusqu'au bout de leurs folies. Chacun des corps qui figure dans le roman est l'expression d'un statut social, moral et humain. Leurs noms propres sont des milieux et des objets précieux qu'il faut ouvrir comme des fleurs. Le choix de ces noms est un art de prédire la qualité de l'être. Le lecteur doit être détective en étudiant les noms de personnages qui laissent lire le lieu

[10] Michel RAIMOND, *Le roman*, Armand Colin, 2000, p.171.

culturel, géographique et historique du roman pour leur attribuer la valeur symbolique qui leur correspond.

.Khaled : Son prénom vient de "halada" (s'immortaliser) pour représenter l'immortalité de sa gloire historique et son amour éternel pour sa ville natale Constantine au point où il pense s'unir à elle dans un "paysage significatif ."

« ,alaysat hadihi ,ağmalu nihāyatin lirassāmi ,an yatawaħada ma‹a lawħatihi fī mašhadin wāħidin! »P.348 (n'est-elle pas la meilleure fin pour un peintre qui s'unit à son tableau dans un paysage unique).

.Il symbolise l'artiste humble qui refuse d'user de son statut d'ancien moudjahid pour réclamer un poste ou un avantage matériel tout en souffrant silencieusement de la déchirure entre deux pays :L'un laisse des séquelles sur son corps et le marginalise en tant que citoyen et l'autre apprécie ses talents et le refuse en tant qu'immigré « ta‹īšu fi baladin yaħtarimu mawhibataka wa yarfuďu ğurūħaka wa tantami liwatanin yaħtarimu ğirāħaka wa yarfuďuka ,anta fa,ayuhuma tahtār ?»P.86 (tu vis dans un pays qui respecte ton don et refuse tes plaies et tu fais partie d'une patrie qui respecte tes plaies et te refuse , lequel parmi ces deux pays tu choisis ?) . Outre ces significations du nom nous lui attribuons les suivantes :

. Son bras gauche amputé représente , dans son aspect positif , la preuve de sa participation active à la Guerre d'Algérie , « , atawratu l – lati […] ğaradatni min dira‹i » P .284 (La Révolution qui m'a ôté le bras) .Dans son aspect négative , il symbolise la situation désolante de l'Algérie indépendante qui se noie dans l'opportunisme et la corruption « wa lakina lwatana kāna ġā,iban […] nāba ‹anhu ğurħuhu wa wağhuhu lğadīdi lmušawahi » P . 272 (Mais la patrie était absente , elle était représentée par sa plaie et son nouvel aspect difforme) .

. Il symbolise aussi l'Algérie volontaire qui ne se résigne pas à sa déchéance . Sa douleur réveille en lui un don endormi : il commence par être peintre en perpétuant sa trinité aimée : l'Algérie, Constantine, Ahlem « waħduhu lmuṯaqafu yu□idu n- naďara fi nafsihi kula yawmin wa yu□idu n- naďara fi □alāqatihi ma□a l□ālam wa ma□a l,ašiyā,i kulama taġayara šay, un fi ħayātihi » P. 69 (Seul l'intellectuel se remet en question chaque jour et remet en cause sa relation avec le monde si un élément dans sa vie change) . Il finit par être écrivain pour exprimer ses intentions et opérer des interventions afin de restituer la réalité décevante qui nécessite l'effort de tous les citoyens « mina lğurħi waħdahu yūladu l,adabu» P.462(De la plaie , seulement , naît la littérature) .

. Son retour à Constantine symbolise la résistance du citoyen algérien armé de l'amour et de la conscience nationale en dépit du règne des conditions de domination et de marginalisation . Cette idée d'amour éternel pour sa trinité est évoquée dans son grade de sous – lieutenant (lors de la Révolution) portant une étoile , ce qui renvoie à Nedjma de Kateb Yacine symbolisant «*l'éternité de l'Algérie qui résiste malgré la succession des occupants* »[11]

.Ahlem :

La beauté d'Ahlem n'est pas dans ses cheveux noirs mais dans le halo qui les entoure. Elle n'est pas dans ses grands yeux mais dans l'éclat qu'ils reflètent, non dans ses lèvres rosées mais dans la douceur qu'elles distillent. Elle n'est non plus dans son corps gras mais dans la noblesse de son âme (au début). Elle a la qualité du

[11] A. ADIB BAMIA , *Tatwur , al , adab , alqaşaşi , alğazā,iri : 1925 – 1967 (L'évolution de la littérature narrative algérienne)* , Diwane Almatbuate Alğamiya , Alger , 1982 , P .147 .

génie poétique qui se reflète dans les poésies exaltantes, dans les tableaux et les musiques immortels.

Tout au long de l'œuvre , elle change de symbolique comme Khaled .Son prénom vient de " ħalama" (rêver) pour symboliser les rêves des martyrs et des djounouds qui se sont sacrifiés afin que leurs enfants vivent en paix « , ayumkinu , an tağtami‹a […] , aħlāmi l,ūla fi mar,atin wāħida wa hadihi lmar,a hiya ,anti» P.108(Est – il possible que mes premiers rêves se réalisent en une femme qui n'est que toi ?) .

. Son surnom " Hayat" symbolise la vie avec toutes ses contradictions et son prénom outre l'idée de rêves, représente l'espoir des Algériens dans une ville changeante suivant la modernité et ses complications « mu‹ğizatun şaġīratun lil,amali kānat ,anti » P.45 (Tu étais un petit espoir- miracle) .

. Elle prend aussi l'aspect d'une mère défunte qui réapparaît en elle chaque fois qu'elle porte le bracelet traditionnel (, almiqyās) « ,allatī ,aşbaħat dūna ,an tadrī…,um-mī »P.136 (qui est devenue ,sans le savoir,ma mère)quand il la voit avec un bijou traditionnel",almiqiyās"(le bracelet).

. Elle représente aussi Constantine dans ses dimensions et ses changements « yawma dahalti hadihi lqā‹a dahalat ma‹aki qasantīna …dahalat fi tal-latiki …fi mašyatiki …fi lahğatiki wa fi siwārin kunti talbasīnahu » P .135 (lorsque tu es venue , Constantine est venue avec toi , dans ton arrivée , dans tes pas , dans ton parler et dans un bracelet que tu portais).

.Elle correspond également à la patrie dans son sentiment d'indifférence envers Khaled « Kuntu , aktašfu […] , an-aki nushatan tibqa l,aşl ‹an watanin […] rasamtu malāmiħahu dāta yawmi lakin ,āharīna waďa‹u ,imďā,ahum ,asfala ,intişārāti» P .191

(j'ai découvert que tu étais une copie d'une patrie dont , un jour , j'ai dessiné les aspects mais mes succès étaient signés par autrui) .

. Elle renvoie au tableau " Hanine " (nostalgie) amélioré exprimant la nostalgie du passé et regrettant amèrement que Ahlem ne soit pas à lui « kuntu ,ašuru ,an-nani ,arsumuki ,anti la ġayr ,anti bikuli tanāquďiki » P .155 (j'avais l'impression que je te dessinais avec tes contradictions).

.Ahlem évoque aussi la conscience nationale et arabe dans sa relation avec Khaled et Ziad ;revendiquant de la sorte l'union arabe et reconnaissant que la Palestine ne concerne pas les Palestiniens seulement mais tous les pays arabes « wa kuntu ,ašuru fi tilka l-laħďa ,an-naki ,aşbaħti qalbana ma‹an» P.232 (A ce moment – là ,j'avais l'impression que tu étais notre cœur).

. Son mariage à un militaire n'est qu'un symbole de l'invasion des pays arabes devenus de plus en plus colonisés « ,an takuni faqat madinatan futiħat lyawma unwatan bi,aqdāmi laskari kakuli madinatin ‹arabiyatin» P .327 (Ou que tu es seulement une ville que l'armée a conquis par contrainte comme toute ville arabe) .

Toutes ces images présentes en Ahlem permettent à Khaled de la désirer même après son mariage car tous les chemins de Constantine évoquent sa présence selon la propre affirmation de Khaled« kānat kullu tturuqi tu,addī,ilayki »P.390(toutes les voies mènent à toi).

La coexistence de deux protagonistes ; Khaled qui évoque l'Histoire de l'Algérie et Ahlem en tant que flanc couvant tous ses soupçons et ses malheurs , n'est pas donnée au hasard car « *si l'homme a fait notre Histoire , c'est la femme qui a fait cet homme*

c'est pourquoi elle prend des dimensions géographiques différentes dans la littérature »[12]

.Ziad : Son nom vient de "zāda (augmenter), ziyāda (augmentation) pour symboliser l'augmentation des nombres des martyrs en Palestine «Kuntu ,uridu ,an ,amnaħahau […] ,ayāman mina s-saʿāda lmasrūqa mina lmawti lmuħtamali l-ladi kāna yatarabaşu bihi fi kul-li ħīnin » P .234 (j'ai voulu lui accorder des jours de joie volés à la mort attendue qui le guettait à tout instant) . Sa relation avec Khaled évoque la nécessité de la solidarité entre le peuple algérien et le peuple palestinien pour avoir sa liberté de territoire, d'expression et de pensée.

.Si Tahar : Son nom vient de "Tahura "(se purifier) pour représenter l'image sainte des martyrs qui ont purifié la patrie de l'ennemi français .Il est le symbole de la conscience nationale qui caractérise tout citoyen humble prêt à se sacrifier pour le bien de son pays « kāna min tīnati Didouche Mourad wa min ʿ ağīnati Lâarbi Ben M'hidi wa Ben Boulaïd ,aladīna kānu yadhabūna limawti wa la yantaďirūna ,an ya,ti ,ilayhim» P.50(Il était comme Didouche Mourad , Lâarbi Ben M'hidi et Ben Boulaïd qui se dirigeaient vers la mort et n'attendaient pas qu'elle les surprenne) .La fréquence de ce nom dans la majorité des chapitres évoque l'idéal algérien , référentiel conservant son Histoire et son identité .

.Si Chérif : Le frère de Si Tahar et l'ami de Khaled. Il est un personnage typique de la manière de vivre des gens de pouvoir dans notre pays indépendant . Aux antipodes de Khaled, il est le portrait incarné de l'opportunisme et de la corruption qui ne rate aucune occasion pour assouvir ses basses ambitions même en exploitant ses

[12]A . MIHOUBI ,op .cit .

proches pour les réaliser «qad ,ihtāra buħayratahu l‹akira wantaha l,amr»P.70(Il a choisi son lac pourri).

.Son nom dérivé de "šaraf" (l'honneur) représente son appartenance à une famille honorable et originaire de Constantine, le fait de porter le nom d'un martyr (son frère) c'est déjà un grand honneur.

.Catherine : La femme française qui, avec son avidité sensuelle, représente la séduction de la civilisation occidentale face à laquelle l'homme et l'Algérien particulièrement se résigne , succombant à ses tentations en oubliant ses mœurs «kāna baynana tawātu,un ğasadiyun ma tilka s-sa‹āda s-siriya l-lati numārisuha dūna quyūdin bišar,iyati lğunūni»P.88(une telle connivence corporelle était entre nous…c'était un plaisir secret que nous exercions sans obstacle au nom de la démence)et ses principes religieux«ana l-ladi lam ,aşum min sinīn»p.279(Moi,qui n'ai pas jeûné depuis longtemps).Sa relation sexuelle avec Khaled évoque l'aliénation des Algériens immigrés en France ; la France qui s'empare de ces derniers pour exploiter leurs talents«la šay,a kāna yağma‹uni bihadihi lmar,a […] siwa šahwatina lmuštaraka wa ħubina lmuštaraki lilfani»P.89(Rien finalement ne m'unissait à cette femme que notre sensualité réciproque et notre amour commun pour l'art).Cette relation d'amour évoque aussi «*l'idée du contact entre l'orient et l'occident connu dans la littérature arabe*»[13].

Les autres personnages (Nadia , le docteur Kapotski , Si Mustapha) évoqués dans le chapitre **2** n'ont de valeur que comme simple figurants du roman sauf " **le muezzin**" évoqué aux premiers et aux derniers moments de l'histoire pour éveiller l'esprit religieux

[13]S. GUERRACHE et S. KOULIBI , *ši‹riyat ,al-luġa fi dākirat ,alğasad (la poétique de la langue dabs la mémoire du corps)* , Mémoire de licence , département d'arabe , Uni . Ouargla , 2003 , P .29 .

des gens ; là où une force morale se sent : la prière assure l'honnêteté et la tranquillité de l'individu.

Le lecteur qui connaît Ahlem Mostaghanemi à travers ses écrits, découvrira qu'elle est présente sous différentes formes, dans tous les personnages de cette œuvre comme Flaubert l'a signalé « *l'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout puissant ; qu'on le sente partout mais qu'on ne le voit pas* ». [14]

Les personnages qui animent l'histoire de cette œuvre sont en nombre de six. Khaled laisse sentir cette histoire d'amour avec les six sens mais pourquoi ladite histoire s'étale-elle sur six chapitres ?
Les paragraphes qui suivent, tentent de répondre à cette interrogation.

II-4-4- Symbolique des chiffres

Citons Simone Weil: « *Presque toutes nos actions simples ou combinées sont des applications de notions géométriques, l'univers où nous vivons est un tissu de relations géométriques, et la nécessité géométrique est celle-même à laquelle nous sommes soumis en fait, comme créatures enfermées dans l'espace et le temps* ».[15] L'idée de géométrie nous mène à parler des nombres qui peuvent signifier, dans un emploi rare,"harmonie" selon André warusfel. Nous partageons son idée dans la mesure où l'intégration des nombres dans l'œuvre littéraire devient "harmonie " qui excite le lecteur à la quête de signification.

Les nombres à eux seuls présentent toute la fascination du lecteur. S'habituer à lire les chiffres, c'est une passionnante initiation que permet ce voyage dans l'univers des nombres et leurs symboles

[14] Cité par C. ACHOUR, *Op.* cit. , p.199.

[15] [1]5André WARUSFEL, *les nombres et leurs mystères,* Seuil, France, 1961, p.87.

où il n'exclut ni l'art, ni la philosophie et où le sérieux n'interdit pas l'humour. La magie et le symbolisme des nombres ont une influence profonde sur le lecteur qui seul peut leur attribuer la symbolique juste en fonction de l'œuvre car « *Dieu a crée les nombres […], tout le reste est l'œuvre de l'homme* » [16] selon la formule de Kronecker.

.Un :

Il substitue le **10** qui représente les principes de l'armée de libération nationale (10=1+0=1).

.Il est le commencement d'engagement (Khaled transmet le testament de Si Tahar à Ahlem). « ,allad̲ī saraqu minhu lwaṣāya lʿašr…fağā,aki bilwaşiyati lħādiya ʿašar faqat »P.22(celui qu'on lui a volé les 10 testaments …et il t'arrive avec l' onzième seulement).

. Il symbolise "l'esprit agissant"[17] qui domine tout ce qu'il entoure (Si Tahar devient le tout pour Khaled quand il rejoint le maquis après la mort de sa mère et le remariage de son père).<<yaʿūdu lqadar baʿda 10 sanawātin liyaďaʿanīi maʿa sī tāhar[…] wa taqallaṣat ʿā,ilatī fağ,atan fī šah̲ṣihi>>pp.38-39(le destin ,après **dix** ans ,m'a réuni avec Si Tahar […]et toute ma famille s'est réduite en lui).

.Il exprime une poussée de l'esprit (qui se manifeste par la main la peinture). <<qad ,aʿūdu liziyārati lmaʿraď[…]baʿda ʿašrati ,ayām>>pp.80-81 (Je reviendrai peut être à l'exposition […] après **dix** jours).

.Il exprime "l'être doué de la créativité[18]", et qui est toujours debout malgré les défaites (Khaled fait une exposition à Grenade tout en souffrant de l'indifférence d'Ahlem envers lui). <<[…] baʿda kuli zzawābiʿi llatī marrat bina wa baʿda **10** ,ayām mina lğaħīm llad̲ī

[16] *Ibid*., p. 05.
[17] File //D : *La symbolique des chiffre de 0 à 9* htm .
[18] Ibid ,.

‹ištuhu waħdī >>P.254 (toutes les tempêtes qui nous ont perturbé et après **dix** jours d'enfer que j'ai vécu seul).

.Il exprime la particularisation et le seuil extrême d'amour et de créativité (Khaled éveille à la lumière les ombres d'une tragédie qui a pour acteurs l'amour, la mémoire, la beauté, l'oubli, la mort en recréant Constantine dans ses toiles, c'est pourquoi il mérite d'être en haut pour que les autres le regardent d'en -bas). << yasbiquki ‹itruki ,ila ttābiqi **l‹āšir** >>P.179 (ton odeur te devance au **10ème** étage [où habite Khaled à Paris]).

.Il est aussi l'enrichissement personnel (Khaled enrichit son esprit de culture, ce qui attire Catherine).<<kānat tahğalu[…] wa hiya ma‹a rağulin ‹arabiyin yakburuha **bi‹ašri** sanawātin wa yanquşuha bidirā‹>>P.83 (elle avait honte lorsqu'elle accompagnait un homme arabe plus âgé qu'elle de **dix** ans et manchot).

.Il exprime le refus et l'objection (celui qui est manchot [Khaled] ne peut pas être en accord avec les autres car l'accord nécessite deux mains pour applaudir).<<,alyadu lwāħida qadaru şāħibiha ,an yakuna mu‹āriďan wa rāfiďan>>P.386 (le destin du manchot l'oblige à être opposant et contestataire) .

.Deux :

.Il représente l'interaction unifiante des individus (lors de leur participation à la révolution). <<Kānati ttawra tadhulu ‹āmah **ttānī**>>P.32 (la Révolution était en sa **deuxième** année).

.Il représente la lutte ; la dualité (les Algériens contre les Français). <<,ihtaraqat dirā‹ī lyusra raşāşa**tāni**>>p.40(**deux** balles ont traversé mon bras gauche) .

."Il désigne le couple"[19]; les deux âmes sont reliées mais séparées par le temps et l'action pour assurer la stabilité des deux (le cas d'Ahlem et Khaled).<<,aš‹uru ,annana naħnu **l,itnayni** nara l,ašyā,a bi,iħsāsin wāħid>>P106(je ressens que nous **deux** ,nous voyons les choses avec la même émotion).

.Il représente l'amour en se transformant en **un (1)** par la suite si on fait réfléchir le deux sur un miroir puis on a la réintégration d'un cœur en équilibre sur son socle (l'amour qui unit Khaled à Palestine puis celui entre Ahlem et Ziad). <<,ana wātiqun ,anna **hadayni** ddiwānayni sayatrukāni ta,tīrahuma ‹ala kitābiki>>P.196 (je suis sûr que ces **deux** recueils vont influencer tes écrits).

.Trois :

.Il représente l'amour quand on le renverse, on obtient "m" de "ai**m**e" c'est –à –dire : L'amour qui lie Khaled à la patrie après la mort de sa mère. <<[…]wa yutmī yadhulu šahrahu **ttātlit** wa lam ,a‹ud ,adkuru fī ,ayi laħd'atin ,ahada lwatanun malāmiħa l,umūma>>p.32 (Je suis devenu orphelin depuis **trois** mois et je ne me rappelle pas à quel moment la patrie prend les traits de maternité).

.La torture que Si Tahar a subi en prison durant **trois** ans ne font qu'augmenter son amour qui prend une dimension nationaliste<< wa kāna lfiransyuna lladīna ‹adabūhu wa sağanūhu limuddati **talāti** sanawāt ya‹rifun [,annahu bi,imkanihi taġiyīra ttārīh]>>pp.37-38(les Français qui l'ont torturé et emprisonné durant **trois** ans ,savaient qu'il pouvait modifier l'Histoire).

.Quatre:

Le chiffre (**4**) se lit dans l'âge de Si Tahar (**40** ans→ **4 + 0 =4**), il représente les **quatre** facteurs permettant à la personne d'être chef (

[19] Ibid , .

savoir , justice , aptitude , sécurité des sens) ce qui correspond à Si Tahar ; facteurs absents chez les gens de pouvoir de l'Algérie indépendante et ceux des pays arabes « laqad huliqa liyakuna qā,idan kāna fihi šay,un min sulalati Tarik Ben Ziad wa l'Emir Abdelkader […] l-ladina yumkinuhum ,an yuġayiru t-tārih bihutbatin wāħida »P.37 (Il était né pour être chef , il avait le caractère de Tarik Ben Ziad , l'Emir Abdelkader et ceux qui peuvent modifier l'Histoire avec un seul discours) .

. Il exprime également les quatre caractéristiques de l'hypocrite (infidélité, mensonge, trahison, libertinage) selon le "Hadith" du prophète Mohamed que le salut soit sur lui. Cela se manifeste en Ahlem lorsqu'elle a raté son rendez –vous avec Khaled, lorsqu'elle n'a pas appliqué le testament de Khaled et lorsqu'elle n'a pas tenu sa promesse d'être à Khaled).<<tāratan ,aʿudduha fatabdu lī **,arbaʿatu** ,ayāmin>>P.82(tantôt je les (jours qui précèdent le rendez-vous)compte et je les trouve **quatre** jours).

.Entre les lignes se lit l' universalité du roman qui ne s'adresse pas aux Algériens seulement car son auteur semble dire que tous les peuples doivent avoir conscience de leurs droits et de leurs devoirs s'ils veulent participer à la décision politique«wa hakada š-šu,ubu ,ayďan nahabuha katiran mina l,aħlāmi lmu,alaba mina s-saʿāda lmu,ağala fataġuďu n-naďara ʿala lwala,imi l-lati lan tudʿa ,ilayha»P.327(Et c'est ainsi les peuples qu'on leur donne de fausses promesses, des rêves irréalisables du bonheur ajourné pour qu'ils ne fassent pas attention aux festins qu'on fait à leur insu.Ahlem Mostaghanemi veut que ses lecteurs retiennent la confirmation d'El Baradouni«*Un peuple qui lit est un peuple qui n'aura jamais faim et*

ne sera jamais colonisé »[20] Il représente les quatre points cardinaux (l'œuvre s'adresse à tous les lecteurs et non seulement aux Algériens).

.Cinq :

.Il représente « *la quête de l'être humain de son couple*»[21] pour lui exprimer son amour avec ses cinq sens, c'est pourquoi notre romancière s'est référée à ce numéro en écrivant son histoire d'amour en **482** pages (4+8+2=14) → (14=1+4=5).

.Il est aussi le nombre des principes de l'Islam (dont la romancière évoque 4 [attestation, prière, carême, pèlerinage]).

.Six :

.Toute en étant convaincue que « *celui qui se trouve devant une aire blanche , pour la création , doit être créateur si non il change de métier* »(le roman P.207) et en répétant le verbe "halaqa "(créer) **10** fois ainsi ses dérivés :

",alhalq "(la création) pp.86 – 87 – 237 ,",almahluqāt " (les créatures) P.375 , l'auteur crée son œuvre en **six** chapitres pour faire référence , d'une part , à la durée de la création de l'univers (**6jours**) «*c'est votre Dieu **Allah** qui a créé les cieux et la terre en six jours* »[verset 53 sourate : Al-àaraf].D'autre part , à la division coranique montrant le cycle de la création de l'être humain selon le verset**14de la sourate** (Al_mu-minun) (sperme→sangsue→mastic→Os→couvrir les os en chair→ fœtus)pour avouer la paternité de son roman dont la date

[20] Notes de lecture.
[21] Ibid ,.

d'achèvement est en Juillet 1988 → (07+1988) →(07+26) = 33→ 06(3+3).

.Il symbolise la naissance d'un nouvel esprit **politique** pour diffamer les systèmes arabes et les opportunistes <<min ħaqi hada lwatani ‹alayna ,an nafďaħa man hanuhu[…]ma dama la yuğadu hunaka man yuħāsibuhum>>P.461 (notre devoir envers la patrie est de diffamer ses traîtres[…]puisqu'ils sont dans l'impunité), et **littéraire** pour briser l'habitude des fins amoureuses heureuses car les histoires d'amour ne finissent pas toujours par le mariage<<wa lladīna katabu lana qişaşa ħubbin binihayātin ğamīla […] la yafhamuna šay,an fī qawnīni lqalbi>>P.453(et ceux qui nous ont écrit des histoires d'amour aux fins heureuses[…],ils ne comprennent rien dans les lois du cœur).

.Il représente aussi la période de colonisation français (132 ans→ 1+3+2=6). Avec son œuvre, Ahlem Mostaghanemi (ainsi Khaled dans le roman) se sent le courage de continuer la Révolution en substituant les armes par la plume (littérature engagée).

.Il symbolise l'ouverture de la réflexion (les besoins de la civilisation et des enfants ouvrent à Hassane les horizons de rêves pour assurer une vie confortable). <<yuš‹irunī[…]wa biraġmi ,awladihi **,asita** ,an- nanī l,ahu l,aşġaru lihassan>>P.339 (il me fait sentir , malgré ses **six** enfants ,que je suis le petit frère de Hassane).

.Sept :

.Il symbolise « *la mémoire nutritive de l'âme humaine*»[22]. (Si Tahar nourrit Khaled d'affection après la mort de sa mère ,en prison).<<kāna yušfiqu siran ‹ala sanawāti **,asiti ‹ašar**[wa]‹ala tufulatī lmabtura>>P.35(J'avais **16** ans lorsqu'il me traitait pitoyablement face à mon enfance mutilée)→ (16→1+6=7).

[22] Ibid ,.

.Il exprime le changement et l'instabilité en se référant au rythme du sang: « *tous les **7** ans, il se renouvelle totalement avec les changements de caractères qui en découlent*»[23]. Ce qui correspond au changement d'Ahlem lorsqu'elle grandit.<<,a,ataħadatu ‹an şabiyatin qalabat ba‹da **25** sanatin ħayātī?>>P.48 (Est-ce que je parle d'une fille qui, après **25** ans , bouleverse ma vie?)→ (25→2+5=7) et changement de la patrie souffrant de la crise de **1988** et qui transforme sa tranquillité en conflits intérieurs décrits dans les journaux de 25 /10/1988→ (25+10+1988)→ (35+26=61)(61→6+1=7).

.Il est le symbole d la victoire (7=V)→(V est l'initiale du mot **v**ictoire). Nous la sentons lorsque Khaled surmonte son chagrin causé par son bras amputé<<hilāla **25** sana llatī ‹ištuha bidirā‹in wāida lam yaħdut ,annanī nasītu ‹āhatī ,illa fī qā‹ati l‹ard'i>>P.84(durant les **25** ans que j'ai vécus avec un seul bras ,je n'ai oublié mon handicap que dans les salles du vernissage).

.Huit :

.Renversé, il représente l'infini, c'est-à-dire la fin d'un état annonce le début d'un autre (Khaled vit l'infini solitaire à l'exil et dans son pays natal après la mort de Hassane et Ziad, et le mariage d'Ahlem).

.Il symbolise la résurrection (après **8** ans d'éloignement, khaled rencontre Ahlem et rencontre en elle sa ville natale, ce qui lui donne l'espoir et le désir de vivre). <<tataħawalu fīha ssanawātu ,ila **8** mufa kirāt la ġayr>>P.75(les années s'y transforment en **8** agendas seulement).

.Neuf:

.Il est le chiffre de germination (la germination d'idées de khaled donne naissance à son 1er tableau). <<hamsun wa ‹išruna sana ‹umru

[23] File // D : op .cit ,.

llawħa llatī ,asmaytuha ħanīn wa ,ana šābun fī**27**>>P.72(vingt cinq ans est l'âge du tableau que j'ai nommé Hanine (Nostalgie)lorsque j'avais **27** ans)→(27→2+7=9).

.Il désigne la période de la vie utérine de l'individu (Khaled se trouve dans un état de tristesse (obscurité) dès le départ d'Ahlem à Alger pendant les vacances, il se bloque dans son appartement sans contacter les autres pour dessiner des tableaux qui perpétuent Constantine -Ahlem). <<laqad rasama 11 lawħa fī šahrin wa nişf>>P.228 (il a dessiné onze tableaux en un mois et demi)→ (1 mois et demi = 45 jours→ 4+5=9).

Tenant sa force et son esthétique de ces valeurs symboliques l'œuvre littéraire possède aussi un inventaire chromatique en faisant référence à la peinture. La lisibilité de l'œuvre est liée à la compétence du lecteur et sa connaissance de symbolique des couleurs, élément qui fait l'objet des paragraphes suivants.

II-4-5- Symbolique des couleurs

L'intégration des couleurs dans l'œuvre littéraire mène le lecteur à rechercher leurs significations en fonction du cadre romanesque et à les lier aux éléments de la nature (eau, feu, terre, ciel). Il doit exploiter la dimension symbolique de la ville natale en vue de retour à la nature et aux traditions. Avec les couleurs, l'auteur vise à attirer l'attention du lecteur, déclencher son intérêt et susciter le désir.

Les couleurs ci –dessous sont classées selon leur apparition dans l'œuvre.

.Le blanc:

Cette couleur est introduite avec, d'une part, la parution des personnages: **Ahlem** : portant une robe **blanche**, orne la salle du vernissage avec sa présence <<lam yakun lawnī lmufaďal wa

lakinanī ,anadāka ,inħaztu ,ilayhi duna tafkīr>>P.60(elle(la couleur blanche)n'était pas ma couleur préférée mais je me suis rangé du côté d'elle sans réfléchir). Ce qui symbolise la paix et l'union à la patrie en exprimant la blancheur maternelle. **Le docteur Kapotski** dans <<dāhila bizzatihi **lbayd'ā,** >>P.61 (dans sa blouse **blanche**) qui représente l'action de soulagement et l'univers aseptisé puisque kapotski conseille à kahled de dessiner pour ne pas se perdre dans le désespoir et la déception en lui disant <<faqad la takunu biħāǧatin ,ilaya ba‹da lyawmi>>P.70(peut être ,tu n'auras pas besoin de moi après). D'autre part, avec les objets :

Les murs: pour représenter les lieux vides élevés <<kullu ma yumkinu ,an ,u‹aliqa ‹alayha min lawħātin>>ibid. (tous les tableaux que je peux y fixer).

Les feuilles blanches : évoquent la pureté et l'éveil de don, c'est une source de motivation que se soit pour l'écriture ou pour le dessin <<kuntu ,amla,u awrāqī ġāliban kay la ,atrukaha bayďā,>>P.75(je remplissais souvent mes feuilles pour ne pas les laisser blanches).

Le jaune :

Il est exprimé par l'évocation de la robe de Catherine pour symboliser la vie juvénile heureuse .Cette gaieté réside dans son amour pour Khaled ayant pour fin la satisfaction du plaisir sensuel et la réalisation du désir égoïste. Elle décide d'exécuter son projet d'amour comme avant <<lišahiyatiha llatī la tašba‹>>P.87 (pour son désir qui ne se rassasie pas) mais Khaled ne répond pas à l'appel du désir puisqu'il pense à Ahlem.

Le bleu:

Cette couleur a hanté les poètes romantiques et symbolistes tels que Victor Hugo, Rimbaud et Malek Haddad. Elle attire aussi Khaled vers l'infini et éveille en lui le désir de pureté à travers le

fleuve de Seine<<kānat zurqatuhu lğamīla tastsfizunī dalika ṣṣabāħ duna mubarririn>>P.215 (sa couleur bleue m'enflamme ce matin).

Elle connote aussi le spirituel et la pureté <<naďartu tawīlan ,ila ssamā,i kānat ṣāfiyatan zarqā,an >>P.181 (j'ai regardé le ciel ,il était clair et bleu).

.L'emploi du bleu a pour but d'évoquer le retour aux sources correspondantes à la purification spirituelle <<maziltī kamiyāhi ġarnāta>>P.248 (tu es toujours comme l'eau de Grenade)en comparant Ahlem aux eaux de Grenade dans sa profondeur et son apaisement .

II-4-6- Symbolique des images évoquées

Paysages, tableaux, temps, objets ne sont que des symboles qui, aux yeux du lecteur dans un monde où ne règnent que les valeurs matérielles, l'art qui ne se contemple pas mais il s'affiche et se fait sentir.

La nuit :

Elle symbolise la beauté sans obscurité, la joie de vivre. Elle est un moment où khaled trouve son bonheur et sa tranquillité « ,uridu ,an ,aktuba ,anki fi lʿatamati»P.47(Je veux écrire ton histoire dans l'obscurité) .

La fenêtre :

«Elle symbolise tout ce qui a trait à l'ouverture sur l'environnement extérieur »[24] .C'est pourquoi , pour s'évader de sa mémoire, Khaled ferme la porte de sa chambre et ouvre la fenêtre. Mais ce fait ne le libère pas de sa pression intérieure <<wa ha ,anta da talhatu halfaha litlħaqa bimāď in lam tuġādirhu fī lwāqiʿi wa bidākiratin taskunuha li,annaha ğasaduka>>P.34(et te voici, tu la poursuis (mémoire)pour rejoindre un passé que tu n'as pas quitté, en réalité, et une mémoire

[24] M.MENNIG , op.cit ,.P102.

que tu hantes parce qu'elle est ton corps),cette ouverture de la fenêtre ne lui permet ni l'évasion du réel ni celle du passé « wa ha ,anti tadhulina ,ilaya mina nafidati l-lati sabaqa ,an dahalti minha mundu sanawatin»P.15(Et te voici m'arrivant par la meme fenetre comme tu l'as fait depuis des années).

Les chênes :

Symbolisent l'équilibre de la fécondité à travers les âges, de l'enracinement et la résistance au temps. Ces arbres"ħizāmun" (barrage) plantés par les générations précédentes représentent le lien entre le passé et le présent, entre la guerre de libération et les Algériens, entre la patrie et les citoyens <<kullu lġābāti wa ṣṣuhuri huna qad sabaqatkī fī l,inhirāt fī sufūfi ttawra>>P.30 (toutes les forêts et les rochers ici t'ont devancée à la participation à la Révolution).

Le matin (le jour) :

Il annonce le renouveau, un autre départ. Les rayons du soleil s'imposent à lui pour le faire sortir du désespoir et de la souffrance <<yadhulu nurun ,ila ,aʿmāqī ġaṣban ʿannī fa,aš,uru ,annahu yahtalisu šay,an minnī>>P.47 (une lumière envahit mon fond par contrainte et je sens qu'elle me vole quelque chose). Il s'oppose à la nuit qui attaque avec ses souvenirs.

***Le pont* ",alǧisr " et le tableau ħanīn "(Nostalgie) :**

Le pont représente l'état d'âme confus de Khaled "dispersé"entre deux extrémités(la patrie / l'exil) et entre deux réalités contradictoires (le passé pur/le présent pourri) « wa ,ana ,aṣbaħtu ǧisran ,āhara muʿal-laqan huna »P.14 (Et je deviens un autre pont suspendu ici) .

. Il symbolise l'indécision intérieure de Khaled et sa répression <<kayfa ,anta ya **ğisrī** lmu‹allaq ya ħuznī lmu‹alq>>P.91(comment vas- tu, mon pont suspendu, ma tristesse suspendue).

. Après son premier engagement qui symbolise d'une part , sa volonté de surmonter sa déception et de se réconcilier avec son nouveau monde perçu avec un seul bras tout comme les ponts qui résistent depuis longtemps . D'autre part , il représente le lien entre Khaled et son pays natal <<,adrī ,annanī rasamtuhu marrātin wa marrātin ba‹da d̲ālika wa ka,annanī ,arsumtuhu kulla marratin li,awali marratin wa ka,annahu ,aħabba šay,in ladaya kulla marratin>>P.72 (je sais que je l'ai dessiné plusieurs fois ,après ça je sens que je le dessine pour la première fois comme si c'est ma chose aimée pour toujours).

Le jasmin :

Il symbolise l'odeur pure et nette de la patrie <<ğalasa **lyasamīnu** muqābilan lī >>P.101 (le jasmin s'assois en face de moi) ainsi l'éveil de la curiosité chez l'artiste qui<<la ya‹rifu kayfa yuqāwimu nnidā,a lmuği‹a lilawni lbayāď'i wa stidrağihi ,iyahu lilğununi l,ibdā‹ī>>P.184(il (l'artiste)ne sait pas résister à l'appel douloureux de la couleur blanche qui l'attire à la folie romantique). Il annonce avec ses fleurs blanches et très adorantes l'été: la période estivale.

Le silence :

Il symbolise, dans son aspect positif, la tranquillité de l'artiste qui a besoin du calme pour s'inspirer et pour créer. Mais dans son aspect négatif, il exprime la passivité et la peur de dire la vérité ou de contester le pouvoir<<mazilna bismi şşumdi wa wiħdati şşufufi **naşmutu** ‹ala ğarā,imi ,al,anď'imati>>P.170(nous nous taisons

,encore au nom de la résistance et l'union des rangs devant les crimes des systèmes politiques).

La pluie :

Elle est la source d'inspiration pour Ahlem <<,inna **lmatar** yuġrīnī bilkitāba>>P.181(La pluie m'inspire pour écrire)et source d'amour pour Khaled <<tamanaytu law ,amtarat laħďataha wa ramat ki ,ila şadrī>>ibid. (j'ai espéré qu'il pleuve à ce moment- là et que tu t'es jetée contre ma poitrine). Elle est aussi le symbole de la jeunesse et la vivacité juvénile <<,inna l,insana lyaš‹uru ,annahu fī ‹unfuwani ššabābi ‹inda nuzuli lmatar>>P.180 (Quand il pleut, l'homme sent sa force juvénile).

La valise de Ziad :

La valise noire de Ziad symbolise la situation palestinienne qui est une nuit longue au sein de l'obscurité israélienne. Ziad la laisse en possession de Khaled pour montrer que la Palestine ne se limite pas à El-Qods mais elle est la responsabilité de tous les Arabes et non pas les martyrs plestiniens (symbolisés par l'agenda) qui arrosent leur terre par leur sang abondant <<wa ya,hudu lħibru l,aħmaru fağ,atan lawnan šabīhan biddami>>p.305(l'encre prend ,subitement une couleur comme celle du sang). Les poèmes écrits en rouge signifient les voix de tous les palestiniens qui déclarent leur amour de leur pays et attendent la mort à tout moment en faisant appel aux arabes pour rendre pure la Palestine et pour lui donner une autre vie<<,ayatuha lwaqifatu fī muftaraqi ,al,ad'dādi>>P.304 (ô, toi qui es debout dans un carrefour des contrastes).

La maison natale :

Qui le comble de chaleur maternelle et d'affection incomparable. Elle est devenue une scène sur laquelle ,il évoque sa mère à sa robe "‹annābī" (grenat)et son père qui demande de l'eau

pour faire ses ablutions ainsi sa voix lorsqu'il crie pour que les femmes lui libèrent la voie: un signe traditionnel annonçant l'arrivée d'un étranger. Même ses murs peints ne l'empêchent pas de se rappeler le lieu où était fixé son certificat d'études primaires. La maison est pour lui un lieu où il quête la joie même si cette dernière est momentanée avant qu'il fixe son regard sur la porte et se rappelle la mort de sa mère <<,akādu ,ara ğuṯmāna ,amma yaẖruğu min haḏā lbābi >>P.341 (Je peux presque voir le cadavre de ma mère sortir de cette porte) avec les sanglots des femmes et quelques sourates récitées par les hommes. Cette porte, par laquelle est sortie définitivement la mère de Khaled, fait entrer après quelques semaines une deuxième femme accompagnée des youyous. Sa maison à doubles sens le mène à se convaincre qu'il n'est pas orphelin à cause de la mort de sa mère mais il est aussi « orphelin de sa mère- patrie»(P.342) qui était égoïste envers lui, ce qui lui cause l'insomnie <<lam ,anam laylatha>>(Ibid) (Je n'ai pas dormi ,cette nuit- là).

La maison d'obscénité :

Khaled s'arrête longuement devant cette maison fermée actuellement et la regarde avec méconnaissance car c'était la cause de la souffrance de sa mère et grâce à quoi son père était satisfait sensuellement. La fermeture de cette maison symbolise le réfrènement des désirs en la présence des mosquées pour éveiller la conscience religieuse des habitants <<yartafiʿu ṣawtuha ʿiddata marrātin fī lyawmi liyuḏakkira nnāsa bimazāya l,īmāni wa ttawba>>P.371.(leur voix retentit plusieurs fois par jour pour rappeler les gens aux vertus de la foi et du repentir) devant lesquelles Khaled peut vaincre ses plaisirs sensuels dans une ville qui a plusieurs aspects contradictoires.

La tortue aquatique :

Cette image vient illustrer la douleur de Khaled et sa souffrance envers cette ville qui veut se débarrasser de sa procréation avec son caractère de sadisme<<madīnatun tatalad̲ad̲u bita‹d̲ībi awlādiha ħabilat bina dūna ğuhdin>>P.409 (une ville qui se complait dans la souffrance de ses habitants). En fait, cette ville qui, comme la tortue, part sans regarder ses œufs, est la même qui était le berceau du savoir avec la création de l'association des "**Oulamas** " en 1931 pour conserver l'identité musulmo- arabo-algérienne. Donc, ce qui correspond à la tortue n'est pas la ville parce qu'elle est la même dans les deux aspects (positif et négatif)mais c'est le héros, dans son désarroi ; qui pond sa mémoire, ses images confuses, ses souvenirs, sa réalité présente en allant à la quête de son "moi" personnel et collectif « ha naħun bila ,afkārin …nabħat̲u ‹an qadarina bayna lħānāti wa lmasāğidi »P.409 (nous voilà sans idées, nous cherchons notre destin entre les cabarets et les mosquées).

Le cimetière :

L'échec amoureux de Khaled représente l'échec d'une société basée sur les privilèges et les inégalités. Khaled sait que son échec personnel est un échec de la joie dans une société où le profit et les intérêts personnels sont lourds, où l'oncle Si Chérif marie Ahlem à un militaire. Il regrette d'être vivant pour assister à ce mariage, d'y être invité alors qu'il aurait dû être l'époux <<kāna yumkinu ,an takūna zawğatī>>P.316(elle pourrait être mon épouse). Pour oublier ce mariage, il se donne au cimetière où sa mère était enterrée. Or la visite du tombeau de sa mère renforce l'aspect tragique de l'univers du héros en réactualisant sa douleur intense et enfouie : il va se plaindre son malheur puisqu'il n'a pas de poitrine maternelle sur

laquelle il peut pleurer pour se soulager. Il dépoussiérer le tombeau de sa mère et récite "la fatiha" pour qu'il surmonte sa solitude et son drame ainsi son impuissance d'agir sur le réel.

La robe d'Ahlem :

Robe traditionnelle "qatīfa ‹annābī" (daim grenat) symbolise l'Algérie dans la fertilité de sa terre arrosée du sang des martyrs. Sa bordure aux ficelles dorées représente l'espoir et les efforts des citoyens pour la liberté et la paix. Comme l'Algérie est libérée grâce à un million et demi de martyrs et d'autres combattants vivants pour qu'une minorité bénéficie de ses biens, la robe est aussi bordée par plusieurs femmes pour qu'une femme s'en habille pour une courte durée dans le but de séduire son époux <<ħuznī ‹ala dālik ttawbi […]liyatamata‹a biraf‹ihi rağulun wāħid>>P.432(ce qui m'a rendu triste, c'est cette robe qui sera enlevée par un seul homme).

La fermeture de la porte :

La porte qui se ferme représente le retour à la position initiale du narrateur : elle symbolise l'enfermement de Khaled en refusant de l'ouvrir pour se débarrasser de sa mémoire <<la tatruqī lbāba kulla hadā ,attarqi …falam ,a‹ud huna>>P.440 (ne frappe pas à la porte ainsi car je ne suis pas là). Cet énoncé en cinq occurrences annonce l'absence de l'habitant ainsi l'espace du manque et du vide qui symbolise la solitude de khaled et l'absence de communication avec lui ainsi son "vertige" devant les feuilles blanches qu'il veut remplir pour combler ce vide.

Le réfrigérateur:

Le rêve de Hassane était d'avoir un réfrigérateur comme besoin principal de la vie pour conserver ses aliments et boire de l'eau fraîche. Cette fraîcheur artificielle désirée le conserve aujourd'hui dans un frigidaire des cadavres avant qu'il soit infecté

par la pourriture du secteur administratif <<laqad ,ahdāhu lwatan ṯal-lāğatan yantaďirunī fīha>>P.471(la patrie lui a offert un réfrigérateur dans lequel il m'attend).

CONCLUSION

La lecture intégrale d'une œuvre littéraire est un des moyens par lesquels nous cherchons à nous saisir nous-mêmes ; à savoir *dans quelle mesure nous ressemblons à ce que nous lisons*. A travers cette lecture, nous changeons et échangeons la manière dont nous conservons notre nature et celle des autres. La lecture est un rêve conduit par les mots de l'écrivain. Il n'est point alors question de forcer les mots dans une lecture rapide ni de parcourir l'œuvre mais il s'agit de la lire en entier, afin d'en percevoir chaque mot, d'en saisir les nuances de sens. Seule la lecture intégrale est à ce prix qui permet aux étudiants *l'acquisition « enracinée » des œuvres et des pensées*.

De plus, *lire pour s'oublier*, *lire pour se rassurer*, *lire pour se connaître*/*reconnaître*, sont trois attitudes non antinomiques, mais compatibles dans l'œuvre littéraire. C'est pourquoi il importe que les étudiants sachent la lire, la comprendre et la goûter pour pouvoir porter sur elle un jugement personnel. L'effort doit être poursuivi durant les années d'apprentissage pour leur apprendre à réussir une récapitulation de chaque chapitre, à faire le point de ce qu'ils ont déjà lu, tenter de deviner ce qui va suivre, tirer des conclusions appropriées en fin de lecture, faire éventuellement des comparaisons avec d'autres ouvrages, rendre la lecture plus réfléchie en les amenant à ne pas seulement lire le texte mais à élaborer leur lecture conformément au *programme de l'auteur*.

Il est utile, dans ce contexte, d'emprunter à H. Hamon et P. Rotman, l'expression « *la technologisation* »[1] de la culture dans la société actuelle, néologisme plusieurs fois mis à contribution pour expliquer la désaffection que nous sentons pour la lecture des textes littéraires – ce qui nous autorise à penser que le destinataire (le lecteur) compose le facteur d'importance entrant en jeu au cœur même des mécanismes institutionnels de la réception. C'est pourquoi il convient de donner à ce lecteur en puissance l'envie de lire tout en prenant suffisamment de distance critique, de recul salutaire. Et si jamais les étudiants arrivent à l'université avec l'idée que la lecture de l'œuvre littéraire les ennuie, il incombe aux enseignants de leur faire retrouver ce goût ineffable pour une lecture toute de liberté et d'émotion en harmonie avec leur sensibilité et leur imagination. En les initiant aux outils d'analyse permettant de lire avec profit les œuvres de l'esprit, en ménageant des *rencontres de compréhension* entre les étudiants et les œuvres littéraires à travers leurs indices externes et internes, les enseignants feront preuve d'innovation didactique. Ils sauront de la sorte habituer leurs apprenants à être comme *des poissons dans l'eau*, tantôt se laissant porter, tantôt nageant à contre-courant mais souvent pour la meilleure utilisation possible des rencontres. Ils doivent lire l'œuvre littéraire pour être présents dans cet espace culturel qu'elle définit et l'histoire littéraire garde la mémoire. Avec cette pratique, nous voulons faire de la lecture un réel plaisir physique pour un lecteur désormais averti ; pratique au cours de laquelle le corps goûte le plaisir inconscient d' être présent dans une lecture atemporelle, seulement alors l'on pourra dire : « *la machine intellectuelle marche bien* »[2]. Cet état de

[1] Isabelle CHELARD - MANDROUX et al., *op.cit.*, p. 14.
[2] Luc DECAUNES, *op. cit.* , p.11.

grâce du lecteur accompli, est à atteindre par une succession d'entraînements qui formeront progressivement le lecteur véritable des œuvres classiques. En effet, ce dernier perçoit les relations qu'entretient l'œuvre avec les grands modèles du passé tout en lui proposant les éléments d'un puzzle avec lesquels il peut s'amuser à exercer la liberté de son intelligence et de son imagination.

Pour terminer, nous rappelons qu'au moment d'aborder un texte littéraire, l'étudiant-lecteur se trouve dans un relatif degré de non-connaissance du contenu du texte. L'activité de lecture consiste alors en la conversion de cet état de non-savoir en savoir complet à travers l'exploitation de tous les indicateurs de sens dispersés dans le texte.

Ce qui est à signaler aussi, c'est l'existence du contrat de lecture qui indique les règles de déchiffrement du texte : le niveau d'intelligibilité requis et le type d'attente que l'on compte satisfaire et qui ne sont pas forcément explicites -chose qui incite le lecteur à les rechercher sous différentes manifestations (éléments paratextuels, données typographiques, lieux et moments d'apparition des personnages, éléments linguistiques et intertextuels). Il doit donc ajuster sa lecture à une trajectoire préalablement définie par l'auteur et reconnaissable à l'avance. Ce but ne sera pas atteint par le fait de précipiter l'étudiant-lecteur dans un décodage hâtif et maladroit de significations linguistiques mais par le fait de lui apprendre à élaborer ses propres outils de décodage et d'interprétation. Par ce fait, l'étudiant-lecteur pourra voir plus clair et plus loin plutôt que

d'être « *un simple mangeur* »[3] de mots. Il pratiquera la lecture intégrale comme un art et **lire** pour lui signifiera jouissance et moyen pour s'ouvrir l'esprit.

Pour ce faire, nous ne pourrions mieux trouver en guise de conclusion que la citation suivante : « *dis-moi comment tu lis et je te dirai qui tu es* »[4] puisqu'elle est un véritable révélateur. Avec la lecture, nous redécouvrons notre vie pour la mieux comprendre, la magnifier, la mettre en question ou en ordre, ou tout simplement la vivre car sans elle toute œuvre littéraire est condamnée à l'oubli rapide et par partant consomme la mort de son auteur.

[3] Luc DECAUNES, *Ibid*, p. 267.
[4] Luc DECAUNES, *Ibid*, p. 153.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES :

1-ACHOUR Christiane, *Abécédaires en devenir*, E.A.P, Alger, 1985.

- *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*, ENAP, Bordas, Paris, 1990.

2-ACHOUR Christiane, BEKKAT Amina, *Clefs pour la lecture des récits*, Tell, Blida, Algérie, 2002.

3-ACHOUR Christiane, REZZOUG Simone, *Convergences critiques : Introduction à la lecture littéraire*, OPU, Alger, 1990.

4-ADAM Jean-Michel, *Le texte narratif*, Nathan, Paris, 1994.

- *Les textes : types et prototypes*, Nathan, Paris, 1997.

- *Linguistique textuelle : des genres de discours aux textes*, Nathan, Paris, 1999.

5-ARABYAN Marc et al., *De la syntaxe à la narratologie énonciative*, Ophrys, Paris, 2001.

6- BEKRI Tahar, *Malek Haddad : L'œuvre romanesque*, l'Harmattan, Paris, 1986.

7- BERQUE Jacques, *Anthologie de la littérature arabe contemporaine*, Seuil, Paris, 1964.

8-BOUDJEDIR Ali, *Qu'elle était belle, la Révolution*, Houma, Alger, 2002.

9-COURTES Joseph, *Analyse sémiotique du discours : de l'énoncé à l'énonciation*, Hachette, Paris, 1991.

10-COURTILLON Janine, *Elaborer un cours de FLE*, Hachette, Paris, 2003.

11-DEJEUX Jean, *Situation de la littérature maghrébine de langue française*, OPU, Alger, 1982.

12-DESMEDT- EVERAERT Nicole, *Sémiotique du récit*, De Boeck, Bruxelles, 1992.

13-DUTARD- ARCOD Françoise, *La linguistique littéraire*, Armand Colin, Paris, 2000.

14-FONTANILLE Jacques, *Sémiotique du discours*, Pulim, 1998.

15-FOUCAMBERT Jean, *La manière d'être lecteur*, O.C.D.L, Sermap, Paris, 1976.

16-GAUDET Denise et al., *La coopération en classe : guide pratique appliqué à l'enseignement quotidien*, Chenillère/MC, Graw-Hill, Montréal, 1998.

17-GIASSON Jocelyne, *La compréhension en lecture*, Gaétan Morin, 2000.

18-JOLIBERT Josette et ROMIAN Hélène (sous la dir. de), *Pour une autre pédagogie de la lecture*, Casterman, 1976.

19-KHADDA Nadget, *Représentation de la féminité dans le roman algérien de langue française*, OPU, Alger, 1991.

20-KLINKENBERG, Jean-Marie, *Précis de sémiotique générale*, De Boeck, Paris, 2000.

21-MAINGUENEAU Dominique, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours : Problèmes et perceptions*, France, 2000.

- *Pragmatique pour le discours littéraire*, Nathan, Paris, 2001.

22-MANDROUX-CHELARD Isabelle, *Enseigner la lecture de l'œuvre littéraire au lycée*, Armand Colin, Paris, 1998.

23-MAOUGAL Mohamed-Lakhdar, *Kateb Yacine : Les harmonies poétiques*, Casbah, Alger, 2002.

24 – MENNIG Miguel , *Ce que disent vos rêves : Dictionnaire symbolique* ,Eyrolles , Paris , 2004 .

25-MOIRAND Sophie, *Situations d'écrit : Compréhension / Production en français langue étrangère*, Clé, Paris, 1979.

26-ORECCHIONI Catherine-Kerbrat, *Les interactions verbales*, T. 1, Armand Colin, Paris, 1998.

27-OUHIBI-GHASSOUL Bahia Nadia, *Littérature : textes critiques*, Dar El-Gharb, Oran, 2003.

28-PARRAMON José-M., *Comment peindre le paysage*, Bordas, Paris, 1977.

29-RAYMOND Michel, *Le roman*, Armand Colin, Paris, 2000.

30-REGAM Abdelhak, *Les marges du texte*, Afrique Orient, 1998.

31-RENARD Paul (sous la dir. de), *L'explication de textes littéraires*, Ellipse, Paris, 1996.

32-REY Alain, *Théories du signe et du sens*, Klincksieck, Paris, 1976.

33-ROGER Jérôme, *La critique littéraire*, Nathan, Paris, 2001.

34-RÜCK Heribert, *Linguistique textuelle et enseignement du français*, Hatier, Paris, 1980.

35-THUAALBI Ben-Meziane, *L'identité au Maghreb*, Casbah, Alger, 2000.

36-THUMEREL Fabrice, *La critique littéraire*, Armand Colin, 2000.

37-TISSET Carole, *Analyse linguistique de la narration*, Sedes/Her 2000.

38-VALETTE Bernard, *Le roman*, Nathan, 1992.

39-VASSEVIERE N.T Jacques, *Littérature : textes théoriques et critiques*, Nathan, 1994.

40-VIGNER Gérard, *Didactique Fonctionnelle du Français*, Hachette, Paris, 1980.

-*Lire : du texte au sens*, Clé, 1979.

41-WARUSFEL André, *Les nombres et leurs mystères*, Seuil, 1961.

OUVRAGES D'EXPRESSION ARABE *:*

42-AL-BARR Mohamed Ali,"*halq ,al,insān bayna ,attib wa-lqur,ān"(la création de l'homme entre la médecine et le Coran)*,Dar AS-Soùdia,3 éme édition, 1981.

43-AMINE Ahmed,",*an-naqd ,al,adabī"(la critique littéraire)*,Dar AL-Kitab AL-Arabi, Beyrouth, 1967.

44-BAMIA AYDA Adib ,"*tatawur ,al,adab ,alqaşaşī ,alğazā,irī1925-1967"(L'évolution de la littérature narrative algérienne*),Diwane AL-Matbouat AL-Djamya,1982.

45-BEN MALEK Rachid"*muqaddima fī simā,iya ,assardiya " (Introduction à la sémiotique narrative*)Dar AL-Cssaba, Alger, 2000.

46-DIF Mohamed,",*ataħawul ,assiyāsī fī lğazā,ir"(Le changement politique en Algérie*),thèse de magister, département de sciences politiques, Alger, 1998.

47-FERRADJ Azzeddine,"*fan ,alqirā,a"(L'art de lecture*), Dar AL-Fikr AL-Arabi, le Caire, 1995.

48-MADKOUR Ali Ahmed,"*tadrīs funūn ,alluġa"(L'enseignement des arts de la langue*),Dar AL-Fikr AL-Arabi, le Caire, 2000.

49-KOULIBI Salima et GUERRACHE Sabah, "*ši'ryatu lluġa fī dākirat ,alğasad li,ahlam mustaġanmī"(La poétique de la langue dans "Mémoire de la chair "d'Ahlem Mostaghanemi),* mémoire de licence, Département des lettres arabes, Ouargla, 2003.

50- MESSAYEF Mohamed ,",*annatr ,alğazā,irī ,alħadīt" (la prose algérienne contempraine)* AL-Mouassassa AL-Watanya li l-kitab, Alger, 1983.

51-MOURTADH Abdelmalek ,"*naďaryat ,alqirā,a"(Théorie de la lecture*) Dar AL-Gharb, Oran, 2003.

52-MOSTAGHANEMI Ahlem? "*dākirat ,alǧasad"(Mémoire de la chair*), mouaf Alger, 1993.

53-REKIBI Abdellah,"*tatwur ,annatr ,alǧazā,irī ,alħadīt"(Evolution de la prose algérienne contemporaine*), AD-DAR AL-Arabia li-lkitab, Alger, 1975.

MANUELS :

54- BEN TRIDI Badreddine,",*al,adab ,al‹arabī li,aqsām, albakalurya",(la littérature arabe pour les classes du BAC),* 1998.

55-DJAFAR Madjid,",*attārīh"(L'Histoire*), 9°AF, IPN,1993.

56- KAIS Abdennour, *Techniques de l'expression : Méthodes de français*, AL-AMEL, TIZI Ouzou, 2003.

57- *Livre de français (3°AS)* IPN, 1992.

58-",*al muhtār fī l,adab wa lqirā,a"(l'élu en littérature et lecture*)pour les niveaux de 1°AS, 2° AS, 3° AS, IPN, 1997.

PERIODIQUES :

59-CHAROLLES Michel (sous la dir. de), *L'organisation des textes*, *Pratiques*, n°57, France, Mars 1988.

60- *EL-IKhtilef*, n°03, Alger, Mai 2003.

61- *Expression*, Institut des langues étrangères, Constantine, 1994.

62- GOLDENSTEIN Jean Pierre (sous la dir. de), *Enseigner la littérature*, *Pratiques*, n°38, France, Juin 1986.

63-"*zahrat ,alhalīǧ"(La fleur du Golfe*), n°1324, Emirates Média, Août 2004.

JOURNAUX *:*

64-*Le Quotidien d'Oran*, Jeudi 28 Octobre 2004, (p. 10).

COLLOQUES :

65- *Les discours étrangers : Production et réception*, OPU, Alger, 1984.

66-*Spécial colloque : Malek Haddad*, Constantine, Janvier, 1994.

PUBLICATIONS ELECTRONIQUES :

67-NAKACHE FARIDA, *qirā,a naqdiya fī dākirat ,alğasad (Lecture critique de "Mémoire de la chair*")n°457,1996, www.Google.com.

68-ZOHRA Zirawi,"*dākirat ,alğasad bayna ,attaġrīb wa ttahmīš " (Mémoire de la chair entre l'étrangeté et la marginalité*), www.azzaman.com/azzaman/article, 2002.

EMISSIONS TELEVISEES :

69- "*Hiwār"(entretien*) présentée par Mohamed HAMOUADA, Ech- Charika, 2004.

70-"*wa naltaqī"(et nous nous rencontrons…*) présentée par Berouine HABIB, Dubaï, 2004.

ANNEXES

Annexe 1 : transcription phonétique de l'alphabet arabe

Les consonnes :

س	ز	ر	ذ	د	خ	ح	ج	ث	ت	ب	أ
s	z	r	d̲	d	h̲	ħ	ğ	t̲	t	b	,
م	ل	ك	ق	ف	غ	ع	ظ	ط	ض	ص	ش
m	L	k	q	f	ġ	‘	d̲	t	d̲	ṣ	š
								ى	و	هـ	ن
								y	w	h	n

Les voyelles :

ـَ	ـِ	ـُ	Voyelles longues		
a	i	u	ā	ī	ū

Annexe 2 : inventaire des schémas

Schéma 1: Schéma de la communication littéraire inspiré de celui de Jakobson …….. 15

Schéma 2 : Eléments de la communication littéraire……. 17

Schéma 3 : La conception traditionnelle de la compréhension.. 39

Schéma 4 : Le modèle interactif de compréhension en lecture.. 40

Schéma 5 : Les composantes de la variable lecteur …….. 41

Schéma 6 : Les processus de lecture et leurs composantes …... 43

Schéma 7 : Types possibles de relation entre les variables de compréhension……. 46

Schéma 8 : Vers l'autonomie du lecteur …… 47

Schéma 9 : Modèle d'intervention en lecture …… 47

Schéma 10 : Le carré sémiotique ……... 52
Schéma 11 : Les relations représentées par le carré sémiotique 52
Schéma 12 : La représentation du titre pour le lecteur……... 72
Schéma 13 : Le schéma narratif …… 93
Schéma 14 : Le schéma actantiel du roman……... 106
Schéma 15 : Le schéma actantiel synthétique du roman…… 106

Annexe 3 : inventaire des tableaux

Tableau 1 : Les connaissances sur la langue……. 41
Tableau 2 : La structure du signe narratif……. 53
Tableau 3 : Le rapport : titre /texte…… 71
Tableau 4 : Le rapport : bande –annonce/contenu …… 74
Tableau 5 : Le rapport : dédicaces /texte …….. 76
Tableau 6 : Le rapport : quatrième de couverture /texte……. 77
Tableau 7 : Les parties du roman …… 80
Tableau 8 : La transformation macrostructurale du roman …. 88
Tableau 9 : Le rapport : incipit/titre……... 94
Tableau 10 : Incipit/temps du texte ……... 96
Tableau 11 : Questions cardinales de l'incipit ……. 96
Tableau 12 : Le rapport : explicit /titre…….. 97
Tableau 13 : Caractérisation des personnages……... 99
Tableau 14 : Types de description dans "dākirat ,alğasad"….. 115

Annexe 4 :

إستبيان

(Pour réaliser un mémoire de magister sur la lecture intégrale d'une œuvre Littéraire d'expression arabe , nous adressons ce questionnaire aux enseignants de lettres arabes de l'université KASDI MERBAH OUARGLA Avec nos remerciements pour toute collaboration)

: (Sexe) (Masculin) (Féminin)

(L'expérience en nombre d'années) :(

: (Diplôme) (Magister) (Doctorat)

1 (Comment définissez – vous le texte littéraire?)

.....

.....

.....

2 (Intégrale) (Comment définissez – vous la lecture intégrale d'une œuvre littéraire intégrale ?)

.....

.....

.....

3 [illegible]

(Pratiquez – vous ce type de lecture avec les étudiants ?)

[illegible] ☐ [illegible] ☐

(Non) (Oui)

[illegible] 1 ☐ 2 ☐ 3 ☐ 4 ☐

(Dans quel niveau?)

[illegible] ☐ [illegible] ☐ [illegible] ☐ [illegible]

(Lettres anglaises) (Lettres françaises) (Lettres arabes) (Dans quelle filière ?)

4 [illegible]

(sur quel genre littéraire pratiquez – vous ce type de lecture avec les étudiants ?)

.....

[illegible]

(Quelle est la raison de ce choix?)

.....

.....

[illegible]

(D'où commence la lecture intégrale d'une œuvre littéraire et où se termine t-elle ?)

.....

.....

[illegible]

(Que faut – il analyser dans cette lecture ?)

.....

.....

[illegible]

[illegible]

(quels outils doit – on utiliser dans cette lecture pour que l'œuvre littéraire soit correctement et intégralement comprise?)

.....

.....

5[illegible] (**[illegible]**) [illegible]

[illegible]

(Comment entraînez – vous les étudiants à déstructurer l'œuvre littéraire pour la reconstruire par la suite ?)

.....

.....

ANNEXES

Annexe 1 : transcription phonétique de l'alphabet arabe

Les consonnes :

س	ز	ر	د	د	خ	ح	ج	ث	ث	ب	أ
s	z	r	d	d	H	h	ğ	t	t	b	,
م	ل	ك	ق	ف	غ	ع	ظ	ط	ض	ص	ش
m	L	k	Q	f	g	¡	t	d	d	ş	š
								ى	و	هـ	ن
								y	w	h	n

Les voyelles :

_ ̄	_ ̿	̿ ُ	Voyelles longues		
a	i	u	a	ī	ū

Annexe 2 : inventaire des schémas

Schéma 1: Schéma de la communication littéraire inspiré de celui de Jakobson …….. 15

Schéma 2 : Eléments de la communication littéraire……. 17

Schéma 3 : La conception traditionnelle de la compréhension.. 39

Schéma 4 : Le modèle interactif de compréhension en lecture.. 40

Schéma 5 : Les composantes de la variable lecteur …….. 41

Schéma 6 : Les processus de lecture et leurs composantes …... 43

Schéma 7 : Types possibles de relation entre les variables de compréhension……. 46

Schéma 8 : Vers l'autonomie du lecteur …… 47

Schéma 9 : Modèle d'intervention en lecture …… 47

Schéma 10 : Le carré sémiotique ……... 52
Schéma 11 : Les relations représentées par le carré sémiotique 52
Schéma 12 : La représentation du titre pour le lecteur……... 72
Schéma 13 : Le schéma narratif …… 93
Schéma 14 : Le schéma actantiel du roman……... 106
Schéma 15 : Le schéma actantiel synthétique du roman…… 106

Annexe 3 : inventaire des tableaux

Tableau 1 : Les connaissances sur la langue……. 41
Tableau 2 : La structure du signe narratif……. 53
Tableau 3 : Le rapport : titre /texte…… 71
Tableau 4 : Le rapport : bande –annonce/contenu …… 74
Tableau 5 : Le rapport : dédicaces /texte …….. 76
Tableau 6 : Le rapport : quatrième de couverture /texte……. 77
Tableau 7 : Les parties du roman …… 80
Tableau 8 : La transformation macrostructurale du roman …. 88
Tableau 9 : Le rapport : incipit/titre……... 94
Tableau 10 : Incipit/temps du texte ……... 96
Tableau 11 : Questions cardinales de l'incipit ……. 96
Tableau 12 : Le rapport : explicit /titre…….. 97
Tableau 13 : Caractérisation des personnages……... 99
Tableau 14 : Types de description dans "dàkirat ,alǧasad"….. 115

Annexe 4 :

إستبيان

ÈåÏÝ ÅäÌÇÒ ÑÓÇáÉ ãÇÌÓÊíÑ Íæá ÇáÞÜÑÇÁÉ ÇáßÜÇãáÉ áãÄáÝ ÃÏÈÜí ÈÇááÛÜÉ ÇáÚÑÈíÜÜÉ Ýí ÏÇÆÜÑÉ ÇááÛÜÜÜÜÇÊ ÇáÃÌäÈíÜÜÜÜÜÉ ÊÎÕÕ áÛÜÜÜÜÜÉ ÝÜÜÑäÓíÜÜÜÜÜÉ äÖÚ åÜÐÇ ÇáÇÓÊÈíÇä ÈíÜä ÃíÜÜÏí ÃÓÇÊÜÐÉ ÇáÃÏÈ ÇáÚÑÈí ÈßáíÉ ÇáÂÏÇÈ æÇáÚáæã ÇáÅäÓÇäíÜÉ ÈÌÜÜÇãÚÜÜÉ æÑÞáÜÜÜÉ ãÜÜÜÚ ÌÒíÜá ÇáÔßÜÜÑ ÚáÜÜÜÜÜì ÇáÊÚÜÜÜÇæä ãÚäÜÇ

Ç ÓÓßÑ ÃäËì

ÇáÎÈÑÉ Ýí ÇáãíÏÇä) ÇáÓäæÇÊ:(

ÇáãÄåá ÇáÚ : ãÇÌÓÊíÑ ÏßÊæÑÇå

-1ãÇ ãÝåæãßã ááäÕ ÇáÃÏÈí¿

.....

.....

.....

-2ãÇ ÊÚÑíÝßã ááÞÑÇÁÉ) Intégrale(áãÄáÝ ÃÏÈí ßÇãá¿

.....

.....

.....

-3åá ÊãÇÑÓæä åÐÇ ÇáäæÚ ãä ÇáÞÑÇÁÉ ãÚ ÇáØáÈÉ¿

äÚã áÇ

-Ýí Ã ÓÊæ 4 3 2

È -Ýí Ãí ÕÇÕ ¿ í ÚÑÈí Ëí ÝÑäÓí ÃÏÈí

ÅäÌáíÒí

-4Ãí äæÚ ãä ÇáäÕæÕ ÇáÃÏÈíÉ ÊãÇÑÓæä Úáíå åÐÇ ÇáäæÚ ãä ÇáÞÑÇÁÉ ãÚ ÇáØáÈÉ¿

.....

Ã -áãÇÐÇ íÚæÏ ÓÈÈ åÐÇ ÇáÇÎÊíÇÑ¿

.....

.....

È -ãä Ãíä ÊÈÏÃ ÞÑÇÁÉ ÇáãÄáÝ ÇáÃÏÈí ßÇãáÇ æÃíä ÊäÊåí¿

.....

.....

.....

Ì-ãÇ ÇáÐí íÌÈ ÊäÇæáå ÊÍÏíÏÇ Ýí åÐå ÇáÞÑÇÁÉ¿

.....

.....

.....

Ï -ãÇ åí ÇáæÓÇÆá ÇáãÚÊãÏÉ Ýí åÐå ÇáÞÑÇÁÉ ßí íÝåã ÇáãÄáÝ ÇáÃÏÈí ÝåãÇ ÕÍíÍÇ æßÇãáÇ¿

.....

.....

.....

-5ßíÝ ÊÏÑÈæä ÇáØáÈÉ Úáì ÊÞæíÖ) ÊÝßíß (ÇáäÕ ÇáÃÏÈí ßãÄáÝ ßÇãá áÅÚÇÏÉ ÈäÇÆå ãä ÌÏíÏ¿

.....

.....

TABLE DES MATIERES

Introduction…….. …….……...	**01**

PREMIERE PARTIE :

LE TEXTE LITTERAIRE D'EXPRESSION ARABE : ENTRE LA PRODUCTION ET LA RECEPTION

Chapitre 1 : pragmatique de l'œuvre littéraire …… 11

I-1-1-1-La situation de production ……. 12

I-1-1-2- La situation de réception…… 13

I-1-1-3- Les composantes Fondamentales d'une communication littéraire…. ……... 16

I-1-1-3-1- L'auteur…….. ……... 16

I-1-1-3-2-Le public…….. 16

I-1-1-3-3- Le canal…….. 16

I-1-1-3-4-Le code…… 16

I-1-1-3-5- Le référent ……. 17

I-1-1-3-6- Le message ……...……. 17

I-1-2-1-Le texte littéraire selon la conception arabe ……. 18

I-1-2-2- Typologie des œuvres littéraires d'expression arabe ……. 20

I-1-2-2-1- Texte littéraire en vers…… 22

I-1-2-2-2- Texte littéraire en prose ……. 24

I-1-3- Œuvre littéraire et énonciation ……. 26

I-1-3-1-Le scénario…….. 26

I-1-3-2- Le topic ……. 27

I-1-3-3-L'isotopie……. 27

Chapitre 2 : la lecture littéraire : pourquoi et comment se pratique-t-elle ? …….. 28

I-2-1-Pourquoi enseigne t-on le texte littéraire ? ……..... 29

I-2-2-Qu'est ce que"lire"un texte littéraire d'expression arabe ? …… 31

I-2-2-1 "Lire " selon la conception classique ……. 31

I-2-2-2 "Lire" selon la conception moderne…… ……... 32

I-2-3-Comment approcher un texte littéraire d'expression arabe?..... 33

I-2-3-1 Approche historique ……..... 33

I-2-3-2 Approche des arts littéraires…… 34

I-2-3-3 Approche des thèmes littéraires ……. 34

I-2-4- les modalités de lecture d'un texte littéraire ……. 34

I-2-4-1- La lecture passive …….. 34

I-2-4-2 La lecture active ……. 34

I-2-5- Comportements montrant le goût littéraire……... 35

Chapitre 3 : lecture littéraire : compréhension et interaction …….. 37

I-3-1 La compréhension en lecture……. …… 38

I-3-1-1 Le modèle passif……. 38

I-3-1-2 Le modèle interactif…… 39

I-3-2- Les variables de la compréhension……..... 40

I-3-2-1 La variable lecteur …….. 40

I-3-2-1-1 Les structures du lecteur ……. 41

I-3-2-1-2 Les structures cognitives…….. 41

I-3-2-1-3 Les connaissances sur le monde…….. 42

I-3-2-1-4 Les structures affectives……... 42

I-3-3-1 Les processus de lecture ……. 42

I-3-3-1-1 La classification des processus…… 42

I-3-3-1-2 Les microprocessus…….. 43

I-3-3-1-3 Les processus d'intégration…….. 43

I-3-3-1-4 Les macroprocessus……. 43

I-3-3-1-5 Les processus d'élaboration …… 43

I-3-3-1-6 les processus métacognitifs ……. 43

I-3-4- La variable texte ……..... 44

I-3-4-1 les critères de classification des textes littéraires…… 44

I-3-4-1-1 La structure et le contenu……. 44

I-3-5- La variable contexte…….……. 44

I-3-5-1 Le contexte psychologique ……. 45

I-3-5-2 Le contexte social ……... 45

I-3-5-3 Le contexte physique……..……. 45

I-3-6- La relation entre les variables …….……. 45

Chapitre 4 : sémiotique du texte littéraire ……. 49

I-4-1- La sémiotique …….…….. 49

I-4-1-1- Le sens …….……. 50

I-4-1-2- La signification …….…… 50

I-4-1-3-La signifiance ……. 51

I-4-1-4- Le carré sémiotique …….. 51

I-4-1-4-1-Les relations organisées par le carrée sémiotique……..... 52

I-4-2-Signes et Familles de signes…….. 52

I-4-2-1-Les critères de classement des signes …… 53

I-4-2-2- Typologie des signes……. 53

I-4-2-2-1- Indices ……..... 54

I-4-2-2-2- Icônes ……. 54

I-4-2-2-3- Symboles ……... 54

DEUXIEME PARTIE :

INITIATION A LA LECTURE INTÉGRALE D'UNE ŒUVRE LITTÉRAIRE D'EXPRESSION ARABE

Chapitre 1 : vers une autre pédagogie de la lecture intégrale d'une œuvre littéraire d'expression arabe …… 58

II-1-1- Questionnaire et professeurs universitaires…… …… 59

II-1-2- Une nouvelle conduite de la lecture intégrale d'une œuvre littéraire d'expression arabe…… ……... 63

II-1-2-1- Pour la lecture des marges de l'œuvre…….. …….. 64

II-1-2-2- Pour la lecture intrinsèque de l'œuvre…….. 65

Chapitre 2 : lire les éléments paratextuels de l'œuvre littéraire …….. 66

II-2-1- La première de couverture …….. 67

II-2-1-1- Le nom de l'auteur…… 67

II-2-1-2- Le titre ……. 70

II-2-1-3- La bande -annonce (message iconique)……...…… 73

II-2-1-4- La maison d'édition ……. 74

II-2-2-La deuxième page du roman…… …… 74

II-2-3-La troisième page du roman …… 74

II-2-4-La quatrième de couverture ……. 76

Chapitre 3 : lire les éléments narratologiques…… 78

II-3-1-Le cadre romanesque ……... 79

II-3-1-1 -La transformation macrostructurale …… 80

II-3-2- Le schéma narratif …….. 93

II-3-3- L'incipit…… 94

II-3-4- L'explicit…….. 97

II-3-5-Les personnages …….. 98

II-3-5-1- Fonctions des personnages …….. 106

II-3-5-2-Classement des personnages……. 107

II-3-6 -L'instance narrative ……. 108

II-3-6-1-Le narrateur …….. 108

II-3-6-2 Le narrataire …….. 109

II-3-6-3-Le point de vue narratif …… 109

II-3-7-Le fonctionnement de la narration ……..... 110

II-3-7-1-Le temps de la narration ……..... 110

II-3-7-2-Le rythme ……. 112

II-3-7-2-1-La pause …… 112

II-3-7-2-2-Le ralenti ……..... 112

II-3-7-2-3-La scène …… 112

II-3-7-2-4- Le sommaire ……. 112

II-3-7-2-5-L'ellipse ……. 112

II-3-8- Les procédés narratifs ……. 112

II-3-8-1-La mise en abyme ……. 113

II-3-8-2-La description ……..... 113

II-3-8-3-Le discours ……...…… 115

II-3-8-3-1- Le discours direct ……. 115

II-3-8-3-2- Le discours indirect …….. 116

II-3-8-3-3- Le discours indirect libre ……. 116

II-3-8-3-4 Le discours narrativisé …….…… 116

II-3-8-4-Le dialogue …….…….. 117

II-3-8-4-1- Le monologue …….. 119

II-3-8-5- Les niveaux de langue ……. 119

II-3-8-5-1- La langue soutenue (fuṣħa)……..... 120

II-3-8-5-2- L'arabe dialectale (ʿāmiya)……..... 120

II-3-8-5-3- La langue française …….. 123

II-3-8-6- L'intertextualité……. 125

II-3-8-6-1- Intertextualité d'auteurs…….…… 126

II-3-8-6-2- Les proverbes …….…….. 132

II-3-8-6-3- Au niveau thématique …….…… 136

II-3-8-6-4- Au niveau topothétique …… 136

II-3-8-7- La rhétorique (balāġa)…….. 137

II-3-8-7-1- La comparaison (tašbīh)……..... 137

II-3-8-7-2- La métaphore (,istiʿāra)……. 141

II-3-8-7-3 La périphrase (kināya)……..... 142

II-3-8-7-4-L'antithèse (tadād) ……. 143

II-3-8-8- Les dimensions historiques, sociales et idéologiques de l'œuvre 145

II-3-8-8-1 Rapport : œuvre littéraire/Histoire …… 145

II-3-8-8-2 Rapport : œuvre littéraire/Société ……. 148

II-3-8-8-3 Rapport : œuvre littéraire/idéologie …….. 150

Chapitre 4 : lire la dimension symbolique de l'œuvre …….. 154

II-4-1- Symbolique de l'œuvre…… ……... 155

II-4-2- Symbolique des chapitres ……..... 161

II-4-3- Symbolique des personnages ……. 170

II-4-4- Symbolique des chiffres ……. 177

II-4-5- Symbolique des couleurs……. 185

II-4-6- Symbolique des images évoquées …….. 187

Conclusion ……. 195

Annexes……... 199

1- Transcription phonétique de l'alphabet arabe……. 199

2-Inventaire des schémas …… 199

3- Inventaire des tableaux ……..... 200

4-Questionnaire ……..... 201

Références bibliographiques……. 204