

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE MOHAMMED KHIDER - BISKRA
FACULTE DES LETTRES ET DES SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES
DEPARTEMENT DE FRANÇAIS
ECOLE DOCTORALE ALGERO-FRANÇAISE
ANTENNE DE L'UNIVERSITE DE BISKRA



**LES INDICES DE LA TRANSFICTIONNALITE
DANS LA TRILOGIE DE MALEK HADDAD
Cas des personnages**

Mémoire élaboré en vue de l'obtention du diplôme de Magistère

Option : Sciences des textes littéraires

Sous la direction du :

Pr. Saïd KHADRAOUI

Présenté et soutenu par :

Mounir HAMMOUDA

Membres du jury :

Président : Dr. Abdelouahab DAKHIA

Maître de conférence, Université de Biskra.

Rapporteur : Pr. Saïd KHADRAOUI

Professeur, Université de Batna.

Examineur : Dr. Djamel KADIK

Maître de conférence, C. U. de Médéa.

Examineur : Dr. Rachid RAISSI

Maître assistant chargé de cours, Université de Ouargla.

Année universitaire :

2007 – 2008

❧ REMERCIEMENTS ❧

Je tiens tout d'abord à adresser mes plus profonds et sincères remerciements à mon directeur de recherche et mon enseignant : Pr. Saïd Khadraoui, qui a dirigé ce travail, pour tous ses conseils et ses encouragements, pour sa disponibilité et sa compréhension.

Mes remerciements sont aussi adressés à mon enseignant Dr. Bachir Ben Salah, chef de département de français et responsable de l'école Doctorale, antenne de Biskra, pour tous ses conseils et ses efforts afin de nous garantir de meilleures conditions de travail.

Je tiens aussi à remercier tous mes enseignants, surtout Melle Sihem Guettafi, M. Abdelouahab Dakhia, et tous les enseignants algériens et étrangers qui ont contribué à ma formation.

∞ DEDICACES ∞

Je dédie ce modeste travail à :

Mon cher père et ma chère mère,
Les fabricants du bonheur,
Je les remercie pour leur présence
Et leur bienveillance.

A ma tendre femme
Le feu et la flamme
De ma force et ma volonté
De ma patience et ma gaieté

A mon grand frère
Et à ma petite sœur
Mes anges gardiens
Mes trésors, mes biens

A tous mes amis
A mes camarades et mes collègues
A mes étudiants et mes élèves.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	05
PREMIER CHAPITRE : De la fiction à la transfiction	10
1.1- Regard diachronique sur la notion de fiction	11
1.1.1- L'histoire des prémices	11
1.1.2- La fiction et les classiques	14
1.1.3- Le mentir vrai	16
1.2- Les frontières de la fiction	18
1.2.1- La frontière ontologique	18
1.2.2- Le cadre pragmatique	22
1.2.3- La frontière textuelle	24
1.3- Passerelles entre fictions	26
1.3.1- La structure du récit	27
1.3.2- La sphère fictionnelle	30
1.3.3- La transfictionnalité	33
1.4- Le personnage du roman	36
1.4.1- Survol historique du personnage	36
1.4.2- Le statut du personnage romanesque	39
1.4.3- Le personnage comme acteur social	41
DEUXIEME CHAPITRE : L'approche actancielle du personnage	45
2.1- La structure actancielle.....	47
2.1.1- Les modèles actanciels	47
2.1.2- La toile de la trilogie	50
2.2- Types et caractères littéraires	61
2.2.1- L'origine des notions	61
2.2.2- Les types et les caractères des personnages	64
TROISIEME CHAPITRE : L'approche sémiotique du personnage	72
3.1- Noms et significations	74
3.1.1- L'onomastique	74
3.1.2- Les noms des personnages	78

3.2- Apparence et physionomie	85
3.2.1- L'aspect physique	85
3.2.2- Les particularités physiques des personnages	89
3.3- Mouvance des actants entre / dans les trois fictions	100
3.3.1- Les continuités transfictionnelles	100
3.3.2- La migration des éléments fictifs	106
CONCLUSION	111
REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES	114

INTRODUCTION

Notre recherche s'inscrit dans le vaste domaine de la fiction, qui se définit comme une représentation littéraire constituant un monde autonome, ou du moins partiellement distinct du réel. Ce monde, dit fictionnel, n'est ni vrai ni faux, puisqu'il ne se réfère pas à des objets dans le monde réels ou parce qu'il ne s'y réfère pas de la même manière qu'un discours standard qui doit attester de la vérité des représentations qu'il met en œuvre. Ce monde possible, exerce des liens plus ou moins étroits avec le monde commun, il est apte à fabriquer du sens par une imitation ressemblante, vraisemblable ou encore par un décalage délibéré de la réalité des choses.

L'une des branches qui se manifeste de l'arborescence de la fiction est le phénomène de la transfictionnalité. Le radical « *fiction* » est précédé ici du préfixe « *trans* », qui signifie un dépassement ou une transcendance de ce que désigne le mot initial, et suivi des suffixes « *al* » et « *ité* » : le premier transforme le substantif en adjectif pour lui attribuer une qualité, et le second désigne la fonction. Transfictionnalité signifie alors la qualité et la fonction de tout ce qui peut dépasser ou transcender le cadre de la fiction. Richard Saint-Gelais la définit comme la multiplication (voire la prolifération) des textes relevant d'un même cadre fictionnel : c'est-à-dire la construction d'un univers imaginaire complexe à travers un réseau d'œuvres dont l'organisation n'est pas linéaire.

La pratique de la transfictionnalité s'observe dès la plus haute antiquité, elle traverse les siècles et les époques, ainsi que les frontières entre les littératures ou entre les genres littéraires, puisque des mêmes éléments fictifs peuvent migrer d'un texte à un autre ou d'un genre à un autre. Comme le montre le cas de *l'Iliade* et *l'Odyssée* : certains personnages mythiques, lieux, événement, ou autres éléments fictifs qui appartiennent à ces deux épopées, ont voyagé à travers le temps et l'espace, et entre les différents genres littéraires. Prenons comme exemple le cas de la guerre de Troie, *l'Iliade* et *l'Odyssée* sont les plus anciens récits qui nous soient parvenus au sujet de la guerre de Troie. Après l'apparition de cette dernière dans ces deux épopées elle a continué à apparaître dans d'autres récits, citons comme exemple : *La Prise de Troie* de Tryphiodore au IV^e siècle ; *Histoire de la destruction de Troie* de Darès de Phrygie au VI^e siècle ou plus récemment *La guerre de Troie n'aura pas lieu* de Jean Giraudoux publié en 1935, qui est une pièce de théâtre.

Si la guerre de Troie est un événement, Achille en est un personnage. Il est le héros de *l'Iliade*, mais aussi d'autres épopées, comme *la Memnonide* et *l'Éthiopide* d'Arctinos de

Milet. Il est aussi le héros de *l'Achilléide*, un poème de Stace inachevé et écrit en latin. Ce personnage n'a pas seulement voyagé entre les différentes œuvres littéraires mais aussi entre les différents genres littéraires et entre les époques. Il est apparu en musique, dans plusieurs tragédies lyriques, il a même été chanté par un groupe de rock : Led Zepplin, en 1976 : *Achilles Last Stand*. Durant ses voyages il a fréquemment changé de nom et d'aspect, il a été appelé « Péléide » ou « Éacide », épithètes qui rappellent son ascendance.

C'est ainsi que le personnage est l'ancrage référentiel du récit, il est un élément à risque formé d'éléments en interaction, lui-même élément d'un autre système complexe constitué par l'ensemble des personnages. Il fera donc l'objet de notre travail. Celui-ci consistera alors à analyser le système de personnage (qui articule tout ce que l'on peut savoir d'un personnage) d'une part, et d'autre part le système des personnages, c'est-à-dire le système qui met en relation les personnages, de diverses œuvres, les uns avec les autres. Notre objectif sera d'essayer d'identifier un univers fictionnel commun entre les différentes œuvres en se basant sur la rémanence des personnages et les différents indices transfictionnels communs.

Notre étude prendra appui sur trois œuvres de Malek Haddad¹, qui appartiennent à la littérature Algérienne d'expression française et qui ont eu un sort euphorique de par leur excentricité thématique : *Je t'offrirai une gazelle* (1959), *L'élève et la leçon* (1960) et *Le quai aux Fleurs ne répond plus* (1961). Ces trois œuvres constituant notre corpus seront considérées comme des œuvres de fictions à part entières.

La trilogie de Malek Haddad, si l'on peut appeler ainsi les trois œuvres de notre corpus, se présente comme un ensemble de romans assez courts, d'environ 120 pages chacun, écrits entre 1959 et 1961, riches en matières de personnages et de symbolique. Ce qui a suscité notre curiosité et nous a poussé à se poser les interrogations suivantes : d'abord, existe-t-il un univers fictif complexe entre les personnages de ces différentes œuvres, et

¹ Malek Hadda est né le 5 juillet 1927 à Constantine en Algérie. Il s'exile en France en 1955. Après l'indépendance de l'Algérie en 1962, Malek Haddad y retourne et il y dirige la page culturelle du quotidien An-Nasr de Constantine, puis il est appelé au poste de directeur de la culture au ministère de l'Information et de la Culture en Algérie. Après 1972, il est conseiller technique, chargé des études et des recherches dans le domaine de la production en langue française dans le même ministère. Malek Haddad fut aussi secrétaire général de l'Union des écrivains algériens. Après avoir dit : « nous écrivons le français, nous n'écrivons pas en français » pour souligner que la langue n'est qu'un instrument qui exclut toute aliénation culturelle, Malek Haddad meurt le 2 juin 1978 à Alger, suite à une maladie.

quels sont les indices pouvant le relever ? En suite pouvons-nous considérer Malek Haddad comme un visionnaire² et quelles sont ses intentions à travers l'effet de la transfictionnalité ? Et enfin, quelles incidences les pratiques transfictionnelles ont-elles sur le lecteur ?

Les hypothèses qui viennent répondre provisoirement à notre problématique sont les suivantes :

Les personnages qui animent les trois œuvres de Malek Haddad sont tous le produit d'une imagination personnelle, ils forment les mêmes personnages, ils apparaissent, disparaissent et réapparaissent sous de nouveaux noms et aspects différents. Et malgré ses différences et grâce à quelques indices qu'il laisse derrière lui, l'auteur n'est qu'un visionnaire, il trace dans son imagination le parcours que doivent prendre les différents personnages des différentes œuvres littéraires.

L'ensemble des trois œuvres, dit trilogie, forme un triangle. Il peut être fermé ou ouvert, cela dépendra des événements du récit. Ce triangle est constitué par les passerelles d'où migrent les éléments fictifs entre les œuvres.

La fiction se prolonge au-delà des limites de l'œuvre littéraire, et traverse et les époques et les frontières entre les différentes littératures et entre les genres littéraires, car les lecteurs n'abordent plus les textes isolément mais en fonction d'autres textes, et souvent en fonction d'un parcours à travers les textes et les livres.

La méthode que nous utiliserons dans le présent travail sera une méthode analytique. Notre démarche sera une analyse textuelle qui se basera sur deux approches :

La première approche sera actancielle : c'est-à-dire l'analyse du texte sous son aspect actanciel. Elle nous permettra, en s'appuyant essentiellement sur le schéma actanciel de Greimas, d'identifier le rôle que joue chaque personnage, les rapports qu'il entreprend avec les autres personnages, ainsi que son type littéraire.

² Dans ce contexte, l'adjectif « *visionnaire* » signifie celui qui est capable de voir l'avenir, une sorte de voyant.

La deuxième approche sera sémiotique : elle consistera à analyser le texte à partir de tout ce qui peut faire signe. Cette approche usera de l'onomastique, de la dactylomancie³, de la numérogie et de la guématrie pour l'interprétation des prénoms, et de la chromatique pour la signification des couleurs.

Notre travail de recherche s'articulera autour de trois chapitres dont nous esquissons une brève description dans ce qui suit :

Le premier chapitre comportera, d'abord, la définition de la notion de fiction, pour ce faire nous essayerons de survoler son histoire à travers le temps, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, en commençant par les théories de Platon et d'Aristote, en passant par celles des classiques, et en achevant ce voyage historique par celles des modernes. Ensuite la distinction des différentes frontières de la fiction : la frontière ontologique, pragmatique et textuelle. Nous essayerons d'expliquer le concept de transfictionnalité, en se basant sur les théories du récit. Et enfin, nous concluons ce chapitre par la définition d'un des éléments fictifs, qui font l'objet de la transfictionnalité, qui est le personnage romanesque. D'abord nous essayerons de définir la notion de personnage, depuis ses origines jusqu'à l'ère contemporaine. Et en suite nous cernerons le statut du personnage romanesque et nous préciserons les caractéristiques qui le différencient des autres personnages.

Le deuxième chapitre, quant à lui, sera consacré à l'approche actancielle des personnages. Nous jugeons essentiel de présenter d'abord les personnages sous le plan actanciel avant de les analyser sémiotiquement. Nous appliquerons cette approche sur les trois œuvres, en se basant sur une analyse détaillée et sur des schémas.

Le troisième chapitre contiendra l'approche sémiotique des personnages, qui contiendra à son tour une analyse détaillée sur le plan onomastique et un ensemble de tableaux sur le plan des particularités physiques.

La seule difficulté rencontrée durant notre travail est la richesse en symbolique des œuvres de Malek Haddad.

³ La dactylomancie consiste à deviner le message secret véhiculé par les mots. Il s'agit d'interpréter la symbolique des lettres. Elle n'a rien d'une science car l'interprétation d'un mot varie d'une personne à une autre.

PREMIER CHAPITRE :
De la fiction à la transfiction

« Moulay aimait. Moulay aimait Yaminata. Yaminata aimait. Yaminata aimait Moulay. Là-bas, dans le désert, quand la nuit a du talent, ils se voyaient au bout de l'oasis. Près du cimetière qui ne dormait pas tout à fait. Les cimetières ne dorment jamais tout à fait. Ils ont des rêves à faire. Ils bannissent la mort.

*Je n'oublierai jamais Yaminata qui ne savait pas embrasser Moulay. Je n'oublierai jamais Moulay qui lui apprit les baisers sur un goût de blasphème aux confins des remords. Yaminata la Terguia, la fille du Tassili des Ajjer. Moulay, le fils de Ouargla, un prince ruiné. Son père avait possédé plus de palmiers qu'il n'y a d'illusion dans le cœur d'un poème. Puis le père était mort et naquit la misère ».*¹

Cet extrait est le début d'un récit qui a soulevé notre interrogation. Est-il de la fiction ou de la non-fiction ? Notre réflexion commence ici, où débute la confusion entre la sphère du réel et la sphère de la fiction. D'après Richard Saint-Gelais, « *la fiction est une histoire possible, un « comme si ... ».* Elle est une feinte et une fabrication. Elle définit, dans sa plus grande généralité, la capacité de l'esprit humain à inventer un univers qui n'est pas celui de la perception immédiate ».²

Certes, il est nécessaire dans ce chapitre d'étaler la définition de cette notion, qui s'oppose couramment à celle de réalité, et de citer les frontières qui naissent entre ces deux grandes sphères, l'une qui se prétend un univers imaginaire et l'autre « *l'environnement matériel* »³. Nous montrerons aussi comment les différentes fictions s'enrichissent mutuellement, à travers la migration des éléments fictifs, donnant à cet univers fictionnel une profonde unité au sein de sa pluralité même.

1 - REGARD DIACHRONIQUE SUR LA NOTION DE FICTION :

1.1 - L'histoire des prémices :

L'histoire de la fiction a commencé depuis l'antiquité, avec les réflexions de Platon et d'Aristote. Leur premier concept est : la mimesis, l'imitation ou la représentation, suivant

¹ HADDAD, Malek, *Je t'offrirai une gazelle*, Constantine, Média-Plus, 2004, p.22.

² SAINT-GELAIS, Richard, « Fiction », in ARON, P., SAINT-JACQUES, D. et VIALA, A., *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, éd. PUF, 2002, p. 234.

³ FLAHAULT, François et HEINICH, Nathalie, La fiction, dehors, dedans, *L'Homme*, pp. 175-176 - Vérités de la fiction, 2005 [En ligne], disponible sur : <<http://lhomme.revues.org/document1828.html>>

leurs différentes traductions. Cette réflexion semble pouvoir être un point d'ancrage intéressant pour définir la notion de fiction.

Chez Platon et Aristote, l'imitation est au centre de leur réflexion malgré leurs différentes approches. Ils en présentent les fondements anthropologiques. Pour le premier « *l'imitation [...] se constitue en une habitude aussi bien qu'en une nature, dans la façon de tenir le corps ou bien de parler, comme dans la tournure de l'esprit ?* »⁴. Quant au deuxième « *L'art poétique dans son ensemble paraît devoir sa naissance à deux causes, toutes deux naturelles. Dès l'enfance les hommes ont, inscrites dans leur nature, à la fois une tendance à représenter (...) et une tendance à trouver du plaisir aux représentations* ».⁵

La fiction est mal vue dans la théorie platonicienne. Elle construit des leurre, qui sont éloignés de la vérité et qui peuvent en détourner, ainsi elle constitue un risque épistémologique. C'est pourquoi Platon, qui la considère comme un danger pour la cité idéale, aborde la question de la forme poétique dans son livre *La République*. Il parle d'abord des contenus des œuvres poétiques en précisant qu'il faut exercer un contrôle sur les poètes, particulièrement dans les passages sur la mort et sur les dieux ; et propose en suite une solution radicale, celle de l'exclusion des poètes de la cité.

Pour Platon, la fiction représente deux risques : le premier est d'ordre ontologique, à cause de la distance entre fiction et vérité. Et le deuxième est d'ordre politique, car la fiction représente des comportements qui ne sont pas adéquats. Elle flatte les passions telles que l'amour et la colère, et ainsi détourne de la raison. Platon s'explique davantage :

« Nous pouvons à bon droit le censurer et le regarder comme le pendant du peintre ; il lui ressemble en ce qu'il ne produit que des ouvrages sans valeur, au point de vue de la vérité, et il lui ressemble encore du fait qu'il a commerce avec l'élément inférieur de l'âme, et non avec le meilleur. Ainsi, nous voilà bien fondés à ne pas le recevoir dans un État qui doit être régi par des lois sages, puisqu'il réveille, nourrit et fortifie le mauvais élément de l'âme, et ruine, de la sorte, l'élément raisonnable, comme cela a lieu dans une

⁴ PLATON in CHAMPAIN, Pascal (2002), *Roman et fiction au XVIIème siècle : le commentaire comme condition d'actualisation du genre*, Thèse de doctorat, Université René Descartes, Paris V, p. 48.

⁵ ARISTOTE in ibid. p. 48.

cité qu'on livre aux méchants en les laissant devenir forts, et en faisant périr les hommes les plus estimables ; de même, du poète imitateur, nous dirons qu'il introduit un mauvais gouvernement dans l' me de chaque individu, en flattant ce qu'il y a en elle de déraisonnable, ce qui est incapable de distinguer le plus grand du plus petit, qui au contraire regarde les mêmes objets tantôt comme grands, tantôt comme petits, qui ne produit que des fantômes et se trouve à une distance infinie du vrai ».⁶

Après ce qui concerne le fond, Platon s'intéresse alors à la forme ou l'expression, c'est-à-dire après ce qui doit être dit vient la manière de la dire. Il commence à classer les formes poétiques et autorise l'admission des poésies religieuses et des pan gyriques⁷ des gens de bien. Par contre lyrisme, épopée ou comédie sont refusés, à cause des contre-modèles qu'ils offrent et qui vont à l'encontre de la maîtrise des passions.

C'est ainsi que la classification des genres a pour objet l'interdiction, dans la cité idéale, de l'imitation, de la tragédie et la comédie qui sont entièrement imitatives, et de l'épopée qui est partiellement imitative. Celles-ci laissent place au dithyrambe, qui contient les mythes de la légende de Dionysos, moins plaisant que tout le reste, mais plus sain.

A l'inverse de Platon, Aristote considère la mim sis comme une activité naturelle, comme nous l'avons déjà cité, il affirme que dès l'enfance les hommes inscrivent dans leur nature et une tendance à représenter (  imiter) et une tendance à trouver du plaisir aux représentations (aux imitations). Ainsi l'épopée, la poésie tragique, la comédie, la poésie dithyrambique, l'aul tique⁸ et la citharistique⁹ se trouvent être toutes des imitations. Mais pour que sa théorie soit tenue pour valable il propose certains critères à la mim sis : les moyens de la représentation, les objets de la représentation, les modes de la représentation.

En premier lieu, les moyens de la représentation peuvent être des couleurs et des gestes, car certains, pour représenter quelque chose, font recours à l'art, d'autres le font par habitude, d'autres encore avec l'aide de la nature. Mais tous ces moyens produisent

⁶ MONTALBETTI, Christine, *La fiction*, Paris, Flammarion, 2001, p.121.

⁷ Discours de cérémonie composé pour chanter la gloire d'une personne illustre, permettant d'en faire l'éloge, l'apologie. Discours à la louange d'une personne, d'une nation, d'une cité. Parole, écrit à la louange de quelqu'un. Excessif, il devient dithyrambique.

⁸ Jeu de la flûte sans chant, art d'en jouer.

⁹ Art de jouer de la cithare.

l'imitation grâce au rythme, au langage (le chant) et à l'harmonie (le mètre), employés séparément ou mélangés.

En ce qui concerne les objets de la représentation, ils sont imités ou meilleurs qu'ils le sont dans le monde, ou pires, ou de la même manière. C'est ainsi que, dans le domaine de la peinture, certains peintres représentent des types meilleurs, d'autres des pires, et encore d'autres des types semblables. La même différence sépare aussi la tragédie et la comédie : la première tend à imiter des êtres pires, la seconde des êtres meilleurs que ceux du monde réel.

Et finalement le mode de la représentation. Aristote affirme qu'il est possible d'imiter le même objet, dans les mêmes circonstances, tantôt sous forme de récit et en produisant quelque autre personnage, comme le fait Homère, ou bien le personnage restant le même, sans qu'on le fasse changer, ou encore de telle façon que les sujets d'imitation soient présentés agissant et accomplissant tout par eux-mêmes.¹⁰

C'est ainsi qu'Aristote a renversé le rapport initial de la poïèsis et de la mimésis, pour soutenir qu'il y a création (poïèsis) que s'il y a mimésis, représentation, simulation d'action.

1.2 - La fiction et les classiques :

La notion de fiction s'introduit dans l'usage français vers le XIIIe siècle, mais durant longtemps elle ne fait pas partie du vocabulaire de la rhétorique ni de la critique littéraire.

A partir du IXe siècle, Le Moyen Age est marqué par la féodalité. Les institutions sociales et politiques se basent sur le lien de vassalité et suzeraineté, quant à la condition paysanne, elle est fixée par le servage. Le système des fiefs entraîne un esprit particulariste et une diversification des dialectes. Ainsi un fossé se creuse entre les classes sociales, les nobles d'un côté et les bourgeois de l'autre. A cette division répond, dans les mœurs et la littérature, l'opposition entre esprit aristocratique et esprit bourgeois ou populaire. Une

¹⁰ ARISTOTE, *Poétique*, [En ligne], disponible sur : <http://www.litteratureaudio.com/index.php/forum?forum=5&topic=268&page=1>

grandeur chevaleresque et une délicatesse de l'amour courtois s'opposent alors à une verve comique et satirique et une bonne humeur et réalisme.

L'Église s'est alors opposée aux fictions, assimilées au mensonge, cependant l'allégorie est perçue comme un moyen de dire des vérités morales à travers le récit de faits inventés. L'allégorie représente un procédé d'interprétation, comme l'indiquent ses racines grecques : « *allos* » (autre) et « *agorein* » (parler), c'est-à-dire une autre manière de dire, au moyen d'une image figurative ou figurée.

A partir de la renaissance, la fiction trouve place dans les caractéristiques de la poésie, et on oppose l'historien, qui dit le vrai, l'orateur, qui dit le juste, et le poète, qui dit le possible au moyen de fictions. La renaissance est marquée par l'Humanisme qui apparaît comme un mouvement intellectuel porté par les lettrés. Il consiste à valoriser l'Homme, à le placer au centre de son univers. Les humanistes s'inspirent de la réflexion et de la philosophie antique.

Donc, les classiques ont pour souci majeur l'imitation des anciens, et l'identification de la fiction au mensonge est notoire. Comme le montre d'ailleurs Antoine Furetière : « *Fiction : Mensonge, imposture. Il m'a parlé du cœur et sans fiction. Tout ce qu'il dit est pure hâblerie et fiction ...*

Se dit aussi des inventions poétiques et visions chimériques qu'on se met dans l'esprit »¹¹.

Dès lors est réactivée une idée de l'Antiquité : « *les œuvres de fiction peuvent donner à voir des « types », donc des vérités certes feintes, mais plus générales que celles dont traitent l'éloquence et l'histoire, vouées à rendre compte de faits ou de situations particulières* »¹².

Trois grands types se sont, alors, formés : « *deux fictionnels – le narratif, ou « épique », et le dramatique – plus un non fictionnel – le lyrique* »¹³. L'intégration du lyrique est

¹¹ EL OUAZZANI, Abdesselam, *Pouvoir de la fiction, Regard sur la littérature marocaine*, Paris, Publisud, 2002, p. 10.

¹² SAINT-GELAIS, Richard, Op.cit., p. 234.

¹³ GENETTE, Gérard, *Fiction et dicton*, Paris, Seuil, 2004, p.99.

soutenue par l'abbé Batteux, qui confirme que la poésie lyrique est elle aussi mimétique au sens ancien, puisqu'elle peut exprimer des sentiments « *feints* », elle est donc fictionnelle aussi.

Au XVIIe siècle, Desmarets de Saint-Sorlin souligne que la fiction est légitime car Jésus lui-même s'en est servi dans ses paraboles. Ainsi rétablie, la fiction devient un axe principal de la littérature moderne.

1.3 - Le mentir vrai :

Depuis le XIXe siècle, la majorité des formes littéraires utilisent la fiction, et rares sont celles qui ne lui laissent pas de place. Et à la fin du XXe siècle, elle est devenue un argument de l'unité du monde des lettres, le seul qui permette de regrouper sous la même étiquette des productions aussi différentes que, par exemple, le best-seller et le nouveau roman.

Le mentir-vrai, œuvre de Louis Aragon écrite entre 1923 et 1972, réunit des contes, des nouvelles et des récits ainsi que quelques textes de critique littéraire, et indique combien le jeu sur l'ambiguïté est devenu une composante de la création littéraire contemporaine. Elle est devenue un concept important de la théorie littéraire et s'y impose depuis les années 1970.

Cependant, on remarque de nos jours que la fiction écrite se trouve concurrencée par d'autres sortes de fictions, elle ne concerne pas seulement la littérature. Il existe des fictions électroniques et des fictions télévisuelles, des mondes virtuels proposés par l'univers informatique. Selon F. Lavocat : « *On sait qu'elle a une existence en tant que concept, qu'elle intervient en philosophie et dans les disciplines scientifiques pour renvoyer au domaine heuristique ; de même, en droit, la fiction légale s'apparente à la supposition qui sert à établir un fondement juridique* »¹⁴.

C'est ainsi que la littérature et la fiction ne semblent pas relever des mêmes catégories : la dimension institutionnelle, qui caractérise la première, fait défaut à la seconde, qui est

¹⁴ LAVOCAT, Françoise, *Usage et théories de la fiction*, Rennes, PUR, 2004, p. 17.

une notion plus « neutre », reposant sur un rapport particulier entre les signes, leurs utilisateurs et ce à quoi ils se réfèrent. Mais la fiction peut se décliner en modalités particulières, définies par rapport au degré de probabilité qu'on lui accorde (c'est le problème de la vraisemblance), au crédit qu'il convient de lui reconnaître (c'est le cas de l'eschatologie), au statut qu'on lui donne (religieux, poétique ou moral, par exemple) ou aux formes littéraires qui en assurent l'efficacité (le roman tout particulièrement).¹⁵

De ce fait, de nombreuses questions et approches adressées à la fiction se sont multipliées : on trouve une approche ontologique basée sur des réflexions s'intéressent à déterminer la valeur de vérité des énoncés fictionnels ; par exemple un énoncé comme « *Moulay, le fils de Ouargla, un prince ruiné* »¹⁶ constitue-t-il une fausseté ou une réalité ?

On relève également des questions sur la pragmatique, qui ont mis l'accent sur l'engagement du locuteur face à ses déclarations. Dans cette perspective, Austin considère la fiction comme un usage parasitaire du langage, et Searle comme une suspension de la règle de véridicité.

Et finalement, une approche textuelle, qui s'interroge sur le fonctionnement de la fiction à l'intérieur de son cadre textuel. Dans ce cas, « *les énoncés du texte ne sont [considérés] ni faux ni indécidables, mais vrais ; ce qu'un narrateur affirme sur les personnages, les événements et les lieux est, dans sa perspective, véridique – sauf bien entendu s'il ment* »¹⁷.

Nous allons essayer de développer les trois approches précédentes dans la section suivante sous forme de « *frontières de la fiction* ».

¹⁵ SAINT-GELAIS, Richard, Op.cit, p. 234.

¹⁶ HADDAD, Malek, Op.cit., p. 22.

¹⁷ SAINT-GELAIS, Richard, Op.cit, p. 234.

2 – LES FRONTIÈRES DE LA FICTION :

« *C'est en postulant l'impossible que l'artiste se procure tout le possible* »¹⁸.

L'origine du mot frontière vient de front, ce radical est un terme militaire qui désigne la zone de contact avec une armée ennemie. Cette zone qui forme une ligne sinueuse et fluctuante évoluant en fonction des rapports de forces en présence. À partir du XVII^e siècle, la frontière devient progressivement une ligne bornée désignant la limite entre deux ou plusieurs États. Du domaine géographique au domaine littéraire, les frontières séparent aussi les territoires fictionnels et non fictionnels, et loin d'être stables, elles ont subi un long processus de structuration, et d'ossification. La fiction a tendance à transgresser ces limites, voire à les subvertir, à travers plusieurs sortes de manœuvres et feintes. Afin d'accéder au domaine de la fiction, il faudrait d'abord s'interroger sur ce que l'on entend au juste par frontière de la fiction.

Les théories de la fiction ont permis d'identifier et de classer plusieurs différentes frontières, qui se situent sur divers plans et entraînent diverses distinctions :

2.1 – La frontière ontologique :

Mais que veut-on dire par ontologie ? Selon Lorenzo Menoud, ce sont « *Les énoncés que l'on accepte comme des assertions, c'est-à-dire les énoncés dont la prétention est de dire la vérité (et qui sont parfois faux), dépendent d'une ontologie sous-jacente. Par « ontologie », nous considérons à la fois un domaine d'objets dont l'existence est communément acceptée et un domaine de vérités partagées, ce que l'on entend ordinairement par idéologie* »¹⁹.

En littérature, « *l'ontologie partagée au sein d'une société est un facteur déterminant pour classer les textes dans la catégorie de la fiction ou de la non-fiction* »²⁰. Donc, la frontière ontologique distingue entre le statut des entités fictives et celui des entités non-fictives ou réelles. Personne ne niera, d'une part, que Moulay, Yaminata ou le « *cimetière*

¹⁸ GOETHE in BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 94.

¹⁹ MENOUD, Lorenzo, *Qu'est-ce que la fiction ?*, Paris, Librairie Philosophique, 2005, p. 32.

²⁰ Ibid. p. 35.

qui ne dormait pas tout à fait »²¹ relèvent de la fiction et que, d'autre part, Ouargla ou le Tassili appartiennent à la réalité.

Mais certains cas ambigus ont mis cette évidence à l'épreuve, et leur ambiguïté a amené les théoriciens à raffiner leurs modèles et à se poser la question : Est-ce que la réalité peut figurer dans un texte de fiction ? Certains ont répondu par l'affirmative, et selon eux un texte de fiction peut représenter des personnes ou des lieux réels en restant un texte de fiction. Il serait donc possible de distinguer, dans un même texte de fiction, ce qu'appelle Richard Saint-Gelais « *des items dénotativement pleins [et] des items dénotativement vides* ». ²²

Mais cette distinction n'est pas approuvée par tous les théoriciens. Par exemple, Margaret Macdonald affirme que l'introduction des éléments réels dans un récit de fiction les met sur le même plan que les éléments fictionnels :

« J'incline donc à dire qu'un conteur n'énonce pas des assertions informatives concernant des personnes, des lieux et des événements réels, même lorsque de tels éléments sont mentionnés dans des phrases fictionnelles : je dirai plutôt qu'ils fonctionnent eux aussi comme les éléments purement fictionnels avec lesquels ils sont toujours mélangés dans le récit. La Russie en tant que décor de l'histoire des Rostov diffère de la Russie que Napoléon a envahie et qui ne contenait pas les Rostov. Il y a eu une bataille de Waterloo, mais George Osborne n'en a pas été une victime, sauf dans le roman de Thackeray. Tolstoï n'a pas créé la Russie, ni Thackeray la bataille de Waterloo. Mais on peut dire que Tolstoï a créé la-Russie-comme-arrière-fond-des-Rostov et que Thackeray a créé Waterloo-comme-décor-de-la-mort-de-George-Osborne ». ²³

Dans la même vision, Ruth Ronen ajoute que dans un récit, l'interaction entre les composantes concède aux entités réelles certaines propriétés qui se relient aux entités fictives résidant en ou à côté d'elles pour créer leurs contreparties.

²¹ HADDAD, Malek, Op.cit, p. 22.

²² SAINT-GELAIS, Richard, *La fiction à travers l'intertexte*, [En ligne], disponible sur : <<http://fabula.org>>

²³ MACDONALD, M., in MONTALBETTI, Christine, Op.cit. p. 66.

La réflexion qui est à la base des raisonnements de Macdonald et de Ronen est celle de Pavel, elle suppose qu'aux yeux de leurs lecteurs, les textes de fiction bénéficient d'une certaine unité discursive, et nulle ligne de faille ne sépare visiblement, dans un monde qu'ils décrivent, la part de vérité de celle de la fiction²⁴.

Contrairement à ces derniers, John Rogers Searle suppose qu'on puisse séparer les énoncés d'un texte en deux ensembles : les énoncés référentiels et les énoncés fictionnels. Mais pour Macdonald, Ronen ou Pavel, une telle manœuvre fait fi du fonctionnement du discours : « *un texte n'est pas un simple agrégat d'énoncés, mais une structure tissulaire qui, par le jeu des relations qu'elle instaure, entraîne une homogénéisation ou à tout le moins une contamination ontologique des entités impliquées* »²⁵.

Pour trouver une solution à ces contredits deux réponses sont disponibles. La première, nous l'avons vue dans la citation de Ronen : « *elle consiste à traiter ces entités comme des contreparties (fictives) de leurs homonymes réels* »²⁶.

Pour expliquer la notion de contreparties, nous nous basons sur les propos de David Lewis. D'après lui les contreparties sont les substituts d'identité entre les choses dans différents mondes. Là où certains veulent dire que nous existons dans plusieurs mondes, dans lesquels nous avons des propriétés un peu différentes et où il nous arrive des choses un peu différentes, il préfère dire que nous sommes uniquement dans un seul monde, mais nous avons des contreparties dans plusieurs autres mondes. Nos contreparties nous ressemblent étroitement dans le contenu et le contexte. Ils nous ressemblent plus étroitement que les autres choses dans leurs mondes. Mais ils ne sont pas vraiment nous. Chacun d'eux est dans son propre monde, et nous, seulement, sommes ici dans le monde réel.²⁷

La seconde réponse est celle de John Woods, elle ne s'intéresse pas aux entités comme contreparties, mais plutôt aux énoncés qui s'y rapportent.

²⁴ PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 2001, p. 26.

²⁵ SAINT-GELAIS, Richard, Op.cit.

²⁶ Ibid.

²⁷ LEWIS, D., in SAINT-GELAIS, Richard, Op.cit.

Elle propose qu'il soit possible d'énoncer à propos de la fiction des vérités et des faussetés. Ce critère se rapproche de celui que Macdonald avait formulé sur l'incidence qu'il pourrait avoir sur l'incomplétude des entités fictives : « *lorsqu'on dit qu'un personnage est limité à ce que le récit relate à son propos, cela ne signifie pas que tout ce qui le concerne doit toujours être parfaitement clair. Cela veut dire simplement que le seul moyen de découvrir des faits concernant un personnage, c'est de consulter le texte de l'auteur : il contient tout ce qu'il y a à découvrir* ». ²⁸

La différence entre le modèle de Lewis et celui de Woods est la suivante :

Pour Lewis, les éléments d'un texte de fiction sont des entités différentes des mêmes éléments de la réalité, même s'ils présentent une importante similarité. Et rien n'empêche un auteur de décrire une contrepartie présentant une différence plus considérable ou plus ostensible. Il suffit à chaque fois que cette contrepartie soit suffisamment ressemblante et qu'elle soit, de toutes les entités de ce monde fictif, celle qui soit la plus similaire au monde réel. ²⁹

Pour sa part, Woods ne s'occupe pas tant du statut des entités concernées que de celui des énoncés qui s'y rapportent : il n'élabore pas une ontologie de la fiction, mais plutôt une logique des propositions fictionnelles. Sa définition des « *fictionnalisations* » n'en pose pas moins des problèmes semblables à celle de contrepartie. Une fictionnalisation doit être à propos d'une entité réelle ; suffit-il pour cela qu'elle porte le même nom ? Si tel est le cas, la notion de fictionnalisation a fort probablement une extension beaucoup plus considérable que celle de contrepartie. ³⁰

Ce que nous retiendrons ici est l'importance qu'accorde Woods aux énoncés fictionnels. A partir du modèle de Woods nous nous rapprochons des questions et de certaines propositions formulées par les pragmaticiens dans les approches du discours fictionnel.

²⁸ SAINT-GELAIS, Richard, Op.cit.

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid.

2.2 – Le cadre pragmatique :

« La pragmatique désigne tout d'abord l'étude des actes de langage, des performatifs (où « dire, c'est faire ») et plus généralement les actions produites par les discours sur les interlocuteurs, et par les textes sur leurs lecteurs »³¹.

Selon Richard Saint-Gelais, la frontière pragmatique ne concerne pas les entités fictives, mais plutôt les énoncés et, à travers eux, les actes de langage dont ils procèdent³². Il distingue alors des énonciations sérieuses, soumises à diverses règles, dont celle cruciale, d'engagement de sincérité de l'énonciateur, et des énonciations fictionnelles, libérées de cet engagement en ce que les actes de langage sont alors feints³³.

Dans la même perspective, John Searle affirme qu'un auteur de fiction feint d'accomplir des actes illocutoires qu'il n'accomplit pas en réalité³⁴. En suite, il s'interroge sur ce qui rend possible cette forme particulière de feinte. Il propose alors de créer un ensemble de règles capable de rendre une énonciation feinte une assertion possible :

« Je crois utile de concevoir ces règles comme des règles qui mettent en corrélation des mots (ou des phrases) avec le monde. Concevons-les comme des règles verticales qui établissent des connexions entre le langage et la réalité. Or, ce qui rend possible la fiction, dans l'hypothèse que je suggère, est un ensemble de conventions extra-linguistiques, non sémantiques, qui rompent la connexion entre les mots et le monde telle qu'elle est établie par les règles évoquées plus haut. Concevons donc les conventions du discours de fiction comme un ensemble de conventions horizontales qui rompent les connexions établies par les règles verticales. Elles suspendent les réquisits normaux établis par ces règles. De telles conventions horizontales ne sont pas des règles du sens ; elles ne font pas partie de la compétence sémantique du locuteur. Par conséquent, elles ne modifient ni ne changent le sens d'aucun mot ni d'aucun autre élément de la langue. En revanche, ce sont elles qui permettent au locuteur d'utiliser les mots dans leur sens littéral sans assumer les engagements qui sont normalement requis par ce sens ».³⁵

³¹ FORTIER, F., « Pragmatique littéraire », in P. ARON, D. SAINT-JACQUES et A. VIALA, Op.cit. p. 482.

³² SAINT-GELAIS, Richard, Op.cit.

³³ Ibid.

³⁴ MONTALBETTI, Christine, Op.cit. p. 60.

³⁵ Ibid. p. 60.

Sa conclusion est donc la suivante : « *les illocutions feintes qui constituent une œuvre de fiction sont rendues possibles par l'existence d'un ensemble de conventions qui suspendent l'opération normale des règles reliant les actes illocutoires et le monde* »³⁶.

Jean-Marie Schaeffer est d'accord avec cette distinction, et il ajoute qu' une fiction n'est pas obligée de se dénoncer comme fiction, cependant elle doit être annoncée comme fiction, la fonction de cette annonce étant d'instituer le cadre pragmatique qui délimite l'espace de jeu à l'intérieur duquel le simulacre peut opérer sans que les représentations induites par les mimèmes ne soient traitées de la même manière que le seraient les représentations réelles mimées par le dispositif fictionnel.³⁷

On pourrait retenir ici que tous les énoncés d'une fiction annoncée comme telle, se trouve, par ce fait même, considérés comme fictifs. Mais ce n'est pas exactement ce que voulaient dire Searle et Schaeffer.

Searle, de sa part, se contente de préciser qu'un texte de fiction contient des références sérieuses, sans, pour autant, mentionner les raisons de son affirmation. Quant à Schaeffer, il propose de distinguer la question de la fictivité qui concerne le statut de l'acte énonciatif global de la question de la référentialité qui concerne la structure sémantique réalisée, et donc se situe au niveau propositionnel. Il ajoute que même la fiction la plus imaginaire comporte de nombreuses prédications qui ont des référents réels. Donc la fiction reste liée sur plusieurs points à des exigences de référentialité.³⁸

Et Searle et Schaeffer définissent donc la fiction par son cadre pragmatique, et l'associent à la feintise, et contrairement à ceux qui considèrent que tout le texte tombe sous ce cadre, ils continuent de soutenir la possibilité qu'un texte de fiction contient des références sérieuses et quitte, quelques fois, le régime de la feintise. Tout à fait pareilles aux frontières de certains pays, celles de la fiction semble toujours problématiques.

³⁶ Ibid. p. 61.

³⁷ SCHAEFFER, Jean-Marie, in SAINT-GELAIS, Richard, Op.cit.

³⁸ SAINT-GELAIS, Richard, Op.cit.

2.3 – La frontière textuelle :

Etant problématique que les deux précédentes, la troisième frontière de la fiction est la frontière textuelle. Celle-ci n'est pas du même ordre que les deux autres car elle ne concerne pas la distinction entre fiction et réalité, mais plutôt celle entre les zones déterminées et indéterminées d'une fiction.

Nous savons bien que, dans les romans de Malek HADDAD, Idir Salah vit à Paris et que Khaled Ben Tobal vient de Constantine. Mais connaissons-nous les prénoms de leurs parents, de leurs frères et sœurs ; les textes ne nous en fournissent aucune information, et ces questionnements restent sans réponses. Comme le confirme Richard Saint-Gelais :

*« Il paraît indéniable que la fiction se distingue de la réalité à ce titre : je peux bien ignorer le prénom de la mère de certaines de mes connaissances, mais une enquête (assez aisée en l'occurrence) me permettrait de le découvrir. La fiction, pour sa part, paraît bien bornée par le texte qui la met en place : dès qu'on quitte la zone de ce qui est stipulé par le texte, on s'aperçoit que les éléments fictifs (personnages, lieux, circonstances, etc.) s'entourent d'un nuage de propriétés foncièrement indéterminées ».*³⁹

Cette indétermination complique sérieusement la tâche de ceux qui tentent d'analyser la fiction à partir de la notion de monde possible :

*« Un monde possible est en effet un état de choses maximal : toute proposition formulable à propos de ce monde doit être soit vraie, soit fausse, mais non les deux [...] ; on ne peut donc y adjoindre une nouvelle proposition sans contredire l'une de celles qui décrivent déjà ce monde possible. Rien de tel dans le cas de la fiction : aux propositions que comporte Madame Bovary, je puis annexer quantité d'autres (« Emma Bovary est née un vendredi », « Homais a lu La phénoménologie de l'esprit (mais n'y a rien compris) », « Berthe restera célibataire », etc.) qui ne contredisent pas formellement le roman de Flaubert, même si on peut par ailleurs [...] s'essayer à évaluer leur plausibilité ».*⁴⁰

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Ibid.

Nous pouvons dire alors que, contrairement au monde réel et aux mondes possibles, les mondes fictifs sont fondamentalement incomplets. Blanchot l'affirmait à la fin des années 1940 :

« [...] de la lecture de mon registre à celle du roman, la différence est grande. [...] lecteur des premières pages d'un récit, je ne suis pas seulement infiniment ignorant de tout ce qui se passe dans le monde qu'on m'évoque, mais cette ignorance fait partie de la nature de ce monde, du moment qu'objet d'un récit, il se présente comme un monde irréel, avec lequel j'entre en contact par la lecture et non par mon pouvoir de vivre. Rien de plus pauvre qu'un tel univers. [...] cette pauvreté est l'essence de la fiction qui est de me rendre présent ce qui la fait irréelle, accessible à la seule lecture, inaccessible à mon existence [...] ».⁴¹

Pour Dolezel, l'incomplétude des mondes narratifs constitue un principe qui devrait être l'axiome fondamental de la sémantique narrative. Elle est, pour Ronen, une particularité essentielle des entités fictives. Cette incomplétude est, en premier lieu, logique, car beaucoup de déclarations imaginables d'une entité fictive sont indécidables ; et, en second lieu, sémantique, parce que, étant construites par la langue, les caractéristiques et les relations d'un objet fictif ne peuvent pas être spécifiées dans chaque détail. Mais la thèse de l'incomplétude est rejetée par d'autres théoriciens : Crittenden, Howell et Pavel. Leurs arguments font fréquemment appel, explicitement ou implicitement, au critère de la vraisemblance : « *il ne serait pas raisonnable de supposer qu'un personnage n'ait pas de foie ou de date de naissance (ou, pire, que la question de savoir s'il en a ou non soit rigoureusement indéterminée) sous prétexte que le texte ne spécifie rien à cet égard* »⁴². Le présupposé d'un tel raisonnement est que l'incomplétude des entités fictives s'évapore dès que le lecteur adopte une perspective « interne » et considère la fiction du point de vue que pourraient en avoir les personnages eux-mêmes.

Ryan ajoute qu'on ne peut pas attribuer l'incomplétude aux entités fictives, car la fiction est tout à fait transparente face aux connaissances concernant le monde réel. Il confirme que si le personnage d'un roman était un objet incomplet, il serait différent des vrais êtres humains, et le texte n'indique pas cela ni d'une manière explicite ni implicite, il serait donc

⁴¹ BLANCHOT, Maurice, in SAINT-GELAIS, Richard, Op.cit.

⁴² SAINT-GELAIS, Richard, Op.cit.

possible de lui ajouter des caractéristiques totalement différentes de celles des vrais êtres humains. Et c'est en invitant le lecteur à employer ses connaissances de vrais êtres humains pour reconstruire la figure d'un personnage que le principe du départ minimal, entre les mondes fictifs et le monde réel, rend chaque proposition vraie ou fausse de ce personnage.⁴³

Saint-Gelais affirme que ce ne sont pas les propriétés intrinsèques des entités fictives qui déterminent leur complétude ou incomplétude, mais plutôt les postures interprétatives adoptées par la lecture. Il ajoute :

*« Or la fiction a ceci de particulier qu'elle permet une oscillation, parfois chez le même lecteur, entre la perspective externe, qu'on pourrait aussi qualifier de métafictionnelle (considérer les entités fictives comme fictives, déterminées de part en part par le texte qui les instaure) et la perspective interne, encline à multiplier ce que j'appelle les parafictionnalisations, c'est-à-dire les résultats que le lecteur établit, que ce soit sous le mode du constat ou de celui de la supposition, pour les verser au compte de l'histoire ».*⁴⁴

Saint-Gelais conclue finalement qu'il ne s'agit pas pour autant de voir dans la perspective externe la clé d'une quelconque vérité de la fiction, mais bien de reconnaître que le phénomène de la fiction tient justement à cet écartèlement entre deux positions incompatibles - et pourtant constamment combinées dans la pratique concrète de la lecture.⁴⁵

3 – PASSERELLES ENTRE FICTIONS :

*« Je suis le point final d'un roman qui commence
Non pas oublions tout non pas niveau zéro
Je garde dans mes yeux intacte ma romance
Et puis sans rien nier je repars à nouveau
Je suis le point final d'un roman qui commence ».*⁴⁶

⁴³ RYAN in SAINT-GELAIS, Richard, Op.cit.

⁴⁴ SAINT-GELAIS, Richard, Op.cit.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ HADDAD, Malek, *Le Malheur en danger*, La Nef de Paris, 1956, p.25.

Partant de l'idée que les fictions s'enrichissent mutuellement, nous pourrions peut-être cerner une quatrième frontière de la fiction. La première question posée concerne l'existence de relations entre les différentes fictions, le type de ces relations et le moyen de leur établissement. Pour répondre à ces interrogations, notre point de départ, dans cette section, sera la définition du récit.

3.1 – La structure du récit :

Selon René Audet « *Le récit est une des formes discursives les plus répandues. Il constitue un des processus communs d'expression : il permet la relation dans le temps d'événements, qu'ils soient réels ou fictifs* ». ⁴⁷ Dans la même perspective, Everaert-Desmedt s'intéresse davantage aux notions : événement et temps, elle définit le récit comme étant la représentation d'un événement ⁴⁸ et elle précise qu'un événement est une transformation, un passage d'un état « *S* » à un état « *S'* ». ⁴⁹

Ces deux éléments (représentation + événement) doivent être considérés comme des conditions nécessaires pour obtenir un récit. Ainsi un événement non représenté n'est pas un récit ; de même, une représentation sans événement ne constitue pas un récit, mais une description. ⁵⁰

En suite, elle propose un axe dit sémantique qui représente la structure du récit :



Cet axe sémantique doit s'inscrire dans une succession temporelle pour constituer un récit. Ici, l'articulation « *S* » représente la situation initiale, quant à « *S'* », elle correspond à la situation finale. Everaert-Desmedt introduit la notion de temps en signalant que le passage de la première articulation à la deuxième se produit à un moment déterminé « *t* ».

⁴⁷ AUDET, René, *Récit*, [En ligne], disponible sur : <<http://fabula.org>>

⁴⁸ EVERAERT-DESMEDT, Nicole, *Sémiotique du récit*, 3^{ème} édition, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, p.13.

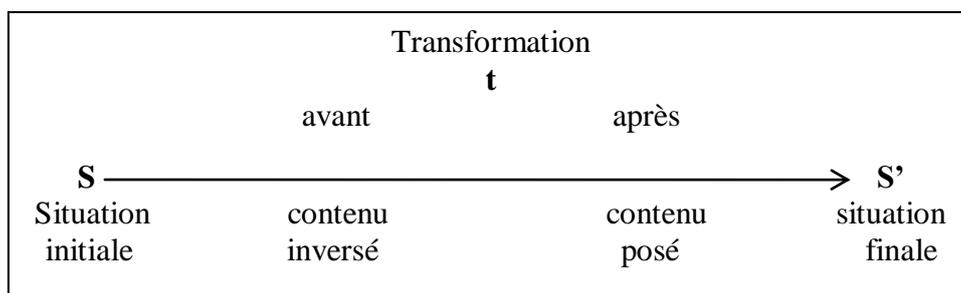
⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Ibid., p. 14.

Elle affirme, en suite, que c'est à partir de la fin que le récit s'organise, c'est-à-dire que la situation finale commande toute la chaîne des actions antérieures. Genette le confirme dans ce que suit :

« Ayant écrit : *La marquise désespérée ...*, (le narrateur) n'est sans doute pas libre d'enchaîner aussi bien sur : ... *commanda une bouteille de champagne que sur : prit un pistolet et se fit sauter la cervelle ; mais en réalité, les choses ne se passent pas ainsi : écrivant *La marquise ...*, l'auteur sait déjà s'il terminera la scène sur une bombance ou sur un suicide, et c'est donc en fonction de la fin qu'il choisit le milieu. Contrairement à ce que suggère le point de vue du lecteur, ce n'est donc pas désespérée qui détermine le pistolet, mais bien le pistolet qui détermine désespérée (...). Ces déterminations rétrogrades constituent précisément ce que nous appelons l'arbitraire du récit, c'est-à-dire non pas du tout l'indétermination, mais la détermination des moyens par les fins et, pour parler plus brutalement, des causes par les effets. C'est cette logique paradoxale de la fiction qui oblige à définir tout élément, toute unité du récit par son caractère fonctionnel, c'est-à-dire, entre autres, par sa corrélation avec une autre unité, et à rendre compte de la première (dans l'ordre de la temporalité narrative) par la seconde, et ainsi de suite – d'où il découle que la dernière est celle qui commande toutes les autres, et que rien ne commande ». ⁵¹*

Nous remarquons alors, sur l'axe sémantique, qu'un contenu « S' » est posé à la fin du récit ; avant le moment « t » de la transformation, ce contenu est donc inversé pour donner un contenu S.

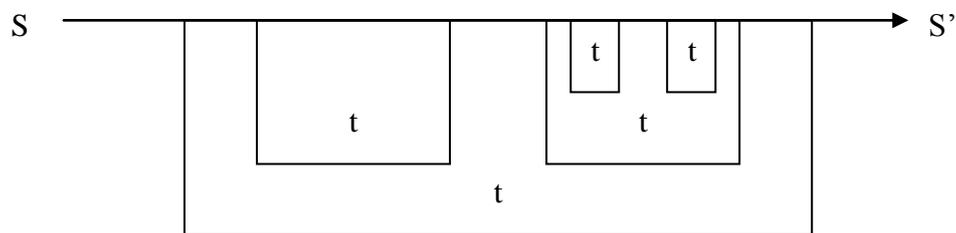


Everaert-Desmedt propose plusieurs transformations qu'un texte peut présenter. Elle distingue différents cas, d'après les rapports qui relient les transformations entre elles :

⁵¹ GENETTE, G., in EVERAERT-DESMEDT, Nicole, Op.cit, p.16.

Le premier cas qu'elle propose concerne les transformations hiérarchisées : « *le récit se base sur une transformation générale qui apparaît si l'on compare la situation finale et la situation initiale. Mais, au cours de la lecture, on rencontre d'autres transformations qui déterminent donc, suivant notre définition, d'autres récits, intégrés dans un récit global* »⁵².

Le schéma suivant représente cette structure hiérarchique. Nous remarquons que le récit global contient des récits intégrés, ou épisodes, qui peuvent à leur tour en contenir d'autres :



Everaert-Desmedt appelle épisode un fragment de texte qui constitue un récit en soi et qui s'intègre comme élément d'un récit global. Dans ce schéma, nous avons donc quatre épisodes.

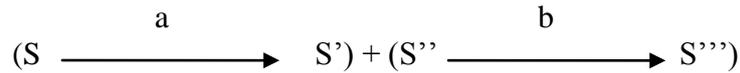
Le second cas représente les transformations successives. « *Il se peut qu'un récit ne contienne pas une transformation générale, mais une suite de transformation : la situation résultant d'une première transformation constitue la nouvelle situation initiale sur laquelle agit la transformation suivante* »⁵³.



Le troisième cas est celui des transformations indépendantes, c'est-à-dire qu'un texte peut contenir deux ou plusieurs transformations indépendantes, comme le montre le schéma suivant :

⁵² EVERAERT-DESMEDT, Nicole, Op.cit, p. 21.

⁵³ Ibid. p. 22.



Everaert-Desmedt l'explique davantage :

« *La situation initiale du second fragment est sans rapport, au point de vue de la structure narrative, avec la situation finale du premier. Ces deux fragments a et b font partie d'un même texte, mais non d'un même récit : ce ne sont donc pas des épisodes, mais des récits autonomes. Leur liaison se trouve à un autre niveau : par exemple, il s'agit d'événements parallèles illustrant un même thème, ou encore d'aventures survenues au même héros (roman-fleuve) ».*⁵⁴

3.2 – La sphère fictionnelle :

La sphère reste toujours l'image de la plénitude et de la perfection, elle passe pour être la forme géométrique la plus achevée. Elle est de toutes les figures symboliques la plus fondamentale, elle représente à la fois l'univers, le soleil, la lune pleine, le temps et l'infini à travers la roue, le zodiaque, le hasard de la roue de la fortune.⁵⁵

La sphère est une figure contradictoire car elle peut, en même temps, représenter le mouvement et l'immobilité, le fini et l'infini.

De nombreuses croyances associent la sphère au soleil. « *En Inde, elle a souvent douze rayons, renvoyant au zodiaque et au cycle solaire. Mais elle est aussi, universellement, figuration du monde. Et son centre, moteur immobile, est généralement vu comme le lieu où siège « celui qui fait tourner la roue ».* »⁵⁶

Si nous appliquons ce que nous venons de voir sur les récits de fiction, nous obtiendrons ce que nous appelons la *sphère fictionnelle*. Elle est donc un ensemble de fictions entretenant des rapports entre elles-mêmes. Et suivant les trois cas de transformation du

⁵⁴ Ibid. p. 23.

⁵⁵ PONT-HUMBERT, Catherine, *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances*. Paris, Hachette Littérature, 2003, p.97.

⁵⁶ Ibid. p.99.

récit, nous pouvons affirmer que les relations qui existent entre les différentes fictions se divisent en trois types :

Le premier type de relation est les relations hiérarchisées : une seule fiction, dite globale, peut contenir des fictions intégrées, qui peuvent aussi en contenir d'autres. Les rapports entre fictions sont internes dans ce cas, et chaque fiction constitue un épisode. Prenons comme exemple le cas des séries, chaque épisode forme une fiction intégrée et l'ensemble constitue la fiction globale. Quant aux éléments fictifs, ils migrent d'un épisode à un autre au sein de la même fiction globale.

Deuxièmement, les relations successives. Dans ce cas, la situation finale d'une fiction – dont la situation initiale peut dépendre d'une autre – représente la situation initiale d'une autre fiction, et ainsi de suite, pour former une chaîne d'événements qui ont pour relation entre eux-mêmes que le début et la fin, mais où les éléments fictifs migrent librement.

Et finalement, les relations indépendantes. Ici, les fictions sont indépendantes les unes des autres, mais elles coexistent parallèlement dans la même sphère fictionnelle. C'est-à-dire qu'elles ne racontent pas exactement les mêmes événements mais peuvent traiter le même thème ou aborder les mêmes personnages. Dans ce cas, les éléments fictifs migrent entre plusieurs fictions différentes. Don Juan est une parfaite illustration de ce cas, il a d'abord été abordé en 1630 par Tirso de Molina, un dramaturge espagnol, dans son œuvre *Le Trompeur de Séville et le Convive de pierre*. Repris par la *commedia dell'arte* puis par Molière dans *Dom Juan ou le Festin de pierre* en 1665. Il a inspiré ensuite de nombreux auteurs et poètes tel que Da Ponte et Mozart dans l'opéra *Don Giovanni*, Mérimée, Byron, Dumas et Baudelaire.

La sphère circonscrit presque toutes les formes géométriques, y compris le triangle, qui est associé au nombre trois, le plus sacré des nombres, car il représente la Sainte Trinité. Il est aussi le « *Nombre de l'homme car celui-ci est composé d'un corps, d'une âme et d'un esprit. Selon le Livre des rites (Li-ji) l'homme, intermédiaire entre le ciel et la terre, correspond également au nombre trois* »⁵⁷. Chez les Mayas, il est le nombre sacré de la femme, il est associé à l'accouchement et à la naissance. Pour les égyptiens, il représente le

⁵⁷ DESROSIERS, Steve, *Les nombres : Symbolisme et propriétés*, Québec, 2005, p.23.

cosmos, composé de trois éléments : ciel, terre et duat (zone entourant le monde intermédiaire entre la terre et les esprits célestes). Mais nous remarquons que le plus important est que ce nombre exprime la totalité, sans doute parce qu'il représente les trois dimensions du temps: le passé, le présent et l'avenir.

Mikhaël Aïvanhov souligne que « *le triangle est le principe masculin et le principe féminin qui s'unissent pour donner naissance un troisième principe* »⁵⁸. Le père et la mère donnent naissance à un enfant, l'acide et la base donnent le sel, l'intellect et le cœur donnent naissance à la volonté. Le triangle équilatéral représente l'équilibre entre l'intellect, le cœur et la volonté. Il représente aussi les trois attributs de la Divinité : Puissance, Amour et Sagesse, ou encore chez l'homme : le corps, l'âme et l'esprit.

Au sein de la sphère fictionnelle, le triangle est formé par trois œuvres de fiction, qui entretiennent entre elles l'un des rapports cités précédemment ; ce triangle est appelé « *la trilogie* ». Voir schéma 01.

Le mot « *Trilogie* » vient du grec *tri-* qui signifie *trois* et de *logos* qui signifie *rapport*. Chez les anciens Grecs, il représente une réunion de trois pièces dramatiques représentées dans la même séance théâtrale et liées entre elles par l'analogie des sujets.

Le terme trilogie est utilisé de nos jours dans plusieurs types d'art : le cinéma, les bandes dessinées, les jeux vidéo, mais peu dans le théâtre. En littérature, une trilogie correspond à un récit divisé en trois tomes et/ou une série de trois œuvres dont les sujets sont liés. Le terme de trilogie est utilisé pour les romans et autres œuvres littéraires. Nous pouvons citer comme exemples la trilogie de Mohammed Dib, ou celle qui forme notre corpus : la trilogie de Malek Haddad.

Les rapports, les échanges et la migration des éléments fictifs constituent le phénomène de la transfictionnalité.

⁵⁸ AÏVANHOV, M., in Shakti, *Spiritualité et symbolisme*, [en ligne], disponible sur : <<http://perso.orange.fr/revue.shakti>>

3.3 – La transfictionnalité :

La transfictionnalité est une machine à voyager entre les fictions, « *elle permet aux lecteurs qui aimeraient savoir ce qui arrive après la fin du récit (ou avant qu'il ne commence, ou parallèlement à lui, tandis que le narrateur décrit les agissements de X mais néglige ceux, simultanés, de Y) de satisfaire leur curiosité* »⁵⁹. Généralement, la transfictionnalité est une pratique habituelle en paralittérature, elle se fait remarquer dans les séries, les cycles ou les sagas, mais elle apparaît aussi en littérature générale. Totalement différente de la parodie, qui consiste à imiter et à transformer une œuvre littéraire d'une façon comique, ludique ou satirique, la transfictionnalité « *part du principe de l'identité des instances fictives à travers des œuvres autonomes* »⁶⁰.

L'autonomie de l'œuvre littéraire est la plupart du temps ontologique, elle concerne le rapport entre la fiction et la réalité, un rapport qui est souvent résumé par l'autotélisme, l'intransitivité et la non-référentialité. Mais cette autonomie est aussi textuelle, une œuvre littéraire serait autonome et close si elle ne supporterait pas des prolongations. Todorov nous résume cette position, et il nous parle justement de transfictionnalité :

*« Un lecteur peut se dire : si Jean a tué Pierre (fait présent dans la fiction), c'est que Pierre couchait avec la femme de Jean (fait absent de la fiction). Ce raisonnement, typique de l'enquête judiciaire, n'est pas appliqué sérieusement au roman : on admet tacitement que l'auteur ne triche pas et qu'il nous a transmis (il a signifié) tous les événements pertinents pour la compréhension de l'histoire (le cas d'Armance est exceptionnel). De même pour les conséquences : il existe bien des livres qui prolongent d'autres livres, qui écrivent les conséquences de l'univers imaginaire représenté par le premier texte ; mais le contenu du deuxième livre n'est pas considéré habituellement comme étant inhérent à l'univers du premier. Là encore, les pratiques de lecture se séparent de celles de la vie quotidienne ».*⁶¹

La théorie de la transfictionnalité remet en question la thèse de l'incomplétude de la fiction. Crittenden soutient la possibilité de prolonger un récit par des suites, allographes

⁵⁹ SAINT-GELAIS, Richard, Op.cit.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ TODOROV in SAINT-GELAIS, Richard, Op.cit.

ou non, comme l'un des arguments qui vont à l'encontre de cette thèse. Quant à Saint-Gelais, il s'interroge d'une part sur l'authenticité des suites allographes, qui peuvent être susceptibles de créer des lacunes du récit ou du cycle original ; et d'une autre part, il explique que les textes transfictionnels ne peuvent causer aucun problème, « *certes, ils peuvent ajouter quantité d'éléments fictifs, mais ils n'épuisent pas les incomplétudes originales, sans compter qu'ils en suscitent de nouvelles* »⁶².

Tout écrit suscite beaucoup d'indéterminations que seul un autre récit transfictionnel peut probablement résoudre à travers les passerelles transfictionnelles. La transfictionnalité nous plonge dans un espace complexe où les variantes d'éléments fictifs abondent et sont toutes compatibles ; chacune d'elles nous apprend de nouvelles choses sur le « *même* » élément fictif, par exemple un personnage.

Le « *même* » ici, semble procurer un malaise aux théoriciens lorsqu'ils se penchent sur la transfictionnalité. Saint-Gelais dit que celle-ci repose sur le postulat d'une identité fictive qui transcende les limites d'un texte, mais qu'il devient vite évident que la récurrence des personnages (ou plus généralement des mondes fictifs) peut amener des indéterminations, des paradoxes ou des fractures qui ne laissent pas indemne cette identité postulée au départ. Il affirme donc que le « *même* » est contaminé par une part d'altérité qui n'échappe jamais tout à fait au lecteur, qui ne suffit généralement pas à parler d'un personnage distinct (ce qui restaurerait l'identité de chacun) mais travaille l'identité de l'intérieur.

En ce qui concerne le statut des textes, Saint-Gelais note seulement l'ambivalence dans laquelle les plongent les pratiques transfictionnelles. Il affirme que les textes de fiction ne nous documentent pas sur les personnages, leurs pensées, leurs actions ou les milieux où ils vivent, par contre, ils créent et instaurent tout cela.

« Indépendamment de tous les rapports singuliers qui s'y marquent à la réalité, la caractéristique essentielle d'un texte de fiction est d'être une assertion non vérifiable. [...] Par principe, la fiction ne se laisse pas corriger par une connaissance plus exacte des faits auxquels elle se rapporte. Alors que tout texte référentiel se laisse corriger par la réalité,

⁶² SAINT-GELAIS, Richard, Op.cit.

*le texte de fiction n'est tel que s'il met en jeu un écart (qui n'est pas à corriger mais seulement à interpréter ou à critiquer) par rapport au donné ».*⁶³

La nature de la fiction interdit l'emprunt de documents ou de données externes pour compléter, vérifier, démentir ou réinterpréter un texte de fiction. Par contre, les pratiques transfictionnelles transgressent cet interdit. Il est possible, puisque nous avons remarqué que plusieurs écrivains l'ont fait, d'intégrer des données fictives compatibles avec celles du texte original, d'introduire des données totalement différentes et même de corriger le premiers texte, soit en réinterprétant les faits, soit en les modifiant. « *Un texte littéraire se réduit à un nombre limité d'énoncés clos. Cette limitation sépare la réalité littéraire des réalités de notre monde, et par exemple de la réalité historique. Alors que la connaissance de celle-ci peut espérer s'enrichir de nouveaux documents, la réalité d'une œuvre littéraire est strictement bornée par les énoncés qui la constituent »*⁶⁴.

Pour ne pas perdre la spécificité de la fiction, nous devons prendre soin de distinguer les deux opérations en cause :

*« Côté écriture, la production d'énoncés extérieurs au texte (bref : de récits transfictionnels) ; côté lecture, l'acceptation de ces énoncés comme documents recevables aboutissant à la complétion, la vérification, etc., de la fiction originale. La possibilité de la première opération ne fait aucun doute : chaque texte transfictionnel en administre la preuve. Reste à voir si elle entraîne la seconde. C'est là, à l'évidence, que les choses se compliquent singulièrement. Il nous faut donc considérer la transfictionnalité non seulement sous son versant scriptural mais aussi sous son versant lectural ».*⁶⁵

Parmi tant d'éléments fictifs qui participent à cette pratique figure le cas des personnages. « *Les personnages ne naissent pas d'un corps maternel comme naissent les êtres vivants, mais d'une situation, d'une phrase, d'une métaphore qui contient en germe une possibilité humaine fondamentale dont l'auteur s'imagine qu'elle n'a pas été encore découverte ou qu'on en a rien dit d'essentiel ».*⁶⁶

⁶³ STIERLE in SAINT-GELAIS, Richard, Op.cit.

⁶⁴ SAINT-GELAIS, Richard, Op.cit.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ KUNDERA, Milan, *La variation à l'œuvre*, [En ligne], disponible sur : <http://milankundera.free.fr/essai/partie1.php>

4 – LE PERSONNAGE DU ROMAN :

Selon Vigner « *La notion de personnage est assurément une des meilleures preuves de l'efficacité du texte comme producteur du sens puisqu'il parvient, à partir de la dissémination d'un certain nombre de signes verbaux, à donner l'illusion d'une vie, à faire croire à l'existence d'une personne douée d'autonomie comme s'il s'agissait réellement d'êtres vivants... »*⁶⁷

Depuis Balzac et Proust, les romanciers ne cessent de s'interroger sur le personnage, ce dernier constitue l'axe principal de leur réflexion. On distingue le personnage romanesque, dont la nature est essentiellement différente des autres, il « *constitue, pour l'imaginaire et la pensée modernes, l'une des métaphores les plus fortes, l'un des outils les plus opératoires pour décrire et explorer l'existence humaine »*⁶⁸.

Formant un ensemble infini d'aventures et de destins possibles, le personnage de roman est tout simplement un être de fiction anthropomorphe auxquels sont attribués des traits nombreux et précis appartenant d'ordinaire à la personne, c'est-à-dire à un être humain de la réalité. Comme le confirme Roland Barthes, le personnage représente un statut et une identité complexes et évolutifs, il est construction de mots et de signes :

« *Le personnage est donc un produit combinatoire : la combinaison est relativement stable (marquée par le retour des sèmes) et plus ou moins complexe (comportant des traits plus ou moins congruents, plus ou moins contradictoires) ; cette complexité détermine la « personnalité » du personnage, tout aussi combinatoire que la saveur d'un mets ou le bouquet d'un vin ».*⁶⁹

4.1 – Survol historique du personnage :

Un personnage est la représentation d'une personne dans une fiction. Il est donc « *un être franchement imaginaire, destiné à illustrer des catégories d'humanité, des vices ou*

⁶⁷ GUETTAFI, Sihem (2006), *Didactisation et historicité dans la chrysalide de Aïcha Lemsine : Symbolique d'une œuvre intégrale*, Mémoire de magister, Université Kasdi Merbah, Ouargla, p. 237.

⁶⁸ DAUNAIS, I., in *Le personnage de roman, Études françaises*. Volume 41, numéro 1, 2005, p. 5.

⁶⁹ BARTHES, Roland, *S/Z*, Seuil, Paris, 1970, p.74.

des vertus, des théories, et ne recherche en rien son assimilation avec un individu réellement vivant »⁷⁰.

Le mot personnage est dérivé du latin « *persona* » - passé d'abord par *personare* ou *personare* : parler à travers - qui désignait le masque que portaient les acteurs de théâtre, ce masque avait deux fonction à la fois, il donnait à l'acteur l'apparence du personnage qu'il interprétait, et permettait à sa voix de porter suffisamment loin pour être audible des spectateurs. « *Il s'emploie par extension à propos de personnes réelles ayant joué un rôle dans l'histoire, et qui sont donc devenues des figes dans le récit de celle-ci (des « personnages historiques »).* »⁷¹.

Depuis les origines, que ce soit dans le théâtre ou dans le récit, l'apparition du personnage prend à chaque fois de différentes et multiples figures. Dans la Grèce antique, le théâtre occidental présente des personnages avant tout rituels, qui manifestent des comportements humains devant la divinité. Œdipe, l'homme qui a contrarié l'oracle et qui a fini par tuer son père et épouser sa mère, Prométhée, le titan révolté contre les dieux, Achille, le fils d'une Néréide, et son fameux talon, etc. Nous remarquons que « *Le personnage du théâtre antique est caractérisé par son schématisme et son exemplarité* »⁷².

Au Moyen Age, dans l'épopée et le conte, le personnage correspond généralement à un type idéal, quelques fois il prend la forme d'un héros obéissant à son devoir et accomplissant des gloires, tel que Roland armé de son épée Durendal, et d'autre fois un courageux chevalier, amoureux d'une dame et en quête d'aventure, tel que Lancelot, un des chevaliers de la table ronde, dont le cœur est épris de Guenièvre. Quant au théâtre médiéval, les traits typiques des personnages sont encore plus marqués et les figures plus schématiques.

A la Renaissance, les personnages s'individualisent davantage, en devenant sujets d'une expérience et d'un désir. Au XVIIe siècle, la reprise de la Poétique d'Aristote et de la question des « *caractères* » leur assigne un rôle essentiel dans la théorie des genres⁷³. Dès lors, les genres s'identifient grâce au rang des personnages, la tragédie pour la haute classe

⁷⁰ THERENTY, Marie-Eve, *L'analyse du roman*, Paris, Hachette Supérieur, 2000, p. 148.

⁷¹ ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain, Op.cit, p. 451.

⁷² THERENTY, Marie-Eve, Op.cit, p. 148.

⁷³ ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain, Op.cit, p. 451.

et la comédie pour les gens ordinaires. Cette action s'intériorise aussi dans le roman, comme le montre *la princesse de Clèves*, de Mme de La Fayette, écrit en 1678. Au XVIII^e siècle, le personnage, de caractère, devient individu, avec le drame bourgeois qu'introduit Diderot sur la scène.

Au XIX^e siècle, le roman réaliste et naturaliste confirme l'évolution du personnage. Après avoir été longtemps caractérisé par un simple prénom, un surnom, un caractère psychologique ou social, celui-ci il acquiert un statut et une identité de plus en plus complexes et évolutifs. « *Le personnage « typique » participe ainsi d'une dynamique réaliste de l'exploration sociale* »⁷⁴. Comme l'explique davantage Marie Eve-Thérenty :

« Au fur et à mesure que s'affirme, dans la société, la notion d'individu, la littérature présente des personnages plus élaborés, insérés dans un cadre de vie précis, entourés d'une famille, d'un groupe social, plongés dans la mentalité du temps.

*En même temps qu'il prétend, comme Balzac, faire concurrence à l'état civil, l'écrivain, adoptant un point de vue omniscient, nous fait plonger dans les sentiments et les pensées de ses créatures. Tous ces éléments de connaissance individuelle sont généralement regroupés autour de noms propres et peuvent aller jusqu'à constituer de véritables dossiers signalétiques, accompagnés, comme chez Zola, d'arbres généalogiques et d'enquêtes sur l'hérédité ».*⁷⁵

A la fin du XIX^e siècle, les auteurs russes, tel que Tourgueniev et Dostoïevski, se concentrent sur l'intérieur des personnages, c'est-à-dire, le monde psychologique de leurs créatures. Ils sont suivis par d'autres, tel que Gide et Proust. « *Les personnages de romans sont souvent dénommés par une simple initiale ou un prénom : l'état civil n'a plus d'importance* »⁷⁶. Le personnage romanesque est devenu donc un véritable porte-parole, ou bien en émanant directement l'auteur dont il assume totalement la personnalité, ou bien en se libérant de son créateur, autant qu'entité autonome, et témoignant éventuellement contre lui. Jean Delay nous explique davantage la relation qui existe entre l'auteur et son personnage : « *Entre le romancier et son double s'opère précisément un transfert, positif ou négatif, qui l'aide à prendre conscience de son propre fonds. Ici intervient une relation*

⁷⁴ Ibid. p. 451.

⁷⁵ THERENTY, Marie-Eve, Op.cit, p. 148.

⁷⁶ Ibid. p. 149.

*d'interpsychologie qui, pour être fictive, n'en est pas moins efficace et peut remplacer, à certains égards avantageusement, celle du patient avec son médecin ».*⁷⁷

Quand à Pirandello, Joyce, Kafka et Faulkner, ils assimilent le personnage à un point de vue sur le monde et à une conscience éclatée que détermine la perception toujours fluctuante d'autrui.⁷⁸

Quant au Nouveau Roman, il manifeste une crise du personnage. Suite à la remise en cause des catégories de roman réaliste, le refus de caractériser le personnage en fonction d'un état civil ou d'un ensemble de sentiments et de pensées, produit une écriture représentant une expérience perceptible assurée par la présence d'un simple pronom.

4.2 – Le statut du personnage romanesque :

Le personnage romanesque est différent de celui des autres genres, il a son propre mode de perception. Et contrairement aux personnages du théâtre ou du cinéma il se construit progressivement et son image s'enrichit au fur et à mesure de l'avancement du roman, sans pour autant atteindre la complétude, ainsi le lecteur aura toujours des blancs à remplir, en se basant sur son imagination, son interprétation et ses expériences extratextuelles. « *Le lecteur de roman jouit d'une liberté illimitée pour se représenter les personnages, tout à fait contrairement au spectateur de cinéma ou de théâtre, il transgresse même les instructions fournies par le romancier* »⁷⁹.

Le lecteur se construit, dans son imagination, une image sur le personnage, et cette image évolue continuellement et parallèlement dans la vision du lecteur et dans le roman, et pour ce dernier elle est une partie intégrante de l'intrigue. Il s'agit ici d'une caractéristique du roman, comme l'appelle Mikhaïl Bakhtine « *le perpétuel devenir* ». « *Les personnages principaux ne peuvent guère être inaltérables si c'est précisément à travers leur développement que passe la communication engagée par le roman. Pour cette*

⁷⁷ LE GALLIOT, Jean, *Psychanalyse et langages littéraires, théorie et pratique*, Fernand Nathan, 1977, p. 96.

⁷⁸ ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain, Op.cit, p. 451.

⁷⁹ HORVÁTH, Krisztina, *Le Personnage comme acteur social : les diverses formes de l'évaluation dans La Peste d'Albert Camus*, [En ligne], disponible sur : http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/11_szam/09.htm#Heading2

raison, tout modèle visant à décrire le système des personnages doit être dynamique et capable de tenir compte de cette évolution »⁸⁰. Comme le confirme Vincent Jouve :

« [...] même si la fonction référentielle du texte impose au lecteur la nécessité de se représenter, dès la première occurrence, le personnage comme un être distinct et autonome, l'identité de ce dernier ne se construit que progressivement au travers de processus relativement complexes. L'image du personnage est l'objet d'enjeu : c'est à travers son développement que passe la communication.

[...]

En règle générale, le personnage, lors de sa première occurrence, est l'objet d'une représentation très approximative, fortement marquée par l'imagination du lecteur. Cette image initiale se précise au cours de la lecture selon les informations distillées par le texte. Le lecteur est ainsi amené à compléter, voire à modifier la représentation qu'il a en tête ».⁸¹

L'épanouissement de la critique immanentiste a permis le développement des visions et des éclaircissements sur la représentation de la vie intérieure du personnage. Ce dernier, qui est considéré aujourd'hui comme un « être de papier », ne se fait plus confondre avec un être vivant, et il s'est dégagé de sa complexité psychologique, qui, finalement, c'est avérée illusoire.

Malgré cela, la plupart des lecteurs tient toujours à l'illusion que leur offre le roman, et, sans se laisser influencer par les nouvelles théories, continue à s'identifier avec le héros. On distingue, à partir des réactions affectives du lecteur, les figures anthropomorphes et non anthropomorphes du personnage. Ainsi, l'anthropomorphité du personnage représente un critère du genre romanesque, comme le confirme Vincent Jouve : « le roman est en effet, plus que tout autre récit, axé sur la représentation de la vie intérieure. [...] Un tel constat justifie [...] le parti pris méthodologique consistant à restreindre la notion de personnage à celle de sujet cognitif, c'est-à-dire doté d'une conscience »⁸². Nous allons donc considérer le personnage romanesque ici comme un être anthropomorphe capable d'une évolution.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, éd. PUF, 1992, p. 50.

⁸² Ibid. p. 16.

Sur le plan de l'action et de l'évolution, le personnage romanesque est rarement un être isolé, tout-à-fait comme les êtres humains. Sa vie au sein du roman dépend perpétuellement des autres personnages, et son existence des relations qu'il effectue avec autrui. Certains théoriciens ont abordé l'existence d'un tel réseau de complicité entre les personnages du roman par une étude immanente, et ils ont identifié tout un système. Comme l'affirme Umberto Eco :

*« C'est uniquement parce qu'ils entretiennent des relations structurellement nécessaires que deux ou plusieurs personnages d'une fabula peuvent être entendus comme des acteurs incarnant des positions actantielles données. [...] S'ils se rencontraient en dehors de leurs fabulas respectives, Lovelace et Fagin pourraient très bien se reconnaître comme un couple sympathique de bons vivants, l'un devenant même l'Adjuvant de l'autre. Ça se pourrait. Mais en fait ça ne se peut pas. Sans Clarisse à séduire, Lovelace n'est plus rien, il n'est jamais né ».*⁸³

Donc, pour identifier, étudier ou analyser un personnage, nous ne pourrions pas l'aborder isolément, ou seulement en référence à une réalité extratextuelle, mais plutôt en l'abordant dans le système même qui le relie avec les autres personnages. *« Ainsi un univers romanesque, même envisagé comme une structure close régie par ses propres lois de fonctionnement, ne peut être autre chose qu'un monde social »*⁸⁴.

4.3 – Le personnage comme acteur social :

Dans son livre *Lectures sociocritiques*, Claude Duchet affirme que :

« Ce qui fonde un monde social [...] c'est la relation dialectique entre le monde et le roman, à travers laquelle la fiction se saisit [...]. Le roman est ainsi un espace imaginaire dont l'organisation relève de techniques narratives spécifiques, mais aussi (et en même temps) un microcosme social dont tous les éléments réfractent la totalité d'une unité culturelle, elle-même insérée dans le monde du réel. C'est même dans la mesure où le

⁸³ ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1985, p. 206.

⁸⁴ HORVÁTH, Krisztina, *Op.cit.*

*roman fonctionne comme une société, où il fait appel à une expérience de la socialité, qu'il atteint à la cohérence d'une pratique, et par là sans doute accède aussi à la littérature ».*⁸⁵

Ce qui est intéressant, dans cette définition des rapports entre univers social et romanesque, est l'importance qu'elle donne à l'aspect social du récit, non pas comme un élément extratextuel mais plutôt comme un composant à l'intérieur du texte lui-même. Son but n'est pas de lire le texte comme un document historique, économique ou culturel de la société réelle qui l'a engendré, ni comme le reflet direct d'une idéologie, mais d'étudier le fonctionnement du personnage en tant que système social.

Dans le roman, cet univers de signe où rien n'est gratuit, le social est partout présent, il se manifeste à travers des unités signifiantes telles que le personnage, le décor, les commentaires du narrateur, etc. Mais le personnage romanesque diffère de toutes les autres unités présentes dans l'œuvre, et cette différence réside dans son anthropomorphité. Une qualité qui se permet de se prêter certains comportements sociaux propres à l'homme, comme par exemple les manières de se vêtir, d'habiter, de travailler, d'aimer, de souffrir, de prendre du plaisir, d'être d'une façon générale.

Réfléchissant sur le roman, Albert Camus conclut :

*« Voici donc un monde imaginaire, mais créé par la correction de celui-ci, un monde où la douleur peut, si elle le veut, durer jusqu'à la mort, où les passions ne sont jamais distraites, où les êtres sont livrés à l'idée fixe et toujours présents les uns aux autres. L'homme s'y donne enfin à lui-même la forme et la limite apaisante qu'il poursuit en vain dans sa condition. Le roman fabrique du destin sur mesure. C'est ainsi qu'il concurrence la création et qu'il triomphe, provisoirement, de la mort ».*⁸⁶

Il essaie de nous expliquer davantage la ressemblance entre le monde social et celui du roman :

« Qu'est-ce que le roman, en effet, sinon cet univers où l'action trouve sa forme, où les mots de la fin sont prononcés, les êtres livrés aux êtres, où toute vie prend le visage du destin. Le monde romanesque n'est que la correction de ce monde-ci, suivant le désir

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ CAMUS, Albert, in *Le personnage du roman*, [en ligne], disponible sur : <<http://www.site-magister.com>>

*profond de l'homme. Car il s'agit bien du même monde. La souffrance est la même, le mensonge et l'amour. Les héros ont notre langage, nos faiblesses, nos forces. Leur univers n'est ni plus beau ni plus édifiant que le nôtre. Mais eux, du moins, courent jusqu'au bout de leur destin, et il n'est même jamais de si bouleversants héros que ceux qui vont jusqu'à l'extrémité de leur passion. [...] C'est ici que nous perdons leur mesure, car ils finissent alors ce que nous n'achevons jamais ».*⁸⁷

Nous avons toujours appris que l'œuvre littéraire reflète la société qui l'a engendrée, mais le roman le fait autrement qu'à la manière d'une simple chronique sociale. Quant à la critique marxiste, elle n'admet comme œuvres de qualité que les romans où il y a, comme le dit Lucien Goldman, « *aspiration au dépassement de l'individu* »⁸⁸, elle n'a malheureusement jamais renoncé à ses jugements de valeurs, ni à l'idée de l'historicité de la littérature.

Ces idées nous paraissant peu acceptables, on refuse de ne voir dans le personnage romanesque que le produit de la conscience collective de la société qui l'a engendré. Certes, les œuvres littéraires ne peuvent être entièrement indépendantes de la réalité économique et socio-historique de l'époque où elles ont été créées. Par contre les romans, lus pour la plupart dans un contexte différent de celui qui les a vus naître, résistent bien aux « *distorsions* » posées par l'éloignement dans le temps ou l'espace, car ils obéissent à des lois plus universelles que celles d'une société donnée.

Roland Barthes décrit le phénomène de « *distorsions* » dans *Le Degré zéro de l'écriture* : « *Cette sorte de distorsion posée par le temps entre l'écriture et la lecture est le défi même de ce que nous appelons littérature : l'œuvre lue est anachronique et cet anachronisme est la question capitale qu'elle pose au critique : on arrive peu à peu à expliquer une œuvre par son temps ou par son projet, c'est-à-dire à justifier le scandale de son apparition ; mais comment réduire celui de sa survie ?* »⁸⁹

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ HORVÁTH, Krisztina, *Op.cit.*

⁸⁹ BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1988, p. 106.

Dans la même perspective, Daniel Bounoux parle d'une « *nécessité du récit* », ou d'une « *loi biologique* » spécifique à l'homme, résumant que peut-être notre esprit, nos biorythmes sont-ils façonnés par cette linéarité⁹⁰.

Construit sur des bases et dirigé par des lois internes plutôt anthropologiques et logiques qu'historiques, et malgré que, comme le remarque Vincent Jouve, « *certaines personnages peuvent devenir problématiques indépendamment du projet de l'auteur. [...] C'est la dépragmatisation idéologique des figures littéraires qui est ici en cause* »⁹¹, le système des personnages ne se laisse pas facilement dépragmatiser. Or, selon Jouve, c'est plutôt la façon dont le personnage est présenté par le texte qui façonne la vision que le lecteur se construit de celui-ci, et non la conformité de ses points de vue avec l'idéologie incarnée par le personnage.

Nous tenons à rappeler que l'anthropomorphité – du grec anthrôpos (homme) et morphê (forme) – d'un personnage romanesque désigne tous les traits que celui-ci a en commun avec la forme et l'apparence humaine. Ainsi, pour analyser un personnage romanesque nous distinguons deux types d'approche : l'approche actancielle et l'approche sémiotique.

⁹⁰ BOUGNOUX, Daniel, in HORVÁTH, Krisztina, *Op.cit.*

⁹¹ JOUVE, Vincent, *Op.cit.*, p.34.

DEUXIEME CHAPITRE :
L'approche actancielle du personnage

Lucien Tesnière propose le terme d' « *actant* », emprunté à la linguistique générale, pour désigner tous les êtres ou toutes les choses qui participent à un procès, où il désigne l'agent de l'action, représenté par un substantif, que celui-ci soit ou non sujet grammatical. Louis Tesnière explique que, pareil un drame, une phrase comporte un procès (le verbe), des acteurs (les actants) et de circonstances (les circonstants).

Appliqué à une structure narrative, l'actant correspond en quelque sorte aux « *dramatis personae* » : une expression latine signifiant « *le personnage du drame* ». Donc les actants sont des personnages dans un rôle donné. Ils peuvent être des humains, des animaux ou des objets. Marc Angenot affirme que « *les actants sont caractérisés par la sphère des fonctions qu'ils remplissent* »¹.

Les actants désignent les rôles les plus essentiels et fondamentaux car ils sont dotés de fonctions spécifiques. Ces fonctions sont souvent déterminées dans une structure actancielle positionnelle : sujet / objet ; destinataire / destinataire ; ou oppositionnelle : adjuvant / opposant. Donc, l'actant ne désigne pas seulement le héros, mais il peut aller même du phénomène le plus simple, le masque ou le costume de l'acteur, au plus complexe, un état psychologique ou un épanchement lyrique par exemple.

L'actant peut aussi représenter un collectif, par exemple : *Les Trois mousquetaires* d'Alexandre Dumas, ou encore *Don Quichotte et Sancho* de Miguel de Cervantès, *Tintin et Milou*, dans le domaine de la bande dessinée, de George Remi.

La notion d'actant a été appliquée, au domaine de l'analyse des récits, par Vladimir Propp et Algirdas-Julien Greimas. Le premier a mis au point un inventaire définitif et clos des classes d'acteurs dans le conte russe à partir du corpus de tous les contes. Le deuxième a établi, à partir de schémas d'oppositions structurales, les lois de transformation qui président à la dynamique interne des séquences enchaînées dans le récit, et qu'il appelle fonctions.

¹ ANGENOT, Marc, in Dictionnaire International des Termes Littéraires, *ACTANT / Actant*, 2007, [en ligne], disponible sur : <<http://www.ditl.info/arttest/art211.php>>

1- LA STRUCTURE ACTANCIELLE :

1.1 – Les modèles actanciels :

Propp s'est appliqué à mettre en évidence la morphologie des contes, il s'est intéressé essentiellement aux fonctions des personnages. Ce folkloriste russe définit la fonction du personnage comme « *l'action du personnage, envisagée du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue* »². Malgré la multiplicité des personnages, Propp réduit le nombre de leurs fonctions : il en distingue trente et une. Ces fonctions, désignant la part constante des contes, se déroulent toujours selon la même succession. Ensuite, il propose la répartition de ces fonctions entre les personnages selon une typologie basée sur, ce qu'il nomme, « *les sphères d'action* » :

1- La sphère d'action de l'AGRESSEUR (ou du méchant) : elle comprend toutes les formes de méfait, de combat, de lutte, de poursuite, contre le héros.

2- La sphère d'action du DONATEUR (ou pourvoyeur) : elle comprend la préparation de la transmission de l'objet magique et de la mise de celui-ci à la disposition du héros.

3- La sphère d'action de l'AUXILIAIRE : elle comprend le déplacement du héros dans l'espace, la réparation du méfait ou du manque, le secours pendant la poursuite, l'accomplissement de tâches difficiles et la transfiguration du héros.

4- La sphère d'action de la PRINCESSE (du personnage recherché) et de son PÈRE : elle comprend la demande d'accomplir des tâches difficiles, l'imposition d'une marque, la découverte du faux héros, la reconnaissance du héros véritable, la punition du second agresseur, le mariage. La distinction entre les fonctions de la princesse et celles de son père ne peut pas être très précise. C'est le père qui, le plus souvent, propose les tâches difficiles ; cette action tire alors son origine d'une attitude hostile à l'égard du fiancé. En outre, c'est souvent lui qui punit ou ordonne de punir le faux héros.

5- La sphère d'action du MANDATEUR : elle ne comprend que l'envoi du héros (moment de transition).

² PROPP, Vladimir, in MONTALBETTI, Christine, *Le personnage*, Paris, Flammarion, 2003, p. 53.

6- La sphère d'action du HÉROS : elle comprend le départ en vue de la quête, la réaction aux exigences du donateur, le mariage. La première fonction caractérise le héros-quêteur, le héros-victime n'accomplit que les autres.

7- La sphère d'action du FAUX HÉRO : elle comprend le départ en vue de la quête aussi, la réaction aux exigences du donateur, toujours négative, et, en tant que fonction spécifique, les prétentions mensongères.

Quand à Étienne Souriau, dans *Deux cent mille situations dramatiques*, il propose une liste basée sur une terminologie très astrologique, composée de six actants :

Lion : la force thématique orientée.

Soleil : représentant du bien souhaité, de la valeur orientante.

Terre : l'obtenteur virtuel de ce bien, recherché par le Lion.

Mars : l'opposant.

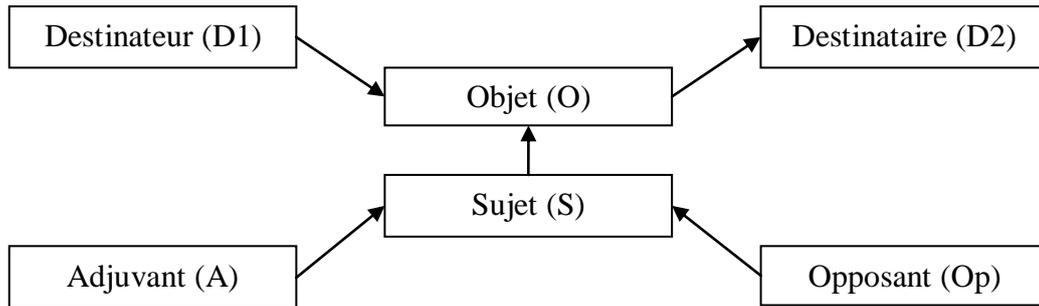
Balance : l'arbitre, attributeur du bien.

Lune : la rescousse, redoublement d'une des forces précédentes.

En faisant la synthèse des travaux de Propp et de Souriau, Greimas a classé les personnages selon un « *modèle actanciel* ». Son unique préoccupation est de construire un modèle plus économique que celui de Propp. « *Les listes de Propp, que Greimas étudie, sont trop longues. Les trente et une fonctions, qui constituent un « inventaire trop large », seront ainsi ramenées à vingt fonctions, dont certaines font l'objet d'un couplage ; mais la liste est encore trop longue. Le second point de méthode consiste dans l'effort de tenir ensemble présentation stratégique des actants en jeu et diachronie du récit* »³.

Le modèle actanciel de Greimas est composé de six actants, définis selon trois axes sémantiques : la communication, le désir, l'épreuve, d'où résultent les trois couples célèbres : Sujet / Objet, Destinateur / Destinataire, Adjuvant / Opposant, qui se répartissent de la manière suivante :

³ MONTALBETTI, Christine, Op.cit, p. 55.



Dans son livre *Lire le théâtre* Anne Ubersfeld a proposé le commentaire suivant sur le schéma de Greimas : « nous trouvons [dans ce schéma] une force (ou un être D1) ; conduit par son action, le sujet S recherche un objet O dans l'intérêt ou à l'intention d'un être D2 (concret ou abstrait) ; dans cette recherche, le sujet a des alliés A et des opposants Op. »⁴.

Le destinateur est celui ou celle (personne, chose, circonstance) de qui ou de quoi dépend que le sujet obtienne l'objet. C'est l'arbitre, l'attributeur, le possesseur du bien désiré.

Le destinataire, est celui ou celle pour qui ou pour quoi le sujet veut obtenir l'objet. Le sujet est souvent son propre destinataire.

Le sujet est celui ou celle qui engage l'action, le héros ou l'héroïne. Il représente la « force thématique orientée », car le héros est porteur d'un désir et porté par son désir, il accomplit des actions, entreprend éventuellement une quête ; le rapport de désir, central dans la psychanalyse, semble éclairant, car le récit montre souvent un conflit désir / loi. Le héros est doublement sujet : sujet psychologique et sujet en tant qu'acteur dans une histoire. Le sujet peut aussi être un groupe d'individus.

L'objet est le bien souhaité, pas forcément une personne ou un objet (femme, trésor, etc.). Le destinateur est l'arbitre, l'attributeur, le possesseur du bien désiré. Le destinataire est l'obtenteur virtuel du bien souhaité, il peut notamment être le sujet.

⁴ UBERSFELD, Anne, in SIMONNET, Emile, *Les personnages*, [En ligne], disponible sur : <http://emile.simonnet.free.fr/sitfen/narrat/perso.htm>

L'adjuvant et l'opposant sont ceux qui aident le sujet, ceux qui lui nuisent, ou plutôt l'ensemble des forces qui participent au jeu des rapports : des objets, des réalités matérielles (objet magique, or ou argent...), des qualités ou défauts « moraux » (naïveté, avidité...) peuvent intervenir dans un sens ou un autre et se combiner.

Le couple destinataire / destinataire est dans une relation contractuelle avec le héros : il constitue la sphère de l'échange. Le couple sujet / objet forme la sphère de la quête, sur un axe du désir, du vouloir. Le dernier couple : adjuvant / opposant constitue la sphère de la lutte, nous sommes sur l'axe du pouvoir.

1.2 - La toile de la trilogie :

La première œuvre à analyser, *Je t'offrirai une gazelle*, est le deuxième roman de Malek Haddad. Publié une première fois chez Julliard en 1959, une deuxième fois par l'union générale d'éditions dans la collection 10/18 en 1978 et une troisième fois chez les éditions Médias-Plus en 2004, il raconte l'histoire d'un auteur algérien qui écrit un roman d'amour entre Moulay et Yaminata, deux jeunes habitants d'une oasis au Sahara nommée « Koukoumen ».

L'auteur, exilé à Paris pendant la guerre d'Algérie, intitule son roman « *Je t'offrirai une gazelle* », il présente son manuscrit à un éditeur parisien sans mentionner son nom. L'éditeur découvre le nom de l'auteur par l'intermédiaire d'un poète, François de Lisieux, ami de ce dernier. La femme de cet éditeur, Gisèle Duroc, est séduite par la légende que raconte le roman, et cherche à faire connaissance de l'auteur, ensuite elle noue avec lui une histoire d'amour. Une fois le manuscrit accepté et sa publication allait en être faite, l'auteur, convaincu de sa solitude, le retire, « *Je t'offrirai une gazelle* » ne sera pas publié.

Le conte de Moulay et de Yaminata est une sorte de « *récit-conte au second degré* »⁵. Il raconte l'histoire de deux amoureux habitant l'oasis de « Koukoumen », une palmeraie du Sud algérien. Moulay est un prince ruiné devenu chauffeur dans une compagnie automobile transsaharienne, qui doit effectuer des transports de marchandises à travers le désert de Fezzan. Dans son dernier voyage, il doit, à l'aide d'Ali le graisseur de son

⁵ BEKRI, Tahar, *Malek HADDAD, L'œuvre romanesque, Pour une poétique de la littérature maghrébine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 66.

véhicule, ramener sur le vœu de sa bien-aimée, Yaminata, une gazelle vivante. Yaminata est une Targuia, une princesse bleue qui valait vingt chamelles blanches. Dans l'oasis, il y a Kabèche, un arabe riche et ami du gouverneur de la région, le commandant Masson. Kabèche veut épouser Yaminata qui ne l'aime pas. Moulay doit réaliser le vœu de sa bien-aimée en lui offrant une gazelle, il doit aussi arriver la nuit pour faire l'amour avec Yaminata, transgresser les lois morales et empêcher donc le mariage de cette dernière avec Kabèche. Ali meurt de soif dans le désert. Moulay se donne la mort mais Yaminata est enceinte : « *Elle sait que son petit ventre est rond* »⁶.

Le vœu de Yaminata est une gazelle vivante : « *O si Moulay, la prochaine fois, quand tu reviendras, je voudrais que tu me rapportes une gazelle, une gazelle vivante. Les gazelles ne sont des gazelles que lorsqu'elles sont vivantes* »⁷, et Moulay lui a promis : « *Je t'offrirai une gazelle* »⁸. Yaminata constitue, selon les termes de Vladimir Propp, « *la sphère d'action de la princesse* », et dans le schéma actanciel de Greimas elle est le « *destinataire* ». La demande d'accomplir une tâche aussi difficile fait de la gazelle « *l'objet* » souhaité, l'objet recherché, et offrir une gazelle devient la mission de Moulay, l'objet de sa quête à travers le désert. Un désert où Moulay n'est plus seulement ce chauffeur qui conduit son véhicule mais le prince qui cherche à satisfaire le désir de sa bien-aimée. Sa fonction est celle, selon les termes de Propp, d'un « *héros-quêteur* », et selon Greimas, du « *sujet* ».

Ali, le graisseur, est le personnage qui va aider le « *héros-quêteur* » dans sa quête. Il occupe la fonction de « *l'auxiliaire* » selon le terme de Propp, de « *l'adjuvant* » selon Greimas.

Dans ce désert, où se trouve la gazelle vivante, se trouvent aussi les dangers que peuvent rencontrer un chauffeur et son graisseur. Le désert est un espace de soif, du risque de mort, du péril, de l'espérance difficile, voire du désespoir. C'est le lieu d'un duel entre Moulay et sa gazelle. Le Sahara est la force qui s'oppose à l'aboutissement de la quête du héros, il est « *l'antagoniste* » ou « *l'opposant* », le lieu de la mort de « *l'auxiliaire* » ou de « *l'adjuvant* », la mort d'Ali.

⁶ HADDAD, Malek, *Je t'offrirai une gazelle*, Op.cit, p. 115.

⁷ Ibid. p. 25.

⁸ Ibid. p. 25.

Le désert n'est pas le seul obstacle dans le conte qui se dresse devant l'harmonie du monde, il y a aussi Kabèche, « *un Arabe qui a la confiance du commandant et l'amitié du lieutenant Masson* »⁹.

Dans le Koukoumen où Yaminata attend le retour de Moulay, Kabèche « *l'araignée blanche qui boitait* »¹⁰ est l'homme qui veut l'épouser malgré l'opposition de son père et de la sienne aussi, car Yaminata ne l'aime pas. La fonction actancielle de Kabèche est d'entraver l'action du héros, de lui tendre un piège. Sa richesse et son pouvoir lui offrent la possibilité de briser le bonheur du héros, de menacer son amour envers Yaminata. Ainsi Kabèche et ses complices, le commandant et le lieutenant Masson, forment « *la sphère d'action de l'agresseur* » proposée par Propp, ou, selon Greimas, les « *opposants* ».

Dans le récit initial, Gisèle Duroc est la femme de l'éditeur, elle est le personnage qui s'intéresse à l'histoire de la gazelle et du Sahara. Séduite par l'amour de Moulay et de Yaminata, elle va à la conquête du héros. Gisèle Duroc est le personnage qui aide le héros dans sa quête de la liberté, elle le libère de son espace agressif, du temps qui l'opprime, elle le libère de sa solitude, en la réduisant et en réalisant la relative ouverture d'un monde fermé. « *Elle crée les retrouvailles entre un auteur et son monde, entre le roman et ses figures, entre un texte et sa poésie* »¹¹. Gisèle Duroc comprend le livre de l'auteur, elle comprend ses confidences, ainsi elle fait de lui un être heureux, elle lui donne une joie de vivre. Et pareille que Gerda, elle procure à l'auteur le bonheur de devenir poète. Son amour est la source d'un bonheur, d'une liberté de création, de la libération d'un texte de son écriture.

L'auteur a rencontré Gerda dans un hôtel fatigué. Elle est « *ce sourire qui vient d'un village de neige, de cèdres élancés, d'une vallée profonde* »¹², d'un village où on écoute les vieillards, où on aime la musique. Gerda, ne comprend pas le français, mais elle est le personnage qui offre, au-delà des limites du langage, un harmonica à l'auteur. Elle est le personnage qui aide le héros à réaliser un relatif bonheur dans son exil parisien. Gerda et Gisèle font partie de « *la sphère d'action de l'auxiliaire* », ce sont des « *adjuvants* ».

⁹ Ibid. p. 70.

¹⁰ Ibid. p. 69.

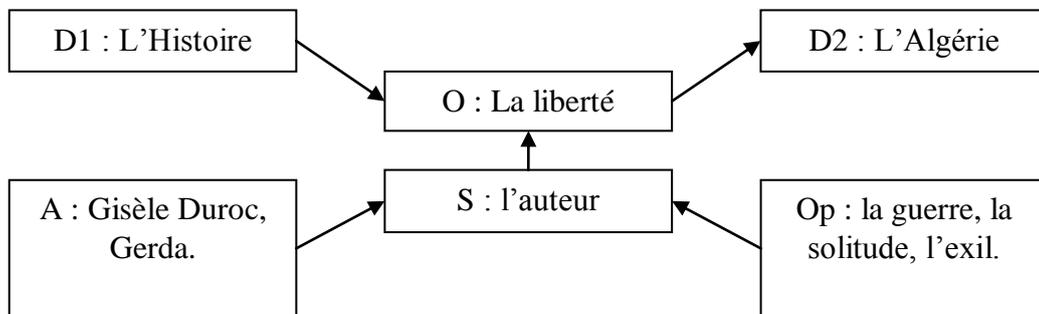
¹¹ BEKRI, Tahar, Op.cit., p. 89.

¹² HADDAD, Malek, Op.cit, p. 40.

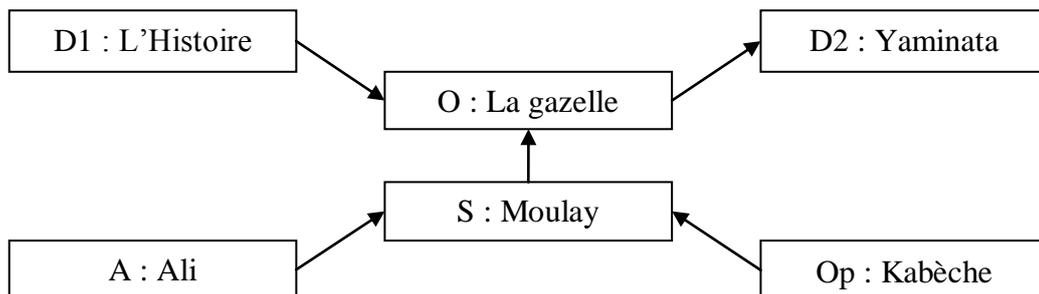
Grâce à Gisèle Duroc, le héros retrouve ses rimes, ses poèmes, sa joie de vivre, sa gazelle perdue dans le désert. Dans sa rencontre avec l'auteur dans le bar place de l'Odéon de M. Maurice, Gisèle Duroc perd son nom matrimonial, « *Gisèle avait mis sa main sur la main de l'auteur. C'était la palmeraie* »¹³. Ainsi commençait le roman qui n'était pas prévu.

Nous proposons maintenant deux schémas qui résumeront mieux notre analyse actancielle de *Je t'offrirai une gazelle* :

Le premier schéma concerne le récit initial, le roman écrit par Malek Haddad :



Le second schéma concerne plutôt le récit-conté au second degré, c'est-à-dire le conte écrit par l'auteur dans le récit initial :



La deuxième œuvre à analyser est le troisième roman de Malek Haddad, *l'élève et la leçon*. Il fut publié une première fois chez Julliard en 1960, une seconde fois par l'Union générale d'édition dans la collection 10/18 en 1973 et une troisième fois chez les éditions

¹³ Ibid. p. 89.

Médias-Plus en 2004. Il raconte l'histoire d'un médecin algérien d'une soixantaine d'années qui vit en France. Il lui faut annoncer à un ami qu'il est condamné par la maladie. Quand il retourne chez lui, sa fille lui reproche son départ de l'Algérie et lui annonce qu'elle est enceinte d'un étudiant. Dans ce monde en guerre, elle refuse l'enfant qu'elle porte, exige de son père qu'il l'aide à avorter et à cacher son amant recherché pour ses activités politiques. Confronté à sa fille, ce docteur est, pendant une nuit, en face de lui-même, de son passé, de l'Algérie en guerre qu'il porte dans son cœur, de la jeunesse et de la vieillesse, de la vie et de la mort.

L'élève et la leçon est un roman qui comporte, d'une part, deux espaces différents et, d'autre part, deux temps différents ; l'espace français correspondant au présent et l'espace algérien correspondant au passé. Cette séparation entre espace et temps crée une sorte de « *récit-présent* » et de « *récit-passé* ».

Dans le récit-présent, le personnage principal et celui d'Idir Salah, un médecin algérien exilé en France qui joue à la fois le rôle du narrateur et du héros du roman dont les événements se passent dans la petite ville qui a sommeil. La relation identitaire qui existe entre le narrateur et le personnage principal fait d'Idir Salah le racontant et le raconté. Il est ce personnage qui se penche sur son passé, sur son présent et sur son futur. Il est aussi ce « *héros-quêteur* » qui va à la quête de son passé et de ses souvenirs, formant ainsi le récit-passé. Idir Salah est le sujet dans le schéma actanciel de Greimas.

Dans son présent, Idir Salah est en face, pour une nuit, de sa fille avec « ses yeux qui vont attaquer »¹⁴. Fadila est l'accusatrice qui reproche à son père la désertion et la trahison, elle est aussi la jeune femme qui ne veut pas garder son enfant. Elle demande à son père de l'aider à faire partir son enfant, non qu'elle n'aime pas les enfants mais parce que le contexte de la guerre l'en empêche. Fadila constitue « *la sphère d'action de la princesse* », le « *destinataire* » selon Greimas. En demandant à son père d'accomplir la tâche, aussi difficile qu'elle soit, de l'avortement, elle fait de l'enfant « *l'objet* », le but recherché, et l'aider à avorter devient la mission d'Idir Salah.

¹⁴ HADDAD, Malek, *L'élève et la leçon*, Constantine, Média-Plus, 2004, p. 9.

Comme Moulay et Yaminata dans *Je t'offrirai une gazelle*, Fadila et Omar deviennent dans *L'élève et la leçon* les héros d'une quête de bonheur. Les deux étudiants se sont rencontrés à Paris, dans une petite rue sortie tout droit d'un poème de François Coppée. « Ces étudiants ne faisaient pas beaucoup d'études. Ils n'en avaient pas le temps ... [Ils] ne voyaient plus, ne savaient plus voir les enfants qui poussent leur bateau dans les jardins du Luxembourg. Ils aimaient pourtant les enfants. Ils étaient eux-mêmes des enfants. Ils aimaient les petits voiliers qui réinventent les alizés au pied d'un vieux palais ... cette étudiante, cet étudiant ne parlaient pas de leur licence, ne disaient pas les mots d'amour »¹⁵, mais ils s'aiment. Ils s'aiment comme ils aiment l'Algérie, la pluie qui fait sortir les escargots et les marchands de marrons, le beau temps qui fait sortir les fleurs en mal de mai.

Omar est militant clandestin au sein du FLN et étudiant algérien en médecine. Il est adhérent au Paris communiste français, mais après l'avoir quitté il est poursuivi par la police française, et un mandat d'arrêt l'attend.

Idir Salah est déçu par sa passivité. Il est, par contre, encouragé par l'activité d'Omar. Il ne croit pas en son avenir, mais plutôt en celui d'Omar : « C'est son avenir, c'est l'avenir qu'Omar veut protéger. Moi, c'est mon passé, c'est le passé qui me protège »¹⁶. Omar devient pour Idir son propre prolongement, son espoir. Omar est aussi la continuité dans l'Histoire. Dans ce récit-présent il est l'« adjuvant ».

Dans *L'élève et la leçon*, Idir Salah est en perpétuelle recherche de son passé. « *L'œuvre est un mouvement permanent de reconstitution d'un univers où les souvenirs foisonnent, où le passé est indissociable de la réalité présente* »¹⁷. Dans ce passé, il revoit Germaine, la femme qu'il a aimé et qu'il aime encore.

Dans le récit-passé, Idir avait connue Germaine en France où il était venu poursuivre ses études de médecine. Elle avait de l'esprit et du cœur, elle comprenait Idir et lui parlait de littérature. Ensemble, ils ont vendangé les étoiles, elle est sa libération, son envie de vivre. Germaine c'est la femme qui s'est approchée de la nuit, qui a soulevé le couvercle du ciel

¹⁵ HADDAD, Malek, Op.cit, pp. 21-22.

¹⁶ Ibid. p. 80.

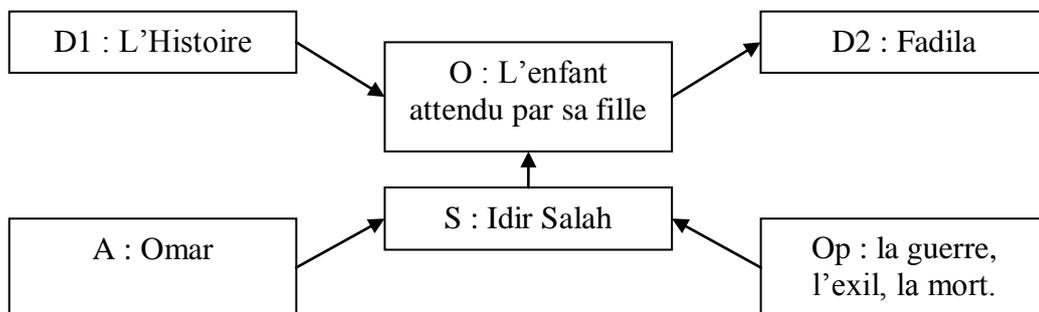
¹⁷ BEKRI, Tahar, Op.cit, p. 117.

et qui est entrée chez Idir, sa nuit ne finira pas sans que Germaine intervienne. Elle est sa liberté, son Dieu, puisqu'il existe depuis qu'il l'aime. Ainsi Germaine fait partie de « *la sphère d'action de l'auxiliaire* », elle est un « *adjuvant* ».

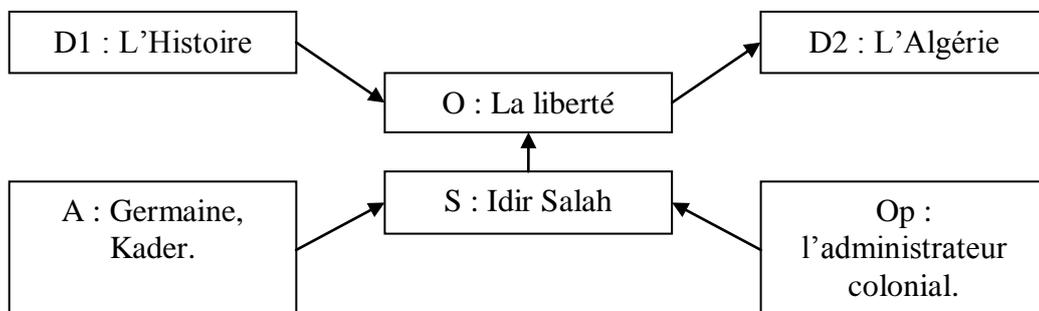
Germaine est mariée à un administrateur colonial. Ce qui fait de ce dernier un « opposant » d'Idir Salah.

Kader, l'infirmier du docteur Idir Salah, est un homme important, car il est d'un grand secours à Idir. Malgré ses mauvaises habitudes de fumer le kif, il est dévoué corps et âme à son travail d'infirmier. Il se faisait même appeler docteur et examinait quelques uns de ses cousins. Il a une admiration reconnaissante et sans borne envers le docteur Salah, depuis que celui-ci a sauvé sa mère. Idir était son prophète. Kader n'aidait pas seulement Idir dans son travail, mais il l'a aidé aussi le jour où Germaine est venue lui rendre visite à son cabinet. Il a insisté à le réveiller pour qu'il puisse accueillir cette française. En lui offrant cette possibilité de voir son unique amour, Kader est pour Idir un « *adjuvant* ».

Le premier schéma actanciel représente le récit-présent :



Le deuxième schéma actanciel représente le récit-passé :



La troisième œuvre à analyser est le quatrième et dernier roman de Malek Haddad, *Le quai aux fleurs ne répond plus*. Il fut publié une première fois à Paris chez Julliard en 1961 ; une deuxième fois par l'Union générale d'éditions, dans la collection 10/18 en 1973 ; et une troisième fois chez les éditions Média-Plus en 2004.

Le roman raconte l'histoire d'un poète algérien exilé en France, qui décide de rendre visite à son ami d'enfance résidant Quai-aux-fleurs à Paris. Ce dernier est devenu avocat et mène une vie confortable au moment où l'Algérie est en guerre. La femme de l'avocat, s'éprend du poète mais ce dernier la refuse car il aime sa femme, restée en Algérie. Il croit que celle-ci a rejoint le maquis, et apprend dans le train qui le mène vers Aix-en-Provence en lisant le journal qu'elle l'a trahit et a trahi l'Algérie : elle meurt tuée au bras d'un lieutenant parachutiste français à Constantine après avoir affirmé sa croyance en une Algérie française. Le poète se jette, du train en marche, sur le ballast.

Khaled Ben Tobal journaliste et écrivain en exil, est aussi un poète algérien, solidaire de ses compatriotes en lutte et de tous les autres poètes solidaires des souffrances des êtres dans le monde entier. Il est le « héros-voyageur » qui est en quête d'harmonie et de joie, qui rêve d'indépendance. Il est aussi ce personnage déçu de son ami d'enfance et de sa femme. Entre ses deux quai, Simon et Ourida, coule le fleuve de l'amertume. Le voyage de Khaled Ben Tobal est manqué dès sa descente du train en provenance de Marseille, en constatant que Simon n'était pas venu l'attendre. Sa déception s'est aggravée davantage à cause de la trahison d'Ourida. Lui qui refusait l'amour de Monique par crainte de trahir sa femme, de trahir ce que cette dernière symbolise : l'idéal de lutte contre le colonisateur, la cause pour laquelle il est exilé. Khaled Ben Tobal est donc ce « héros-quêteur » déçu de sa propre quête.

A dix-sept ans, l'amitié voulait dire quelque chose et Khaled Ben Tobal a connu Simon Guedj. Ce dernier est donc l'ami d'enfance de Khaled. Il est cet ami qui ne répond pas au téléphone, qui rate le rendez-vous de l'amitié. Une amitié qui veut dire beaucoup pour Khaled, et le but de sa quête est la participation de Simon au sort commun de l'Algérie à laquelle ils appartiennent tous les deux. C'est le voyage vers cette amitié historique qui est manqué dans cette indifférence de Simon, car celui-ci est l'homme qui organise son

bonheur « *au milieu des tremblements de la terre, des tornades de l'histoire* »¹⁸. Le quai aux fleurs ne répondra pas à cet appel de l'amitié historique et le comportement de Simon fait de lui un « *opposant* ».

Quand à Ourida, elle est la femme de Khaled Ben Tobal, la femme qui rêve de prendre le maquis, qui lit à ses enfants les poèmes de leur père, les confidences de son mari. La femme qui sait dire je t'aime, qui respecte la chanson d'être femme, d'être la femme de Khaled Ben Tobal, qui a les audaces de la patience.

Dans un premier mouvement de l'œuvre, Ourida, est le personnage qui représente l'épouse fidèle à son mari, la maquisarde qui participe à la lutte pour la réalisation d'un idéal de liberté. Ourida est la femme solidaire de son mari exilé, solidaire de l'idéal pour lequel il fut condamné à l'exil. Son mari à l'exil la croyait maquisarde et cela fait d'elle un « *adjuvant* », car sa lutte encourage celle que mène son mari pour la défense de l'idéal politique.

Dans un deuxième mouvement de l'œuvre, cet adjuvant devient un « *opposant* », et cela est dû à la trahison d'Ourida et sa mort au bras d'un parachutiste français, après avoir déclaré sa croyance en l'Algérie française. Ourida n'est donc que cet autre quai du fleuve qui ne répond pas à l'amour, ne répond pas à l'idéal de paix et de liberté. Ourida est ce personnage qui représente un groupe d'Algérien d'origine musulmane et qui ont cru en l'Algérie française.

Monique Guedj est la femme de Simon. Elle est le personnage féminin qui va à la conquête amoureuse du héros. Son projet est d'échapper à sa vie morne et très sérieuse dans ce quai aux fleurs. Sa vie, avec Maître Simon Guedj, avocat à la cour, est une vie aisée et confortable mais c'est une vie monotone « de jeune fille de bonne famille »¹⁹. Une vie que va perturber la rencontre avec l'écrivain algérien. Cela va éveiller chez elle le désir de la conquête, la conquête de l'amour. Elle aime beaucoup le dernier livre de Khaled, elle veut le revoir et embrasser sa main qui écrit. Bien que sachant l'amour de Khaled Ben Tobal envers sa femme Ourida, restée en Algérie, Monique projette de gagner l'amour du poète algérien exilé. Monique veut découvrir l'amour qui, au-delà de sa vie conjugale,

¹⁸ HADDAD, Malek, *Le quai aux Fleurs ne répond plus*, Constantine, Média-Plus, 2004, p. 75.

¹⁹ Ibid., p. 15.

l'aide à se libérer de son quotidien. C'est ainsi que son projet amoureux n'est qu'un appel à la satisfaction du désir.

Monique parle comme les bouquins de Khaled et la vie, pour elle, n'est devenue qu'un phénomène littéraire. Leur rencontre lors d'un après midi dans la rue Monsieur-le-prince, par hasard et par la connivence du destin, a permis à Khaled de sourire et de complimenter Monique. Et tout à coups, Khaled commence à aimer la pluie, et Paris devient sympathique et distribue des vingt ans. Le poète ressentit pour cette jolie Parisienne une immense gratitude, il prend sa main, lui achète un gâteau et l'appelle « *mon petit jeudi* »²⁰. Malheureusement, il ne peut pas dévoiler son amour, il ne peut même pas se permettre de l'aimer, car sa présence n'est pas une présence libre, c'est une présence attachée par l'exil. Son amour envers Monique serait une trahison de l'idéal patriotique, une trahison de l'Algérie à cause de laquelle il est à Paris. L'amour qu'offre Monique à Khaled, et le sourire, la joie et le bonheur d'un seul jeudi, fait d'elle un « *adjuvant* » de celui-ci.

Monique et Simon Guedj ont une fille : Nicole. Elle est le personnage qui dote l'univers symbolique de l'œuvre de valeurs positives, car à l'occasion de Noël, Khaled Ben Tobal offre à Nicole une poupée qui s'appelle « *Houria* ». Une poupée qui porte un grand secret, et qui réside dans son nom Houria, qui signifie « *liberté* » en arabe. Houria, cette « poupée algéroise, une adorable miniature troublante de poésie réelle et de fidélité au modèle »²¹, devient, comme dans *Je t'offrirai une gazelle*, l'objet-symbole de la quête effective mais non accomplie par le héros.

Nicole est l'enfant innocent qui ne comprend pas le sens du nom de sa poupée. Quand Khaled lui dit que sa poupée s'appelle Houria et que Houria veut dire en arabe liberté, Nicole demande : « Et liberté, ça veut dire quoi ? »²². La poupée Houria représente pour Khaled une sorte d'idéal, une Ourida qu'il a laissée en Algérie. Quand Simon lui dit « appelle-la plutôt Ourida »²³, Nicole accepte donc de l'appeler Ourida à la place d'Houria. Nicole représente la génération innocente qui ne connaît pas la liberté, donc la colonisation aussi. Elle est cette génération qui ne connaît que les roses dans les jardins. Nicole est le « *destinataire* » qui reçoit l'objet symbole : Houria.

²⁰ Ibid., p. 85.

²¹ Ibid., p. 43.

²² Ibid., p. 44.

²³ Ibid., p. 45.

Abdellah, l'ami de Khaled, son copain qui habite le même faubourg qui lui, est l'anti-Simon. Abdellah est l'homme qui sacrifie son bonheur pour la libération de son pays. Il est le syndicaliste qui lutte pour la liberté. Dans le proverbe de la mère de Khaled : « Les oiseaux ne peuvent pas construire quand le vent souffle »²⁴, qui signifie que les êtres ne peuvent pas construire leurs pays quand la colonisation ou l'injustice est présente, Abdellah est cet oiseau qui appartient aux « rossignols [qui] chantent juste »²⁵, contrairement à Simon, qui est de ces oiseaux qui construisent leurs nids malgré le vent. Abdellah est le personnage qui aide le héros dans sa quête de l'idéal politique. Sans lui, Ourida ou Houria n'est qu'une poupée fétiche. Sans sa liberté, la rose ne poussera pas dans le jardin. Abdellah est un « *adjuvant* ».

Schéma actanciel du premier mouvement de l'œuvre :

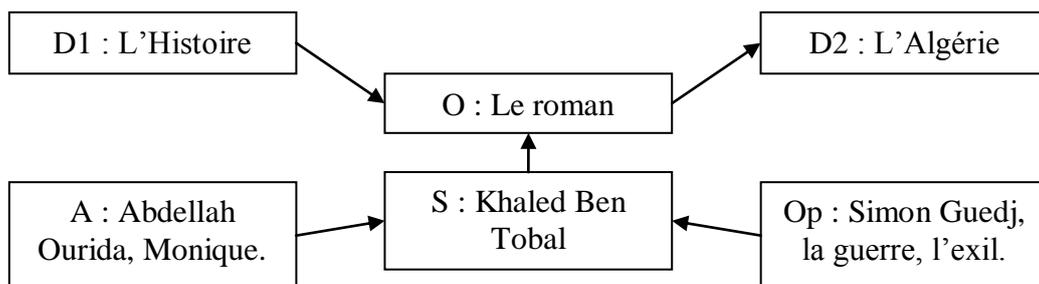
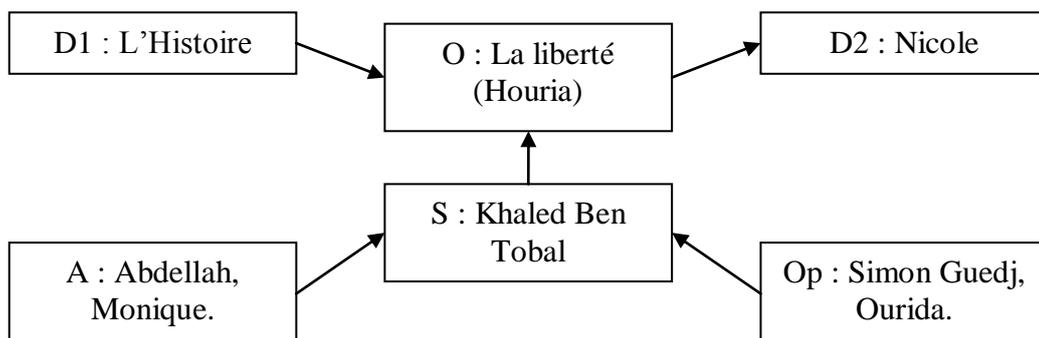


Schéma actanciel du deuxième mouvement de l'œuvre :



²⁴ Ibid., p. 75.

²⁵ Ibid., p. 76.

2 – TYPES ET CARACTERES LITTERAIRES :

2.1- L'origine des notions :

Toutes ces relations établies par les personnages les certifient davantage autant qu'acteurs sociaux, on ne peut guère négliger leur faire, c'est-à-dire le succès ou le ratage de leurs actions. Nous entendons donc par « *faire* » toutes les actions menées par les personnages et qui constituent la base des événements du récit. Le faire du personnage ne se limite pas seulement à des actions faisant partie de l'intrigue, mais il peut s'étendre sur toute l'histoire du personnage : son passé, son présent et son avenir. « *Le faire du personnage est donc étroitement lié à son être, ce dernier n'étant que le résultat d'un faire antérieur, de même que le faire présent détermine l'être futur du personnage* »²⁶.

Le faire présent des personnages s'organise autour d'un sujet central, faisant du roman un curieux laboratoire du comportement humain et offrant au lecteur un faisceau d'attitudes-modèles. Ces dernières sont des autres signes de l'intégration du personnage qui peuvent également indiquer la place de celui-ci dans la hiérarchie sociale. Leurs variations et modifications livrent toujours un sens : nous parlons ici de types et de caractères littéraires.

« On appelle « caractère » un ensemble de traits distinctifs, propres à un individu ou à une classe d'individus : la notion implique que le comportement ou l'apparence soit le « signe » d'une propriété essentielle »²⁷. La notion de « caractère » appartient à la philosophie morale ou à la description psycho-physiologique des tempéraments, mais elle est aussi le nom d'un genre littéraire dont les exemples traditionnels sont les *Caractères* de Théophraste, un philosophe grec disciple et successeur d'Aristote, et ceux de La Bruyère au XVIIe s. En littérature, le terme de « caractère » est souvent utilisé pour désigner la description de types psychologiques ; ainsi on parle de comédie de caractère.

Le but de ce genre de comédie est de dénoncer les travers de la société, pour ce faire elle met en scène des personnages dotés d'un défaut particulier, il peut être une manie, un caractère ou une obsession, qui l'oppose aux autres personnages, pour le dénoncer ensuite.

²⁶ HORVÁTH, Krisztina, Op.cit.

²⁷ P. ARON, D. SAINT-JACQUES et A. VIALA, Op.cit, p. 77.

Comme dans de nombreuses comédies de Molière, par exemple la misanthropie d'Alceste est stigmatisée par Molière dans sa pièce *Le Misanthrope*.

« En grec ancien, le mot *charakter* désigne une marque, un signe distinctif »²⁸. Théophraste lui attribue le sens d'une description morale des comportements humains. Son bref recueil offre, sous forme de fragments, une galerie de portraits illustrant des comportements condamnables dans la société ; par exemple : « *Le dissimulé* », « *L'orgueilleux* », « *Le médisant* », ou des défauts : « *Le bavard* », « *Le rustre* ». Le but de ce recueil est de montrer quelle sorte d'homme est celui dont est fait le portrait, donc de montrer un caractère en action. C'est d'abord en Angleterre qu'il devint le prototype d'un genre qui devait se répandre tout au long du siècle. Il a été aussi l'origine de plusieurs œuvres à visée morale et / ou religieuse, où la satire sert de moyen de dénonciation du « vice ». Le premier recueil important fut celui de Joseph Hall, publié en 1608 : *Characters of Virtues and Vices*. Quant au deuxième, il date de 1614 : les *Characters* de Sir Thomas Overbury. Dans ces recueils, les types moraux, tels le vaniteux, voisinent avec des types sociaux, tels l'antiquaire, et des lieux révélateurs, la taverne par exemple. Les auteurs ont tenté de rassembler dans chaque portrait des éléments sociaux, individuels et représentatifs d'une psychologie universelle.

Depuis les origines, le caractère balance entre typologie scientifique et représentation fictionnelle. « Lorsqu'il vise à la scientificité, il semble conduire vers une nomenclature des comportements et des « types » moraux leur correspondant, éventuellement liée aux humeurs et aux « tempéraments ». En revanche, comme forme littéraire, le caractère s'ouvre aux singularités et à l'effet des conditions sociales »²⁹. Ainsi, La Bruyère joue avec la notion pour souligner l'impossibilité de fixer les hommes dans des catégories invariables et intemporelles et prête une vive attention aux déterminations sociales et circonstancielles. Balzac, de sa part, combine des schémas physiognomoniques pour représenter les relations sociales.

Quant à la notion de type, elle est issue du grec *typos*, qui signifie « empreinte », et qui est emprunté au latin *typus* : image, statue, modèle, caractère d'une maladie. Le terme de type est employé dans l'Antiquité surtout dans le domaine de la philosophie et du langage

²⁸ Ibid. p. 77.

²⁹ Ibid. p. 78.

des arts. Pour Platon, cette notion est un modèle réunissant les traits essentiels d'une chose ou d'un être. Dans le domaine littéraire, type est employé pour désigner un modèle et un personnage représentatif. Ainsi « typique », l'adjectif dérivé de cette notion, qualifie une personne ou quelque chose qui présente les caractères accentués d'un type. De ce dernier sont nés aussi de nombreux autres composés qui spécialisent son emploi, tels que prototype, archétype ou stéréotype.

*« L'exégèse médiévale désigne par type un personnage ou une réalité dont l'apparition dans l'Ancien Testament annonce le Nouveau. Parallèlement, son emploi commun dans le langage de la médecine hippocratique assimile le type à un tempérament déterminé (type sanguin, mélancolique...). La littérature tend à caractériser des personnages selon des emplois bien définis (la servante, le mari, la femme...), notamment dans les genres théâtraux comiques comme la farce ou la Commedia dell'arte (Matamore, Scapin...) ».*³⁰

Claude Aziza, Claude Olivieri et Robert Sctrick, propose en 1978 un *Dictionnaire des types et caractères littéraires*. Dans leur préface, ils expliquent que :

*« [...] le vrai argument est ailleurs : ou l'on accepte que le discours narratif repose sur un petit nombre de « fonctions » (l'aide, l'agressivité, la mission donnée, les entraves suscitées, etc.), et alors, chaque catégorie viendra à être remplie par des emplois, des caractères, des archétypes ; dans ce cas, la variété de ces dernier n'est qu'un ornement laissé à la forme du discours. Ou alors, l'on récuse toute possibilité de formaliser le système, et dans ce cas, c'est l'individualité qui prime, sans qu'on puisse jamais réduire sous la même étiquette d'ambitieux, comme le fait ce dictionnaire, les caractères de Julien Sorel et d'Eugène de Rastignac. Pour nous, cette dernière attitude ne saurait se soutenir longtemps, tel a été notre choix »*³¹.

Ce dictionnaire contient peu d'entrées sur des caractères : outre l'ambitieux, on peut trouver l'hypocrite, le jaloux et le pédant. La plupart des entrées portent plutôt sur des types, liés à la famille comme le père, la mère, ou le mari ; à la vie sociale, comme les

³⁰ Ibid. p. 628.

³¹ AZIZA, Claude, OLIVIERI, Claude, SCTRICK, Robert, *Dictionnaire des types et caractères littéraires*, France, Fernand Nathan, 1978, p. 5.

professions (du berger au professeur en passant par le médecin), ou les classes sociales (l'aristocrate, le bourgeois) ; à l'imaginaire, tel le monstre et le double.

Les notions de caractère et de type apporteront à notre analyse une seconde vision sur le système des personnages et les rapports entre eux. Elles permettront de classer les personnages de notre corpus selon une certaine hiérarchie sociale.

2.2 - Les types et les caractères des personnages :

Je t'offrirai une gazelle :

Les personnages	Types	Commentaires
L'auteur	-L'écrivain	-Dans les textes littéraires, coexistent deux figures d'écrivains : l'écrivain explicitement donné comme l'autoportrait d'un auteur qui s'exprime à la première personne, et l'écrivain-personnage inventé par une imagination créatrice. Dans notre cas, l'auteur est un écrivain-personnage.
	-L'exilé	-L'auteur est Algérien, et il est exilé en France.
	-L'amant	-On distingue ici l'amant de l'amoureux. Le premier est celui qui est aimé de qui il aime, et le second est celui qui ne l'est pas. L'auteur aime Gisèle Duroc, et elle l'aime aussi, mais la situation conjugale de cette dernière empêche leur amour.
Moulay	-Le seigneur	-Moulay est un seigneur, comme l'appelle Yaminata, mais le fait qu'il ne règne sur aucun royaume fait de lui un simple prince.

	<p>-Le prince</p> <p>-Le chevalier</p> <p>-Le chauffeur</p> <p>-L'amant</p> <p>-Le père.</p>	<p>-Un prince qui aime et qui a envie d'épouser Yaminata et avoir beaucoup d'enfant avec elle. Mais les contraintes sociales le poussent à partir en quête d'une gazelle, et font de lui un chevalier.</p> <p>-Un chevalier plutôt moderne, car Moulay ne chevauche pas un cheval, mais conduit un camion.</p> <p>-Il est chauffeur dans une compagnie automobile transsaharienne.</p> <p>-Moulay et Yaminata s'aime mutuellement, et leur amour va au-delà des contraintes sociales.</p> <p>-Moulay devient père car Yaminata est enceinte.</p>
Yaminata	<p>-La princesse</p> <p>-L'enfant.</p> <p>-L'amante</p> <p>-La mère.</p>	<p>-Yaminata est une princesse bleue qui vaut vingt chameaux blancs. Comme toutes les princesses de contes, elle est victime du destin.</p> <p>-Yaminata a un visage d'enfant.</p> <p>-Yaminata aime Moulay et Moulay l'aime, malgré que leur amour soit perturbé par la présence de Kabèche.</p> <p>-Yamina est enceinte, elle sait que son ventre est rond.</p>

Ali	-Le graisseur-ami	-Son rôle de graisseur-ami fait de lui le confident de Moulay. Et sa présence dans la quête de ce dernier n'est que celle du valet fidèle, du serviteur du prince.
Kabèche	-Le traître	-En littérature, le traître est toujours l'antithèse du héros, son inversion négative. Il rassemble tous les défauts humains, moraux et physiques. Sa ruse l'aide souvent pour réaliser des fins malpropres. Kabèche a trahit son pays et sa société.
	-Le parasite	-Kabèche est la cause du chagrin de Yaminata. Il est cet hypocrite qui veut gâcher son amour avec Moulay.
Gisèle Duroc	-L'amante	-Gisèle et l'auteur s'aime, mais leur amour est impossible, car Gisèle est madame Duroc.
	-L'épouse infidèle	-Cet amour fait d'elle une épouse infidèle.
Gerda	-L'amante	-Gerda aime l'auteur, il l'aime aussi, mais leur amour est muet.

L'élève et la leçon :

Les personnages	Types	Commentaires
Idir Salah	-Le médecin	-Le médecin est là pour accueillir, aider et guérir les gens malades. Son pouvoir discrétionnaire de guérison dépasse de loin les limites scientifiques, il conduit à la compréhension de l'Espérance. Le médecin symbolise, d'une part, la dimension

	<p>-L'exilé</p> <p>-L'amant</p> <p>-Le père</p>	<p>horizontale de l'homme, il doit être en saine relation avec les autres humains et avec la création, et, d'autre part, la dimension verticale de l'homme, il doit être en harmonie avec ce qui le dépasse, le Créateur.</p> <p>-Idir est Algérien, il est exilé en France.</p> <p>-Idir Salah est l'amant de Germaine, son amour est partagé, mais il est impossible, car Germaine est mariée à un administrateur français.</p> <p>-Le père représente un modèle pour l'enfant. C'est celui qui interdit l'usage et la possession de la mère. Le père est souvent idéalisé, on l'appelle au secours. Il est le père de Fadila, sa seule solution.</p>
Fadila	<p>-L'étudiante</p> <p>-La fille ou L'enfant</p>	<p>-L'étudiant ou l'étudiante est une figure qui représente l'idée que la réussite sociale peut dépendre des études supérieures. Dans les représentations modernes de l'étudiant, l'écrivain se base plutôt sur les difficultés quotidiennes, la vie amoureuse, l'engagement politique, voire même les déceptions et les échecs de l'étudiant.</p> <p>-L'enfant représente souvent l'innocence. Il peut représenter aussi la miniature d'un adulte, ou le bonheur perdu. Une enfance peut être heureuse, ironique ou tragique. Dans le passé, Fadila représente l'innocence, l'enfance heureuse et curieuse. Par contre,</p>

	-La mère	<p>dans le présent, elle est plutôt ce bonheur perdu de son père, son enfance tragique.</p> <p>-Fadila est enceinte, alors elle est déjà mère.</p>
Omar	<p>-L'étudiant</p> <p>-Le révolutionnaire</p> <p>-Le père</p>	<p>-Omar est étudiant en médecine.</p> <p>-Est celui qui lutte, dans une action collective, pour la conquête du pouvoir d'Etat, du côté des opprimés contre les oppresseurs. Omar est cet étudiant qui lutte pour son pays, pour son avenir et pour la femme qu'il aime.</p> <p>-Omar est le père de l'enfant que porte Fadila.</p>
Germaine	<p>-L'amante</p> <p>-L'épouse infidèle</p> <p>-La mère</p>	<p>-Germaine est l'amante d'Idir Salah, elle est son amour éternel, un amour grand mais impossible. Elle est mariée à un administrateur français, mais cela ne l'empêche pas de venir voir Idir et de l'aimer encore.</p> <p>-En agissant ainsi, elle devient une épouse infidèle, mais avant de l'être, elle était d'abord infidèle à son amour.</p> <p>-Germaine est enceinte.</p>
Kader	-L'infirmier-ami	-Autant qu'infirmier, Kader est une sorte de valet fidèle, et à son chef, dont il est le serviteur, et à son travail qu'il faisait avec

		application et dévouement. Il est aussi l'ami d'Idir Salah, son admirateur reconnaissant, une sorte de confident.
--	--	---

Le quai aux fleurs ne répond plus :

Les personnages	Types	Commentaires
Khaled Ben Tobal	-L'écrivain-poète.	-Ecrivain-personnage.
	-Le journaliste	-Le journaliste est un personnage brillant doté de la soudaineté de la pensée. Il est cet aventurier intrépide qui évolue dans tous les milieux et sous tous les climats.
	-L'exilé	-Khaled est un Algérien exilé en France.
	-L'époux fidèle	-L'époux fidèle représente le protecteur, le garant de l'ordre social, le responsable de l'autorité. Il représente aussi la figure du père, le fidèle et l'assistant. Khaled Ben Tobal est l'époux parfaitement fidèle à sa femme Ourida.
	-Le père	-Il est aussi le père qui pense à ses enfants, qui leur raconte l'histoire de l'écureuil bleu pour qu'ils s'endorment.
	-L'amant	-Khaled est l'amant de sa femme, et, secrètement et inconsciemment, celui de Monique aussi.
	-Le voyageur	-Khaled Ben Tobal est un voyageur exotique. Le voyage lui-même symbolise la recherche de la vérité, et son histoire

		mythologique nous apprend que toute fondation vient d'une séparation et que tout périple vise à instaurer l'ordre du cosmos.
Simon Guedj	<p>-L'avocat-bourgeois</p> <p>-Le mari</p> <p>-Le traître</p>	<p>-A l'origine, l'avocat incarne l'équité, mais il peut apparaître aussi comme une autre figure, celle du ridicule ou odieux. La plupart du temps l'avocat est un bourgeois, comme le cas de Simon Guedj, avocat à la cour, et le bourgeois est la figure de celui qui aliène, vend et négocie l'autre. Le bourgeois sait faire entendre sa voix quand il est opprimé, et se tait quand il ne l'est pas, il ne livre plus que des combats d'arrière-garde.</p> <p>-Il est le mari de Monique, un mari négligeant l'amour de sa femme et sa fille, cherchant que le sexe.</p> <p>-Il a trahit son amitié avec Khaled, l'amitié historique.</p>
Ourida	<p>-Le traître</p> <p>-L'épouse infidèle</p> <p>-La mère</p>	<p>-Ourida a trahi son mari et sa patrie.</p> <p>-Ce qui fait d'elle une épouse infidèle, elle qui avait tout l'amour et la fidélité de son mari.</p> <p>-Ourida est la mère de trois enfants : Mourad, Farid et Malika.</p>
Monique	-L'amante	-Monique aime Khaled Ben Tobal, celui-ci l'aime aussi, mais ne lui dévoile pas son

	<p>-L'épouse infidèle</p> <p>-La mère</p>	<p>amour, car il est impossible.</p> <p>-En aimant l'ami de son mari, Monique devient l'épouse infidèle, la femme qui part en quête de l'amour en dehors de sa vie conjugale, devenue trop amère.</p> <p>-Monique est la mère de la petite Nicole.</p>
Nicole	<p>-La fille</p> <p>-L'enfant innocent.</p>	<p>-Nicole et la fille de Monique et de Simon Guedj.</p> <p>-Elle est une enfant qui ne représente que l'innocence.</p>
Abdellah	<p>-Le responsable syndical.</p> <p>-L'ami-copain.</p>	<p>-Le syndicaliste représente celui qui défend les intérêts d'un groupe de personne, pour une cause commune. Abdellah défend la cause révolutionnaire algérienne.</p> <p>-Il est l'ami qui habite le même faubourg que Khaled, il est son confident. Il est celui qui l'accompagne dans son voyage patriotique.</p>

TROISIEME CHAPITRE :
L'approche sémiotique du personnage

La sémiotique est la « science dont l'objet est l'ensemble des processus de signification »¹, des processus qui prennent le signe pour instrument. Ferdinand de Saussure la définit comme « la science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale »².

Pour Barthes, la sémiotique joue le rôle de catharsis, autrement dit une autre manière de dire et de lire. Et comme il s'agit de lire un texte littéraire, on doit s'attendre à « ce que tout élément y fasse signe »³. Donc la lecture d'un texte littéraire est une forme de quête à la recherche de signes significatifs, et le texte littéraire est considéré comme une source de signes multiples et diversifiés qu'il faut repérer, relever et interpréter.

Une signe peut être perçu avec l'un ou plusieurs de nos sens. Il peut être visible : sous forme de couleur par exemple, auditif : tel un cri, olfactif : un parfum, tactile ou gustatif. La particularité de ses signes réside dans la profondeur de leurs sens, ils sont là pour désigner et signifier autre chose.

Pour Peirce, le signe est d'abord direction, et dire qu'un objet ou une situation ont un sens, c'est dire qu'ils tendent vers quelque chose « dans la mesure où le sens d'un texte s'est rendu autonome par rapport à l'intention subjective de son auteur, la question essentielle n'est plus de retrouver derrière le texte, l'intention perdue, mais de déployer en quelque sorte devant le texte, « le monde » qu'il ouvre et découvre »⁴.

Philippe Hamon propose de considérer le personnage comme un signe, composé de signes linguistiques au lieu de l'accepter comme centré sur la notion de personne humaine. Il le définit comme une construction mentale que le lecteur opère, à partir d'un ensemble de signifiants épars dans le texte : sexe, âge, qualités physiques, richesses, aptitudes intellectuelles ou manuelles, niveau de langue, courage, lucidité.

Dans notre étude l'être du personnage est la somme des diverses propriétés que lui attribue l'auteur : le nom, le portrait et les caractéristiques physiques.

¹ ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain, Op.cit, p. 566.

² DE SAUSSURE, Ferdinand, cité par GUETTAFI, Sihem, Op.cit. p. 54.

³ BARTHES, Roland, cité par GUETTAFI, Sihem, Op.cit. p. 54.

⁴ Ibid. p. 55.

1- NOMS ET SIGNIFICATIONS :

1.1 – L'onomastique :

L'onomastique, du grec « *onoma* » qui signifie nom, est la science de l'étymologie des noms propres. Elle vise, non seulement, à tirer tous les renseignements possibles des noms propres, mais aussi des noms de lieux (toponymie), ou de personnes (anthroponymie).

Le nom, comme le définit Roland Barthes, est « *un instrument d'échange : il permet de substituer une unité nominale à une collection de traits en posant un rapport d'équivalence entre le signe et la somme* »⁵.

Le coran relate que lorsque Dieu voulut charger Adam d'être Son représentant (khalîfa) sur terre, Il lui enseigna le nom de toutes Ses créatures : « *Et Il apprit à Adam tous les noms (de toutes choses), puis Il les présenta aux Anges et dit : « Informez-Moi des noms de ceux-là, si vous êtes véridiques ! » (dans votre prétention que vous êtes plus méritants qu'Adam)* »⁶. Et, du fait de cette connaissance ainsi conférée à l'Homme, Dieu prouva aux anges la suprématie de celui-ci sur eux. Ainsi la connaissance de la nature exacte des être passe-t-elle par celle de leur véritable nom (ism).⁷

Les grammairiens arabes proposent deux racines possibles au terme *ism* (nom) :

La première est la racine *SMW*, qui signifie être haut, s'élever. Selon cette racine, le nom est considéré sous son aspect principal, « *céleste* ». Il désignerait alors la réalité essentielle du nommé.

La seconde est la racine *WSM*, qui signifie mettre une marque ou un signe sur quelque chose, définir, avoir un beau visage. C'est l'aspect formel du nom qui serait ici envisagé, et qui définirait alors la réalité manifestée du nommé.

⁵ BARTHES, Roland, *S/Z*, Op. cit. p101.

⁶ Le Saint Coran (traduction en français), sourate 2 : La vache (Al-Baqarah), verset 31.

⁷ GEOFFROY, Younès et Néfissa, *Le livre des prénoms arabes*, Beyrouth-Liban, Edition Al-Bouraq, 2000, p. 17.

« Ces deux étymologies complémentaires mettent en lumière la double dimension de l'être : la première qui relève de l'essence, la seconde de l'apparence. Le terme *ism* dépasse donc de beaucoup le cadre de la simple appellation »⁸.

Au sein de la société arabe traditionnelle, on attribuait à chaque individu un ensemble de qualificatifs pour le distinguer et déterminer très précisément son identité. Le prénom, obtenu dès la naissance, n'est que le premier des éléments constitutifs de son nom. Ces éléments peuvent être assez nombreux.

D'après Younès et Néfissa Geoffroy, dans *Le livre des prénoms arabes*, les éléments constitutifs du nom sont, par ordre d'importance, les suivants :

Le prénom (*ism*) : est la seule dénomination de l'identité intime de l'individu ; exemple : 'Ali, Fâtima.

Le nom de paternité (*kunya*) : composé du mot abû (*père*) ou umm (*mère*), et du prénom du fils aîné ; exemple : Abû-l-Hasan (*père de Hasan*), Umm Salama (*mère de Salama*). Le prénom d'une fille n'est que rarement mentionné dans une *kunya* ; exemple : Abû Lubâba.

Le nom de filiation (*nasab*) : composé du mot ibn (*fils*) ou bint (*filles*), et du prénom du père ; exemple : Ibn 'Abd al-'Azîz (*fils de 'Abd al-'Azîz*), Bint Muhammad (*filles du Muhammad*).

Le nom d'origine (*nisba*) : indiquant le lieu d'origine ou de séjour (*ville, région, pays*), ou l'appartenance (*à une tribu, un rite juridique, etc.*) ; exemple : at-Tirmidhî (*originaire de la ville de Tirmidh*).

Le surnom (*laqab*) : qui peut être honorifique, et qui se rapporte alors à la religion ou au pouvoir ; exemple : 'Imâd ad-Dîn (*le pilier de la Religion*), Sayf ad-Dawla (*le sabre de l'Etat*) ; ou qui peut n'être qu'un sobriquet ; exemple : al-Jâhîz (*qui a la cornée de l'œil saillante*).

⁸ Ibid. p. 17.

A ces éléments peut s'ajouter éventuellement l'indication du métier exercé ; exemple : Farîd ad-Dîn 'Attâr (*Farîd ad-Dîn, le parfumeur*).

« *Le prophète montra en maintes occasions l'importance qu'il accordait à la signification des noms, qu'il s'agisse de noms de personnes, de peuples ou de lieux (pays, villes, montagnes, vallées, etc.). Il leur reconnaissait d'exercer sur le nommé une influence subtile, positive ou négative selon leur sens. Ainsi, abordant un jour un passage entre deux montagnes, il s'enquit du nom de ces lieux. Leur appellation de mauvais augure lui déplut et il changea de route* ». ⁹

Le cheikh Ahmed al-'Alawi propose une explication simple et frappante à l'influence qu'exerce le nom sur le nommé :

« *Chaque nom possède une influence qui s'attache à l'âme de celui qui le prononce [...] Si, par exemple, un homme répète plusieurs fois le mot « mort », il ressentira en son âme une impression due à la mention de ce nom, surtout s'il persiste en celle-ci, et il n'est pas douteux que cette impression sera différente de celle que l'on éprouve en prononçant les mots « richesse », « gloire » ou « pouvoir » [...] Tout homme normalement sensible sera conscient de l'influence que peut avoir sur son âme le nom qu'il prononce. Or, si nous admettons cela, nous sommes obligés de croire que le nom de Dieu a aussi une influence sur l'âme comme les autres noms, chacun laissant l'empreinte particulière qui lui correspond* ». ¹⁰

Les hébreux, quant à eux, faisaient recours à la guématrie – une technique herméneutique traditionnelle dans le judaïsme dénommée Cabale (ou Kabbale, de l'hébreu *Qabalah*) – pour donner une signification aux noms.

La Guématrie, dérivé du mot *géométrie*, est une forme d'interprétation propre à la Bible hébraïque dans laquelle on additionne la valeur numérique des lettres et des phrases afin de les interpréter. Nous prenons comme exemple le prénom « Khaled » et nous attribuons à chaque lettre sa valeur numérique selon l'ordre alphabétique :

⁹ GEOFFROY, Younès et Nafissa, Op.cit, p .23.

¹⁰ Ibid. p24.

$$K = 11, H = 8, A = 1, L = 12, E = 5, D = 4$$

En suite, nous additionnons les différentes valeurs pour obtenir la valeur numérique générale du prénom « Khaled » :

$$11 + 8 + 1 + 12 + 5 + 4 = 41$$

$$4 + 1 = 5$$

Donc la valeur numérique de ce prénom est « 5 », il nous reste seulement à trouver la symbolique de ce chiffre pour avoir une signification à ce prénom.

Cette technique était utilisée originellement par les *Sofrim* (les scribes, mais aussi ceux qui racontent ou ceux qui comptent) pour enseigner lecture et écriture et pour vérifier l'exactitude de leurs copies.

La guématrie est l'une des origines de la numérologie. Cette dernière est une pseudoscience ésotérique, fondée sur l'attribution de propriétés à des nombres à travers leurs rapports vibratoires. Cette méthode de calcul varie, selon le type de numérologie, à partir des lettres formant soit un nom, prénom d'un mot ou d'un nombre.

« Dans la numérologie hébraïque, les chiffres renvoient en réalité à des lettres dont ils sont les ombres portées. Ainsi par exemple, 1 renvoie à la lettre Aleph ; 2 renvoie à la lettre Beth etc. Pour connaître le sens d'un chiffre, il est nécessaire de remonter à sa source lettrique. La numérologie est une transposition numérale de l'interprétation des lettres de l'alphabet »¹¹.

Le principe de la numérologie consiste en la représentation de chaque lettre par une valeur numérale, indiquant la fréquence vibratoire de cette dernière. Dans l'alphabet francophone, il y a donc 26 lettres auxquelles on peut donner une valeur numérale.

On distingue deux grandes catégories de numérologies :

¹¹ Numérologie, Wikipédia : l'encyclopédie libre.

Numérologies primaires ou traditionnelles, dont la plus commune est la traditionnelle occidentale latine, appelée aussi la numérologie à neuf nombres. Elle comporte aussi la numérologie à 22 nombres, qui découle de l'attribution numérale des sephiroth et chemin de la cabale.

La deuxième catégorie est plus récente, elle comporte des numérologies récursives : numérologie récursive à 9 nombres, et, depuis les années 1980, une nouvelle numérologie basée sur les claviers téléphoniques : La numérologie à huit nombres.

1.2 – Les noms des personnages :

Dans son œuvre *L'élève et la leçon*, Malek Haddad insiste sur l'importance des prénoms, il affirme qu' « un prénom contient ce qu'un tutoiement ne saurait résumer. Ce qu'un regard complice et solitaire ne contient pas. Ce qu'un aveu qui vous reste dans la gorge ne raconte pas »¹²

Dans le premier roman *Je t'offrirai une gazelle*, les personnages principaux sont Moulay, Yaminata, Ali, Kabèche, Gisèle Duroc et Gerda.

Moulay est un prénom arabe qui signifie « mon maître », « mon seigneur », dans ce roman il est un prince ruiné. Ce prénom est introduit par la lettre M, lettre qui termine la première Moitié de l'alphabet. Le M apparaît dans le mot Milieu et tout ce qui commence par Mi et qui désigne la Moitié. Moulay est le centre de ce conte merveilleux, il est ce prince qui s'est perdu au milieu du désert. La lettre M se trace en accolant deux 1 symétriques verticalement comme si le 1 se reflétait dans un Miroir, comme si deux personnes se tenaient les mains pour ne former qu'une unité, ainsi cette lettre est celle de l'amour, car elle se prononce « aime », et Moulay aime Yaminata. 13ème lettre, le M est associée aussi à la Mort, l'Arcane 13 du Tarot. La Mort est ainsi un passage dans un au-delà, c'est-à-dire l'autre côté du Miroir. Moulay est mort. En guématrie, il correspond au chiffre 6 :

$$\text{Moulay} = 13 + 15 + 21 + 12 + 1 + 25 = 87 \Rightarrow 8 + 7 = 15 \Rightarrow 1 + 5 = 6$$

¹² M. HADDAD, *L'élève et la leçon*, Op.cit, p. 91.

Yaminata est composé de deux éléments, « *Yamina* » et « *ta* ». *Yamina* est un prénom arabe qui signifie « *heureuse* », « *fortunée* » et « *prospère* ». Il est introduit par la lettre Y, qui contient une notion de séparation, elle apparaît dans l'opposition Yin-Yang et du fait que sa tête se divise en deux. *Yaminata* est séparée de *Moulay*. En anglais le Y se prononce « *why* » : pourquoi, ce qui confirme l'idée d'une incertitude comme lorsqu'on ne sait plus où aller quand notre chemin se divise en deux autres.

Le « *ta* » est l'adjectif possessif de la deuxième personne du singulier, qui, en inversant les deux éléments du prénom *Yaminata*, peut signifier « *ta Yamina* ». Il est aussi un suffixe turc qui désigne « *un pluriel spatial* ». Ce couple de lettre peut aussi être interprété en séparant ses composants.

Le T qui ressemble à un pilier soutenant le ciel est aussi la lettre introduisant le mot Terre. Il apparaît également au début du Temps, le climat et le flux temporel échappant à la maîtrise humaine. Le T minuscule (t) associe la Trinité terre, eau et feu symbolisée par le Triskèle. Il exprime une certaine autorité. Sa forme ressemble d'ailleurs à la balance de la justice. Quant au A, qui contient deux traits obliques reliés par un trait horizontal, représente l'union des opposés, comme l'Amour relie le masculin et le féminin. Sa forme qui ressemble au tipi lui donne le sens de l'Abris. Cette lettre est motrice (Action, Animer) et exprime une possession (Avoir). Et sa prononciation ouverte exprime comme une libération.

Nous pouvons dire alors que *Yaminata* représente toutes les *Yamina*, toutes les algériennes, heureuses, fortunées, prospères, et qui ont subi une séparation ou qui se sont confrontées à une incertitude. *Yaminata* représente le pilier d'un monde céleste, l'idéal autoritaire, et l'étendu d'un monde terrestre, le rêve d'une justice inespérée. Elle représente l'amour, le refuge et la libération. En guématrie *Yaminata* correspond au chiffre 3, elle est la moitié de *Moulay* :

$$Yaminata = 25 + 1 + 13 + 9 + 14 + 1 + 20 + 1 = 84 \Rightarrow 8 + 4 = 12 \Rightarrow 1 + 2 = 3$$

Ali est un prénom arabe qui signifie l'élevé, le supérieur, le noble ou le sublime. Il fait référence aussi à 'Alî, cousin et gendre du Prophète et quatrième calife de l'Islam. Ce prénom est introduit par la lettre A, la lettre qui a clôturé le prénom *Yaminata* forme son début. Le A est une pointe vers le haut, une sorte de flèche indiquant le ciel, le trait

horizontal entre les barres obliques symbolise le lien entre Dieu et l'être humain. Il y a aussi une notion de surplomb comme l'Aigle qui domine ou l'Ange qui veille sur l'homme, comme Ali veille sur Moulay. La valeur guématrique de ce prénom est égale à 4 :

$$\text{Ali} = 1 + 12 + 9 = 22 \Rightarrow 2 + 2 = 4$$

Kabèche, en arabe, signifie « *mouton* ». Il est aussi un mot créole d'origine romane, « *caput* » en latin, « *cabeza* » en espagnol, « *cabeça* » en portugais, et « *tête* » en français. Donc, le prénom Kabèche signifie « tête » ou « responsable ». Il est introduit par la lettre K, dans ce cas, elle lui attribue son sens négatif. Cette lettre est formée de deux traits verticaux (I I), mais un de ces traits est brisé au milieu formant ainsi deux autres traits obliques dont la signification est l'opposition ou le conflit (I <). Par contre, le symbole (<) signifie une expansion ou un accroissement. Kabèche est un responsable, car il est du côté colonisateur, il est aussi responsable des malheurs de Moulay et de Yaminata, il a brisé le couple, il a brisé Moulay car celui-ci est mort, mais Yaminata est restée, elle demeure debout malgré la contrainte, en plus de cela, elle est enceinte de Moulay. En guématrie Kabèche correspond au chiffre 8, qui correspond à l'expansion et l'accroissement du symbole (<), car le 8 renversé horizontalement devient le symbole de l'infini (∞) :

$$\text{Kabèche} = 11 + 1 + 2 + 5 + 3 + 8 + 5 = 35 \Rightarrow 3 + 5 = 8$$

Gisèle est un prénom germanique qui signifie « *l'épée* », il est aussi du german « *gisil* » que veut dire « *flèche* ». Ce prénom est introduit par la lettre G. Elle est un C associé à un trait central. Elle symbolise la Génération c'est à dire la Création issue d'une fécondation, d'une union. Elle est le principe créateur féminin, on la trouve dans Gaïa. Elle représente une association (Groupe). Elle contient une idée de largeur, de Grandeur (Grotte, Grosseur, Gouffre), car elle se prononce en créant un large espace dans la bouche. Elle contient aussi une notion de proGression : en anglais to Go signifie aller.

$$\text{Gisèle} = 7 + 9 + 19 + 5 + 12 + 5 = 57 \Rightarrow 5 + 7 = 12 \Rightarrow 1 + 2 = 3$$

$$\text{Duroc} = 4 + 21 + 18 + 15 + 3 = 61 \Rightarrow 6 + 1 = 7$$

$$\text{Gisèle Duroc} = 3 + 7 = 10 \Rightarrow 1 + 0 = 1$$

Gerda est aussi un prénom germanique, il signifie « *la protégée* ». Il a le G comme point commun avec Gisèle.

$$\text{Gerda} = 7 + 5 + 18 + 4 + 1 = 35 \Rightarrow 3 + 5 = 8$$

Dans *L'élève et la leçon* les protagonistes se nomment Idir Salah, Fadila, Omar, Germaine et Kader.

Idir est un prénom berbère qui signifie « *qu'il vive* »¹³ ou le vivant, il est équivalent à Yahyâ, considéré en Islam comme prophète. Quant au nom, Salah, il signifie le droit, le loyal, il symbolise l'intégrité et la préservation. Il est aussi un surnom de la Mecque, et peut être le diminutif de « *Salâh ad-Dîn : l'intégrité de la religion. Salâh ad-Dîn al-Ayyûbî (m. 1193), connu en occident sous le nom de Saladin, grand défenseur de l'Islam à l'époque des croisades. Son attitude chevaleresque lui valut une admiration unanime, du côté musulman comme du côté chrétien* »¹⁴. En guématrie, Idir correspond au chiffre 4, Salah au 5, « *Idir Salah* » a, donc, pour valeur la somme des deux chiffres précédents, c'est-à-dire le 9 :

$$\text{Idir} = 9 + 4 + 9 + 18 = 40 \Rightarrow 4 + 0 = 4$$

$$\text{Salah} = 19 + 1 + 12 + 1 + 8 = 41 \Rightarrow 4 + 1 = 5$$

$$\text{Idir Salah} = 4 + 5 = 9$$

Fadila est un prénom arabe qui a deux façons de se prononcer : « *Fâdila* », avec un long A, qui signifie : « *digne, vertueuse, méritante* »¹⁵ ; ou « *Fadîla* », avec un long I, qui signifie : « *vertu, qualité éminente, mérite, supériorité* »¹⁶. L'un qui est adjectif et l'autre qui est nom, mais les deux prénoms renvoient aux mêmes concepts. En guématrie, Fadila équivaut au chiffre 6 :

$$\text{Fadila} = 6 + 1 + 4 + 9 + 12 + 1 = 33 \Rightarrow 3 + 3 = 6$$

¹³ Asiaflash : Origine et signification des prénoms, [en ligne], disponible sur : www.asiaflash.com/prenom/origine_signification.shtml

¹⁴ GEOFFROY, Younès et Nafissa, Op.cit, p. 57.

¹⁵ GEOFFROY, Younès et Nafissa, Op.cit, p. 199

¹⁶ Ibid., p. 199.

« Mme Germaine Mallet ». Son prénom est issu du latin « germen : du même sang »¹⁷. Germaine, Germana ou Germania est une Sainte, « martyre en Afrique au troisième siècle [...] d'une famille de laboureurs de Pibrac, elle subit l'hostilité de sa belle mère à la mort de sa mère. Elle vécut douloureusement, faisant preuve d'esprit de charité envers les pauvres, et accomplissant des miracles. Elle mourut en 1601 à 22 ans et fut canonisée en 1862. C'est la patronne des bergers »¹⁸. La racine latine du prénom Germaine contient le nom « germe » qui est défini selon le petit Larousse comme « Germe » et qui signifie : embryon d'organisme qui va croître et se différencier, partie de la graine qui deviendra une nouvelle plante. Son sens figuré est : la cause, le principe, l'origine de quelque chose. Germaine est associé en guématrie au chiffre 9, son nom aussi, et leur somme est pareille :

$$\text{Germaine} = 7 + 5 + 18 + 13 + 1 + 9 + 14 + 5 = 72 \Rightarrow 7 + 2 = 9$$

$$\text{Mallet} = 13 + 1 + 12 + 12 + 5 + 20 = 63 \Rightarrow 6 + 3 = 9$$

$$\text{Germaine Mallet} = 9 + 9 = 18 \Rightarrow 1 + 8 = 9$$

Kader signifie le puissant, le capable, le fort et l'opulent. La dimension historique le rattache à « 'Abd al-Qâdir : le serviteur du puissant. Abdelkader (m. 1883) : émir algérien qui fut l'âme de la résistance musulmane contre l'occupant français. Il fut également un grand mystique »¹⁹. En guématrie, ce nom est associé au chiffre 3 :

$$\text{Kader} = 11 + 1 + 4 + 5 + 18 = 39 \Rightarrow 3 + 9 = 12 \Rightarrow 1 + 2 = 3$$

Omar signifie celui qui aura une longue vie, le porteur du message et de la parole. Il a aussi une dimension religieuse, en Islam « 'Umar Ibn-Khattab » est le beau-père et deuxième calife du Prophète. Son nom vient de « 'umr » qui signifie « vie ». De ce prénom résulte le chiffre 2 :

$$\text{Omar} = 15 + 13 + 1 + 18 = 47 \Rightarrow 4 + 7 = 11 \Rightarrow 1 + 1 = 2$$

Le troisième roman *Le quai aux fleurs ne répond plus* les personnages principaux sont Khaled Ben Tobal, Simon Guedj, Monique, Ourida, Nicole et Abdellah.

¹⁷ Asiaflash : Origine et signification des prénoms, Op.cit.

¹⁸ E-prénoms : Prénoms d'hier et d'aujourd'hui, [en ligne], disponible sur :

<<http://www.e-prenoms.com>>

¹⁹ GEOFFROY, Younès et Nafissa, Op.cit, p. 97

Khaled signifie l'éternel, le demeurant pour l'éternité au paradis, le bienheureux. Ce prénom arabe est aussi celui de Khâlid Ibn al-Walîd, compagnon du Prophète et commandant des troupes musulmanes, surnommé Sayf-Allâh, le sabre de Dieu, par le Prophète, en raison de son génie militaire.

Son nom, Ben Tobal, est historiquement connu en Algérie. Il fait référence à Slimane Ben Tobal, surtout connu sous les noms de Lakhdar ou Abdallah. Ben Tobal est né à Mila, il a adhéré au Parti du Peuple au cours de la deuxième guerre mondiale puis à l'Organisation Spéciale dont il a supervisé l'organisation de cellules militaires dans le Nord Constantinois. Membre du comité des 22, il a dirigé les premières opérations dans les environs de Jijel et El Milia lors du déclenchement de la Révolution. Désigné comme membre suppléant au sein du Conseil National de la Révolution Algérienne, il a succédé à Zigout Youcef à la tête de la wilaya II. Lors de la constitution du Gouvernement Provisoire de la Révolution Algérienne, Ben Tobal a été nommé ministre de l'intérieur et il a participé aux négociations avec les autorités françaises aux Rousses et à Evian. Mais pourquoi exactement ce nom historique ?

Le quai aux fleurs ne répond plus a été publié en 1961. Durant cette année la nécessité d'une solution négociée au conflit algérien s'est imposée. Le 20 Mai, le Gouvernement Provisoire de la République Algérienne criait l'indépendance, et le lendemain était la première journée des négociations d'Evian. Le 5 Août de cette même année marque l'ouverture du congrès FLN à Tripoli, qui a duré jusqu'au 22 Août. Et le 27 de ce mois est annoncé officiellement le remaniement du Gouvernement Provisoire de la République Algérienne.

Khaled commence par la lettre K. Cette lettre symbolise la croissance car la racine indo-européenne Kré a donné les mots crescendo et croître. Le K est étroitement lié au C dont il a la prononciation, ainsi la connaissance se dit en anglais Knowledge. En guématrie, Khaled est associé au chiffre 5, Ben Tobal au chiffre 8, la somme, quant à elle, au chiffre 4 :

$$\text{Khaled} = 11 + 8 + 1 + 12 + 5 + 4 = 41 \Rightarrow 4 + 1 = 5$$

$$\text{Ben} = 2 + 5 + 14 = 21 \Rightarrow 2 + 1 = 3$$

$$\text{Tobal} = 20 + 15 + 2 + 1 + 12 = 50 \Rightarrow 5 + 0 = 5$$

$$\text{Khaled Ben Tobal} = 5 + 3 + 5 = 13 \Rightarrow 1 + 3 = 4$$

Simon est un prénom de l'hébreu « *shimon* » qui signifie ce qui est exaucé. Sa prononciation commence avec un sifflement évoquant le serpent, car la lettre S est celle du Serpent, d'une route Sinueuse. Elle possède un centre de symétrie, un caractère plutôt négatif (Stupidité, Simulation, Satan). Associée au C créatif elle a donné la Science, et Simon est avocat. Elle apparaît également dans Savoir et cela rappelle Adam et Eve goûtant au fruit défendu de la connaissance. Le serpent qui vient au milieu pour Séparer la raison du sens, l'une qui est masculine et l'autre féminine. Ainsi Simon est l'obstacle entre Khaled et Monique.

$$\text{Simon} = 19 + 9 + 13 + 15 + 14 = 70 \Rightarrow 7 + 0 = 7$$

$$\text{Guedj} = 7 + 21 + 5 + 4 + 10 = 47 \Rightarrow 4 + 7 = 11 \Rightarrow 1 + 1 = 2$$

$$\text{Simon Guedj} = 7 + 2 = 9$$

Monique, du grec « *monos* », signifie la solitaire, l'unique. Ce prénom a une dimension historique. Monique était, dans la seconde partie du IV^e siècle, l'épouse d'un notable païen de Thagaste, Patricius. Née en Afrique du Nord dans une famille chrétienne, elle est aussi la mère de saint Augustin. Monique a été mariée très jeune, elle est un modèle de patience et de silence pour ce mari infidèle, car elle lui pardonne ses infidélités criantes et ses colères. Grâce à sa douceur et son silence elle parvient à le convertir à sa foi chrétienne. Monique souffre beaucoup des frasques de son fils Augustin ; mais, à force de patience et de dévouement, elle réussit à convertir se dernier à sa religion et à en faire un homme vertueux, qui deviendra plus tard saint Augustin, docteur de l'Église.

Dans Monique il y a « *mo* » et « *nique* ». Le premier s'articule comme « *mot* » ou « *maux* », et le deuxième signifie un geste de mépris ou de moquerie. Monique serait alors le personnage qui use de mots de mépris ou de moquerie pour apporter du mal aux autres. Le verbe « *honnir* » pourrait être présent dans ce prénom. Il signifie « *couvrir de honte* » ou encore « *blâmer* ». Dans cette hypothèse la formulation est « *m'honni que* », cela signifierait qu'il n'est question « *que de se blâmer soi-même* ». En guématrie, Monique correspond au chiffre 4 :

$$\text{Monique} = 13 + 15 + 14 + 9 + 17 + 21 + 5 = 94 \Rightarrow 9 + 4 = 13 \Rightarrow 1 + 3 = 4$$

Ourida signifie petite rose, car il est le diminutif de Ouarda, qui signifie rose. Ce prénom commence par la lettre O. Contrairement au zéro qui représente le vide, le O

représente la totalité, le principe originel, l'œuf. Il est aussi la jonction entre l'amour et la haine, comme le montre sa place, dans le mot mOnde, entre le M (aime) et le N (haine).

$$\text{Ourida} = 15 + 21 + 18 + 9 + 4 + 1 = 68 \Rightarrow 6 + 8 = 14 \Rightarrow 1 + 4 = 5$$

Nicole est un prénom grec signifiant la victoire du peuple. Il est dérivé de Nicolas, du grec « *nike* » : la victoire. Nicole Guedj est aussi une juriste et femme politique française née le 11 mai 1955 à Constantine. Elle a été secrétaire d'Etat dans le gouvernement Raffarin III. Ce prénom débute avec la lettre N. Cette lettre commence la deuxième moitié de l'alphabet. Comme le M, elle est l'union de deux 1 par une symétrie centrale qui fait subir au deuxième 1 un retournement horizontal. Elle exprime une jonction négative, et contrairement au M qui représente l'amour, elle représente la haine. Le N est la lettre de la Négation, du Néant, de la Nullité. La valeur guématrique de Nicole est le 4 :

$$\text{Nicole} = 14 + 9 + 3 + 15 + 12 + 5 = 58 \Rightarrow 5 + 8 = 13 \Rightarrow 1 + 3 = 4$$

Abdellah est un prénom d'origine Coranique, il signifie le serviteur de Dieu, l'adorateur de Dieu. Il est le prénom du père du Prophète. Ce dernier a dit que ce nom est un des plus aimés de Dieu. Non seulement il est celui du père du Prophète mais aussi de plusieurs de ses compagnons, dont 'Abd-Allâh Ibn Mas'ûd.

$$\text{Abdellah} = 1 + 2 + 4 + 5 + 12 + 12 + 1 + 8 = 45 \Rightarrow 4 + 5 = 9$$

2- APPARENCE ET PHYSIONOMIE :

2.1 – L'aspect physique :

Concernant l'aspect physique, il rassemble plusieurs composants : le sexe, la classe d'âge, les traits du visage, le corps et les habits.

Les traits du visage des personnages sont variés et se diversifient selon les caractères possédés, ils établissent un lien avec ceux de la personnalité ; ces éléments morphologiques ont souvent une signification psychologique.

L'habillement est un composant essentiellement signifiant du portrait des personnages, il peut les distinguer selon leur sexe et leur âge. D'après Pierre-Louis Rey : « *décrire les vêtements d'un personnage, c'est présenter son caractère* »²⁰. Nous ne portons pas nos vêtements au hasard, nous les choisissons en fonction de quelques conditions ; par exemple les saisons, la température, et voire même nos activités. Nous nous vêtions différemment au travail, à la maison, au lit, lors d'une fête ou d'une sortie. Mais se vêtir dépasse largement l'aspect pratique, car les vêtements symbolisent aussi l'appartenance à la masse, à un groupe d'individus, ils témoignent aussi du métier exercé, d'un rang sur l'échelle hiérarchique et d'une classe sociale bien spécifique. Ils symbolisent une quête d'identité, des valeurs, un idéal. Sans oublier aussi la dimension spirituelle, puisque les vêtements expriment aussi l'appartenance religieuse, comme le cas du hijab par exemple.

Les vêtements reflètent plus ou moins une image de soi mais surtout par le vêtement on se définit et on se décrit à soi et aux autres. Les vêtements expriment ce qui est ressenti à l'intérieur et parlent de quelque chose qui dépasse le pouvoir des mots.

La manière de se vêtir d'un personnage peut renseigner également sur les rapports qui existent entre son être et son paraître d'une part et sur son estime de soi de l'autre part. Ainsi les changements de ses habitudes vestimentaires peuvent témoigner de bouleversements, dans son harmonie intérieure, causés par les événements du récit. Donc L'habillement du personnage dénonce son propre caractère, car la description des vêtements qu'il porte apparaît souvent comme le résumé de son être. L'habillement peut également informer le lecteur d'une perturbation ou d'un déséquilibre entre le caractère du personnage et sa place dans sa société ou exprimer son malaise.

L'un des traits qui caractérise et donne signification à l'habillement est les couleurs. Comme l'affirme Charles Baudelaire :

« *La couleur pense par elle-même indépendamment des objets qu'elle habite...prêter une pensée et un langage aux couleurs (...), c'est mettre en question la suprématie des arts verbaux* »²¹.

²⁰ REY, Pierre-Louis, cité dans : K. HORVÁTH, *Op.cit.*

²¹ BAUDELAIRE, Charles, cité par GUETTAFI Sihem, *Op. Cit.* p. 101.

La couleur, du grec « *chroma* », a pour origine la musique grecque et les notes altérées du chant grégorien et des polyphonies médiévales. Le « *chromatisme* » fut alors employé pour donner plus de « *couleur* », plus d'expression à une note ou à une phrase. Ainsi la chromatique est la science de la perception des couleurs.

La nature des couleurs est la lumière. « *« Que la lumière soit », et la lumière fut : premier acte créateur selon la Genèse. La parole de Dieu crée la lumière à partir de rien et sépare la lumière de l'ombre* »²². La lumière blanche est une sorte de mélange composé d'une multitude de longueurs d'ondes différentes. Chacune de ces longueurs d'ondes correspond à une couleur. En passant à travers un prisme, la lumière blanche se décompose en sept couleurs, perçues par l'œil nu, formant le spectre des couleurs. En plein nature, ce phénomène est le même que celui de l'arc-en-ciel, car celui-ci est le résultat de la réfraction de la lumière par les gouttelettes d'eau.

Le cercle chromatique contient douze couleurs qui se différencient selon leur nature :

- 1- Trois couleurs primaires ou fondamentales : le bleu, le rouge et le jaune.
- 2- Trois couleurs secondaires ou binaires, obtenues par le mélange de deux couleurs primaires en parts égales : le vert, l'orange et le violet.
- 3- Six couleurs intermédiaires ou tertiaires, obtenues par le mélange d'une couleur primaire et d'une couleur secondaire en parts égales : le doré, l'écarlate, le pourpre, l'indigo, le turquoise et le vert chartreuse.

En ce qui concerne le noir et blanc, ils ne font pas partie du cercle chromatique, ce sont des couleurs neutres.

*« La couleur est toujours une interprétation d'une réalité. Cette interprétation est toujours liée au vécu d'une personne »*²³.

L'être humain est sensible aux couleurs, et surtout au langage véhiculé par celles-ci. Elles jouent un rôle considérable dans sa vie, elles l'entourent, grâce à leur harmonie ou leur disparité, par un ensemble de sensations ou de sentiments, qui peuvent être agréables ou désagréables. L'être humain aime quelques couleurs et déteste quelques autres, et cela dépend de ses goûts, de ses humeurs et de son caractère.

²² BOURDIN, Dominique, *Le langage secret des couleurs*, Paris, Grancher, 2006, p. 19.

²³ BOURDIN, Dominique, *Op.cit.* p. 24.

A travers le temps et les différentes civilisations, les couleurs étaient d'une grande et importante signification pour l'homme, il les a associées à des concepts, des sentiments, des signes, et il leur a même créé un langage spécifique.

Pour les anciens Égyptiens, le mot couleur signifiait « être » et « essence ». Ils considéraient que la couleur des dieux était inconnue car leur nature est bien insondable. La couleur rouge et la couleur blanche formaient un couple opposée. Réunies, elles exprimaient la totalité et la perfection.

En Occident, on s'intéressait davantage à trois couleurs : le noir, le blanc et le rouge. Les couleurs ont aussi un sexe, le rouge pour le féminin et le bleu pour le masculin. « Elles servent à désigner les orientations, les planètes, les jours de la semaine et les éléments mais aussi la dualité intrinsèque à l'homme qui s'exprime par le blanc et le noir »²⁴.

Les indiens, de tout le continent américain, ont orienté l'univers par l'intermédiaire des couleurs. Pour ceux de l'Amérique du Nord, les six secteurs cosmiques sont représentés par une couleur sacrée, par exemple pour les Pueblo, le jaune maïs est la couleur du nord, le bleu celle de l'est, le rouge celle du sud, le blanc celle de l'ouest, le moucheté la couleur du dessus et le noir celle du dessous.

Chez les Maya, les quatre points cardinaux, considérés comme les sièges d'une série de divinités, sont désignés par quatre couleurs, le blanc correspond au nord, le jaune au sud, le rouge à l'est et le noir à l'ouest.

« En Inde, la couleur est à l'origine la marque visible de la chaleur (rouge) qui exprime le désir, premier facteur de la création »²⁵.

Quant aux arabes, leur source d'inspiration pour désigner les couleurs est la nature (les métaux, la végétation, etc.).

²⁴ PONT-HUMBERT, Catherine, *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances*. Paris, Hachette Littérature, 2003. p. 127

²⁵ Ibid. p. 127

Depuis les anciennes époques et le fondement des différentes civilisations, les hommes se sont penchés vers les mystères de leur destinée et ils ont puisé quelques réconforts dans les religions ; de là toute une symbolique des couleurs a pris naissance.

« Les couleurs agissent sur l'âme, elles peuvent y exister des sensations, y éveiller des émotions, des idées qui nous reposent ou nous agitent et provoquent la tristesse ou la gaieté »²⁶.

2.2 - Les particularités physiques des personnages :

Je t'offrirai une gazelle :

- L'auteur :

Les composantes du physique	Les particularités	Passages et pages
Le sexe	-Masculin.	/
La classe d'âge	/	/
Les traits du visage	-Un sourire grave. -Des yeux crevés.	-« Son sourire le rendait sévère » (p.13) -«La marié, lui, était grave. Sourire et gravité » (p.13) -« Avec les yeux crevés » (p.39)
Le corps	-Un corps lourd. -Des cheveux longs qui bouclent sur le cou.	-« L'auteur est lourd » (p.18) -« Ses cheveux longs qui bouclent sur le cou » (p.54)
Les habits	-Une chemise de nylon bleue. -Un blouson marron de faux daim. -Un pantalon qui fait des genouillères. -Une cravate en révolte. -Un costume fatigué.	-« Sur une chemise de nylon bleue l'auteur porte un blouson marron de faux daim. Son pantalon fait des genouillères » (p.34) -« Sa cravate en révolte » (p.54) -« Son costume fatigué » (p.54)
Les tics	-Il fume.	-« Il allume une cigarette » (p.54)

²⁶ VON GOETHE, J. W., cité par GUETTAFI, Sihem, Op.cit. p. 105.

- Moulay :

Les composantes du physique	Les particularités	Passages et pages
Le sexe	-Masculin	/
La classe d'âge	/	/
Les traits du visage	/	/
Le corps	/	/
Les habits	/	/
Les tics	-Fume du kif.	-« Moulay tirait de longues goulées de « Kif » » (p.30)

- Yaminata :

Les composantes du physique	Les particularités	Passages et pages
Le sexe	-Féminin	/
La classe d'âge	-Dix-sept ans.	-« Ses dix-sept ans riaient dans sa poitrine dure » (p.23)
Les traits du visage	-Un regard pensif, qui s'en allait.	-« soudainement pensive, son regard d'en allait » (p.51)
Le corps	-Petite, potelée et moins sculpturale. -Un visage rond. -Une poitrine dure. -Des petits pieds. -Enceinte.	-« elle était plutôt petite, potelée, moins sculpturale » (p.51) -« son rond visage d'enfant » (p.51) -« sa poitrine dure » (p.23) -« comme les petits pieds de Yaminata » (p.25) -« A Yaminata qui sait que son petit ventre est rond » (p.115)
Les habits	-Ne porte pas de nails.	-« Yaminata qui ne portait pas de nails » (p.24)
Les tics	/	/

- Ali :

Les composantes du physique	Les particularités	Passages et pages
Le sexe	-Masculin.	/
La classe d'âge	/	/
Les traits du visage	-Des yeux qui rient.	-« Il riait par ses yeux » (p.41)
Le corps	/	/
Les habits	/	/
Les tics	-Fume du kif.	-« Puis c'était le tour d'Ali » (p.30)

- Kabèche :

Les composantes du physique	Les particularités	Passages et pages
Le sexe	-Masculin.	/
La classe d'âge	/	/
Les traits du visage	-Un visage osseux.	-« Le visage osseux de Kabèche » (p.70)
Le corps	/	/
Les habits	-Un képi. -Un cheich.	-« quand il porte un képi » (p.70) -« son cheich » (p.70)
Les tics	/	/

- Gisèle Duroc :

Les composantes du physique	Les particularités	Passages et pages
Le sexe	-Féminin.	/
La classe d'âge	/	/
Les traits du visage	-Presque belle. -Un front trop grand. -Des yeux pâles. -Ses yeux sont des fenêtres.	-« Quand elle réfléchissait Gisèle Duroc était presque belle » (p.15) -« On lui pardonnait son front trop grand, ses yeux trop pâles » (p.15) -« Ses yeux sont des fenêtres » (p.54)

	-Ne sait pas sourire, mais elle sait rire.	-« Elle ne sait pas sourire, mais elle sait rire » (p.55)
Le corps	/	/
Les habits	/	/
Les tics	-Fume beaucoup. -Une petite moue au coin de la lèvre.	-« Elle fumait beaucoup » (p.15) -« la petite moue qui faisait un arc de cercle au coin de sa lèvre et autour de sa cigarette » (p.15)

- Gerda :

Les composantes du physique	Les particularités	Passages et pages
Le sexe	-Féminin.	/
La classe d'âge	-Vingt-trois ans.	-« Un bébé de vingt-trois ans » (p.39)
Les traits du visage	-Des yeux verts, de miel. -Un regard amusé et confiant. -Un œil propre et tranquille. -Un sourcil droit. -Des lèvres molles et chaudes.	-« Les yeux étaient de miel » (p.39) -« Les yeux de Gerda sont verts » (p.40) -« ce regard amusé, ce regard confiant » (p.39) -« Gerda ouvrit un œil propre et tranquille » (p.63) -« le sourcil droit » (p.40) -« Elle offrait ses lèvres immobiles, molles et chaudes » (p.75)
Le corps	-Très blonde. -Des seins ronds et durs. -Des dents blanches. -Des longs cheveux. -Un buste solide et souple.	-« C'est une allemande très blonde » (p.39) -« Ses seins dessinaient un oiseau dans son vol, à la limite du drap. Ses dents étaient blanches ... Ses cheveux flottaient dans la pénombre » (p.64) -« Ses seins étaient durs » (p.74) -« son buste solide et souple » (p.75)

Les habits	-Une robe de rose. -Un chandail rouge.	-« portait une robe de rose » (p.39) -« Gerda enfila un chandail rouge » (p.74)
Les tics	/	/

L'élève et la leçon :

- Idir Salah :

Les composantes du physique	Les particularités	Passages et pages
Le sexe	-Masculin.	/
La classe d'âge	-Soixante ans.	-« Et voilà ! Je les ai eus ces soixante ans » (p.74)
Les traits du visage	-Un visage sans rides. -Des yeux qui se contentent de regarder. -Des yeux vides d'avenir.	-« Les rides ne viendront jamais adoucir mon visage » (p.9) -« aujourd'hui mes yeux se contentent de regarder. L'avenir n'est plus dans mes yeux » (p.75)
Le corps	-Occidental. -Il a prit du ventre. -Les cheveux blancs. -Les épaules voûtées.	-« Je suis occidental en apparence » (p.18) -« J'ai pris du ventre » (p.9) -« quelques cheveux blancs qui se glissent dans mes idées » (p.9) -« Mes cheveux sont blancs » (p.44) -« mes épaules voûtées » (p.45)
Les habits	-Une blouse blanche.	-« La blancheur de ma blouse n'est pas la pureté céleste » (p.44)
Les tics	-Il fume, mais il fume moins.	-« Je fume moins » (p.9) -« j'allume une cigarette » (p.45)

- Fadila :

Les composantes du physique	Les particularités	Passages et pages
Le sexe	-Féminin.	/

La classe d'âge	<p>-Huit ans (dans le passé).</p> <p>-Vingt-deux ans (dans le présent).</p>	<p>-« Fadila retrouve l'éclat de ses huit ans » (p.92)</p> <p>-« Ma fille est une seconde de vingt-deux ans » (p.12)</p>
Les traits du visage	<p>-Belle.</p> <p>-Des beaux yeux noirs qui brillent.</p> <p>-Une belle bouche, vivante mais qui dessine une amertume.</p> <p>-Des cils bouclés.</p> <p>-Des joues blanches.</p>	<p>-« si belle » (p.9)</p> <p>-« Ses yeux sont noirs. Ils brillent » (p.9)</p> <p>-« tes beaux yeux » (p.64)</p> <p>-« La bouche est belle » (p.17)</p> <p>-« La bouche de Fadila dessine une amertume » (p. 41)</p> <p>-« de tes cils bouclés » (p.18)</p> <p>-« Les joues de Fadila sont blanches » (p.110)</p>
Le corps	<p>-Des petits seins ronds.</p> <p>-De longs cheveux.</p> <p>-Un buste généreux.</p> <p>-Des petites épaules.</p> <p>-Enceinte.</p>	<p>-« Elle a des seins bien ronds » (p.12)</p> <p>-« ses petits seins sont ronds » (p.47)</p> <p>-« Pourtant dans ses cheveux, ma mains serait émue » (p.13)</p> <p>-« Fadila ébroue sa chevelure » (p.33)</p> <p>-« un buste généreux » (p.41)</p> <p>-« J'imagine que ses petites épaules, elles aussi, sont lourdes » (p.68)</p> <p>-« J'attends un enfant » (p.17)</p>
Les habits	<p>-Un chemisier de nylon bleu à pois blancs.</p> <p>-Du rouge sur les ongles.</p> <p>-Un tailleur.</p>	<p>-« Un chemisier de nylon bleu à pois blancs enveloppe un buste généreux » (p.41)</p> <p>-« Fadila a du rouge sur les ongles » (p.64)</p> <p>-« le tailleur de n'importe quelle étudiante » (p.65)</p>
Les tics	<p>-Elle fume.</p>	<p>-« Fadila fumait » (p.16)</p>

- Omar :

Les composantes du physique	Les particularités	Passages et pages
Le sexe	-Masculin.	/
La classe d'âge	/	/
Les traits du visage	-Des yeux qui ont raison. -Une bouche qui a besoin de parler. -Des lèvres que le défi accuse.	-« Omar a des yeux qui ont raison. ... J'aime cette bouche qui a besoin de parler, cette lèvre que le défi accuse » (p.116)
Le corps	-Petit jeune homme.	-« Ce petit jeune homme, c'est un volontaire, il s'engage » (p.102)
Les habits	-Il porte des lunettes.	-« Omar remonte ses lunettes avec son nez » (p.30)
Les tics	-Il remonte ses lunettes avec son nez.	-« Omar remonte ses lunettes avec son nez » (p.30)

- Germaine :

Les composantes du physique	Les particularités	Passages et pages
Le sexe	Féminin	/
La classe d'âge	/	/
Les traits du visage	-Des yeux tranquilles et propres. -Une bouche un peu trop intelligente.	-« je retrouvais ses yeux tranquilles et propres, sa bouche un peu trop intelligente » (p.91)
Le corps	-Des épaules douces, molles et vulnérables. -Enceinte. -Des cheveux vaguement	-« Les épaules de Germaine d'abandonnaient à mon bras. Elles étaient douces et molles, vulnérables » (p.75) -« Ma femme attend ce qu'on appelle un heureux événement » (p.86) -« Ressemble-t-il à sa mère ? A-t-il ses

	roux du coté des temps et de la nuque.	cheveux vaguement roux du coté des tempes et de la nuque ? » (p.101)
Les habits	-Une alliance qui a l'éclat d'une balle.	-« Mais son alliance, quand elle agitait sa main, avait l'éclat d'une balle » (p.91)
Les tics	/	/

- Kader :

Les composantes du physique	Les particularités	Passages et pages
Le sexe	-Masculin.	/
La classe d'âge	/	/
Les traits du visage	/	/
Le corps	/	/
Les habits	/	/
Les tics	-Il fume du kif.	-« il avait encore comme défaut celui de fumer du kif » (p.89)

Le quai aux fleurs ne répond plus :

- Khaled Ben Tobal :

Les composantes du physique	Les particularités	Passages et pages
Le sexe	-Masculin.	/
La classe d'âge	-Agé.	-« Avouez qu'à mon âge » (p.86)
Les traits du visage	-Il a la tête du passé. -Des yeux qui ne veulent pas regarder loin.	-« Khaled a la tête du passé. D'abord ses yeux ne veulent pas regarder loin » (p.19)
Le corps	-Des cheveux gris, bouclés et coupés court. -Grand. -Une silhouette pesante et tranquille.	-« D'abord ses cheveux bouclés, coupés court » (p.19) -« ses cheveux qui grisonnaient » (p.81) -« Il était grand » (p.58) -« sa silhouette pesante et tranquille » (p.102)

Les habits	-Un petit béret gris.	-« son petit béret gris posé sur ses cheveux bouclés » (p.110)
Les tics	-Fume beaucoup. -Il se frotte le nez lorsque ses idées l'intéressent.	-« fumant cigarette sur cigarette » (p.8) -« Khaled, en se frottant le nez, comme il le faisait toujours lorsqu'une de ses idées l'intéressait » (p.57)

- Simon Guedj :

Les composantes du physique	Les particularités	Passages et pages
Le sexe	-Masculin.	/
La classe d'âge	-Agé.	-Il a le même âge que Khaled.
Les traits du visage	-Un sourire fin, à peine ébauché.	-« Simon souriait de son sourire très fin, à peine ébauché » (p.44)
Le corps	-Gros et petit.	-« Simon était gros et petit » (p.13)
Les habits	/	/
Les tics	/	/

- Ourida :

Les composantes du physique	Les particularités	Passages et pages
Le sexe	-Féminin.	/
La classe d'âge	/	/
Les traits du visage	-Belle et jolie. -Une bouche muscade. -Des lèvres de rose. -Deux grains de beauté sur la joue gauche. -Des yeux noirs.	-« Ourida, c'est la belle ! » (p.30) -« sa bouche muscade » (p.30) -« Il venait de la voir avec sa lèvre de rose, ses deux grains de beauté sur la joue gauche » (p.57) -« Ourida-les-yeux-noirs ! » (p.37)
Le corps	-Petite. -Une silhouette de légende.	-« le nuit est petite et fraîche comme toi » (p.49) -« pour dessiner au ciel sa silhouette de légende » (p.72)

	-Une allure mutine. -Des cheveux bruns qui semblent une forêt. -Enceinte.	-« son allure mutine » (p.57) -« ses cheveux bruns » (p.30) -« ses cheveux qui semblaient les forêts de Djebel-Ouach » (p.57) -« Ses hanches sont lourdes. Elle attend et prépare l'avenir » (p.37)
Les habits	/	/
Les tics	/	/

- Monique :

Les composantes du physique	Les particularités	Passages et pages
Le sexe	-Féminin.	/
La classe d'âge	/	/
Les traits du visage	-Belle. -Des grands yeux bleus. -Une bouche rouge.	-« Monique savait être belle » (p.12) -« une jolie Monique aux yeux pervenche » (p.17) -« Et ses yeux étaient bleus » (p.24) -« sa bouche était rouge » (p.24)
Le corps	-Petite. -Des longues mains très pâles. -Des genoux bien ronds et bleus et des petits seins. -Une silhouette parfaite.	-« une petite bonne femme jolie comme tout » (p.15) -« Monique était petite » (p.22) -« Il nota surtout sa longue main très pâle » (p.15) -« Ni les genoux bien ronds, ni le petit sein » (p.20) -« sa silhouette probablement découpée dans quelque gravure de mode de grand luxe » (p.24)
Les habits	-Un corsage rose. -Un soutien-gorge noir.	-« Son corsage est rose » (p.13) -« Maintenant, le soutien-gorge est noir » (p.13)

	-Une robe de chambre avec des fleurs. -Une jupe plissée, noire, piquée de fleurs rouges. -Un corsage blanc, tout simple. -Un tailleur de laine gris bleuté. -Un ensemble de daim. -Des gants rouges.	-« La robe de chambre disait des fleurs » (p.13) -« Elle portait une jupe plissée, noire, piquée de fleurs rouges, et un corsage blanc, tout simple, tout net, de jeune fille de bonne famille » (p.15) -« Un tailleur de laine gris bleuté dessinait sa silhouette » (p.24) -« avec cet ensemble de daim, ses gants rouges » (p.40)
Les tics	-Elle fume.	-« et réclama une cigarette » (p.79)

- Nicole :

Les composantes du physique	Les particularités	Passages et pages
Le sexe	-Féminin.	/
La classe d'âge	-Quatre ans.	-« c'était Nicole, quatre ans » (p.14)
Les traits du visage	-Jolie.	-« jolie comme une image » (p.14)
Le corps	-Petite.	-« Une petite fille apparut » (p.14)
Les habits	-Un pyjama bleu. -Un pantalon de velours bleu. -Un boléro jaune.	-« dans un pyjama bleu » (p.14) -« la petite Nicole, ravissante dans un pantalon de velours bleu et un boléro jaune » (p.94)
Les tics	/	/

- Abdellah :

Les composantes du physique	Les particularités	Passages et pages
Le sexe	-Masculin.	/
La classe d'âge	/	/
Les traits du visage	/	/
Le corps	/	/
Les habits	/	/
Les tics	/	/

3 – MOUVANCE DES ACTANTS ENTRE / DANS LES TROIS FICTIONS :

Selon le dictionnaire Larousse, le mot « *mouvance* » vient du verbe « *mouvoir* » qui, à son tour, vient du latin « *movere* ». Ce dernier signifie mettre en mouvement, remuer, faire changer de place. Le mot « *mouvance* » signifie donc un mouvement, un remuement, un changement. Il signifie aussi un domaine dans lequel quelqu'un ou quelque chose exerce son influence.

Dans l'Histoire, « *mouvance* », dite aussi « *tenure* », est l'état de dépendance d'un fief par rapport à un autre dont il relevait. Un fief était tenu ou mouvant d'un autre lorsqu'il lui devait foi et hommage et autres devoirs. Si un fief relevait d'un fief supérieur c'était pour lui une *mouvance* passive. Si ce même fief en avait d'autres qui relevaient de lui c'était la *mouvance* active.

Dans notre recherche, le mot « *mouvance* » a une double signification. D'une part, il signifie le mouvement transfictionnel et non-linéaire des personnages. Et d'une autre part, la sphère d'influence de ses personnages entre eux-mêmes.

3.1 – les continuités transfictionnelles :

Une lettre écrite par Malek Hadda a été trouvée dans une vieille armoire à Constantine, elle dit ce qui suit :

« J'ai commencé mon roman, je m'y installe, je m'y vautre, je m'y plonge. Je le connais par cœur dans ses grandes lignes, dans son esprit, dans son âme. Les trois personnages principaux, je les sens, ils me sont déjà familiers. Déjà je ne m'évanouis plus. C'est bête mais j'ai un but et comme une excuse d'exister, de mener la vie que je mène. Alors que ce livre n'en est qu'à sa première esquisse, je le sens s'inscrire dans la suite et le contexte de mes romans précédents. Il me continue, il me poursuit. Que Dieu soit loué ! Je t'avoue ma petite x que j'avais peur, très peur de ne plus rien avoir à dire. Tu ne peux savoir à quel point la Fin des Majuscules m'aura été salutaire. Un avertissement technique. On n'écrit pas un livre pour écrire un livre, en luttant contre la montre et le calendrier, par principe.

Deux choses se font à table, manger et écrire. Je ne peux me mettre à table sans avoir faim. Souhaite-moi bonne chance, une page est tournée »²⁷.

Dans cette lettre, Malek Haddad accorde une importance aux trois personnages principaux de ses œuvres. Il y annonce une certaine théorie sur la transfictionnalité, le voyage des éléments fictifs et la continuité de la fiction.

Suivant la chronologie de la publication des œuvres de Malek Haddad, les personnages qui forment le groupe de héros sont : L'auteur, Moulay, Idir Salah et Khaled Ben Tobal. Ils sont tous des héros en quête d'un bien précis. Le premier et les deux derniers sont des exilés, des amants déçus de leur amour, des écrivains et gens de lettres. L'auteur est écrivain ; Khaled Ben Tobal est écrivain aussi, poète et journaliste ; quant à Idir Salah, cela est vrai qu'il est Médecin, mais à un certain moment il a précisé en disant : « *Et pourtant, la médecine, qu'est-ce donc sinon de la littérature en action ?* »²⁸.

Le deuxième héros, Moulay, se joint au personnage de l'auteur, il représente son passé, comme le confirme Malek Haddad :

« L'auteur disait encore :

Je n'ai pas fermé les yeux pour rencontrer Moulay, pour rencontrer Yaminata. Je pourrais proclamer : « Ah ! si le sable pouvait parler ! » Mais le sable peut parler. Comme on relit un manuscrit, un jour je retournerai au Tassili des Ajjer. J'irai vers le Koukoumen, à l'endroit des baisers. Parmi les mille et mille traces de pas, je retrouverai celles des pieds de Yaminata qui ne portaient pas de nails. Le sable comme la neige me dira que je n'ai pas rêvé. Je veux témoigner d'un amour rassurant. Cet amour-palmeraie inventa l'espérance. Les morts qui dorment au pied du Koukoumen n'ont pas de nom. Suprême discrétion, le roman de leur vie n'est pas signé d'un nom d'auteur. Rien ne prouve qu'ils burent du lait et furent coquets. Je ne veux pas qu'ils disparaissent. Je suis le témoin de l'amour et je suis le gardien de la mort.

L'auteur disait encore :

²⁷ HADDAD, Malek, cité par : ALL-KHOGJA, Jamel, Malek HADDAD Fonction : Ecrivain, *Expression*. P. 22.

²⁸ HADDAD, Malek, L'élève et la leçon, Op.cit, p. 75.

Je suis le survivant des morts, je suis le témoin de l'amour. Le rêve est de rigueur, on l'appelle folklore. Rien ne peut disparaître. La flûte va plaider »²⁹.

L'auteur porte une chemise de nylon bleue et un blouson marron, un couple de couleur qui symbolise l'univers. Le marron est la couleur de la terre et de la boue, il transmet l'idée du besoin de confort et de la sécurité, la terre est toujours notre refuge. Quant au bleu, il est associé à la divinité, et pour les anciens égyptiens il est la couleur d'Amon-Râ, dieu du soleil levant, d'où jaillit la lumière. Le bleu symbolise le vide, la vérité éternelle, l'immortalité, la fidélité, la chasteté, la loyauté et la justice. Et identifié à l'air et au vent, il symbolise aussi la spiritualité, la contemplation, la passivité et favorise la méditation et le repos.

Le chakra³⁰ bleu se situe au sommet du front à la racine des cheveux pour irradier le cerveau et transformer l'énergie du corps en lumière. Ainsi, « *Par le bleu, l'être devient de plus en plus conscient, jusqu'à acquérir la conscience de son niveau de conscience. C'est la couleur de la réflexion méditative qui intègre* »³¹. Le bleu est donc la couleur de la sagesse qui, en allant de l'intérieur à l'extérieur du corps, prend la couleur de la lumière : le blanc.

Toute la blancheur de la sagesse est exprimée par les cheveux blancs et la blouse blanche du docteur Idir Salah. Le blanc ici est la lumière, il symbolise la divinité, la pureté, la vertu et la chasteté. Mais dès que le blanc est touché par le noir, par sa négation et son ignorance, par le mal lui-même, il devient gris, comme le béret que porte Khaled Ben Tobal et qui lui couvre sa tête, son centre d'énergie et de force. Le gris est l'union de l'innocence et de la culpabilité, il est l'emblème de la mort terrestre et de l'immortalité spirituelle, de l'innocence calomniée, noircie, condamnée par la force de l'opresseur.

Des couleurs aux prénoms et l'auteur n'a pas de prénom, mais Moulay le remplace. Celui-ci signifie, comme nous l'avons déjà cité, le seigneur, le maître, le sultan. Le prénom du deuxième héros : Idir, signifie le vivant. Il est suivi de Khaled, Khaled l'éternel. En

²⁹ HADDAD, Malek, *Je t'offrirai une gazelle*, Op.cit, p. 24.

³⁰ Dans l'hindouisme, le chakra représente le centre énergétique du corps subtil, double du corps physique dense. Le corps subtil est composé de lignes de force et de points où ces lignes de force se recoupent, formant à leurs croisements des centres d'énergie. Ces nœuds énergétiques sont au nombre de sept centres majeurs et de vingt-et-un centres mineurs.

³¹ BOURDIN, Dominique, Op.cit, p. 72.

donnant ces prénoms à ses héros, Malek Haddad essaie de nous raconter l'Histoire de l'Algérie, et exactement celle des Algériens. Car avant l'arrivée du colonisateur, nous étions des sultans et des maîtres. Après son débarquement et malgré sa présence, nous sommes restés vivants, et l'emploi du nom Salah accentue notre droiture et notre loyauté au pays. Après l'indépendance, marquée par l'emploi du nom « *Ben Tobal* » nous sommes devenus et nous serons des éternels.

Au-delà de cette dimension historique, Malek Haddad nous rappelle que chaque « *victoire* » se fait par la volonté de Dieu. Il marie alors la dimension historique à une dimension religieuse : Dieu est notre maître, il est le vivant et l'éternel. Ainsi nos quatre héros forment la première continuité transfictionnelle.

Le bien recherché par les héros est toujours destiné aux destinataires, souvent représentés par la patrie : l'Algérie, ou par d'autres actants. Ainsi les personnages constituant le groupe des destinataires sont : Yaminata, Fadila et Nicole, trois enfants innocents. Etant princesse, Yaminata est donc la fille du roi ; Fadila la fille d'Idir ; et Nicole celle de Simon, mais Monique – sa mère – aurait préféré l'avoir avec Khaled : « *Il lui sembla que cette enfant appartenait à Khaled, que Khaled était son mari, qu'elle était là comme tous les soirs dans l'attente du prochain épisode d'une légende qui ne finirait jamais* »³².

Yaminata, « *princesse bleue* »³³, Fadila et son chemisier de nylon bleu à pois blancs, et Nicole et son pyjama bleu, renvoient à l'idée de la fidélité, de la chasteté et de la loyauté. La couleur bleue est le point commun entre elles. L'intervention des pois blancs dans le bleu du chemisier de nylon de Fadila ne fait qu'accentuer sa chasteté, sa pureté et, comme l'indique son prénom, sa vertu. Quant au boléro jaune de Nicole, qui vient à la fin pour accompagner son pantalon de velours bleu, il symbolise la capacité du renouvellement, l'entrain, la jeunesse et l'audace.

Si les prénoms des héros racontent l'Histoire des Algériens, ceux des destinataires racontent celle des Algériennes. Yaminata, toutes les Algériennes, heureuse, fortunées et prospères, est restée – malgré la séparation de son amour, son véritable mari, et tout ce

³² HADDAD, Malek, *Le quai aux fleurs ne répond plus*, Op.cit, p. 99.

³³ HADDAD, Malek, *Je t'offrirai une gazelle*, Op.cit, p. 23.

qu'elle a de cher dans sa vie – digne et vertueuse, méritante et supérieure, comme le cri si fort le prénom de Fadila avec ses deux prononciations. Et puis vient le prénom de Nicole pour conclure cette Histoire avec une « victoire ». Ainsi le group des destinataires forme la deuxième continuité transfictionnelle.

Dans leur quête du bien souhaité, les héros se font aidés par un groupe d'adjuvants. Dans notre cas ce groupe est composé d'éléments féminins et d'éléments masculins. Le premier sous-groupe est constitué de : Gisèle Duroc, Gerda, Germaine et Monique. Le deuxième regroupe : Ali, Omar, Kader et Abdellah.

Les femmes qui composent le premier sous-groupe sont toutes – sauf Gerda – mariées, et en dehors de leur vie conjugale les amantes des héros, ce qui fait d'elles des épouses infidèles. Gerda est uniquement une amante. Le point qui les rassemble toutes est l'impossibilité et l'échec de leur amour.

Les prénoms Gisèle, Gerda et Germaine commencent par la lettre G, qui, ayant comme caractéristique de symboliser une création issue d'une fécondation, ressemble de par son interprétation à la lettre M, celle-ci qui représente l'union positive et harmonieuse de deux êtres, l'injonction de deux « 1 » pour créer un monde nouveau. Le M est aussi la lettre qui débute le prénom Monique.

Le héros doit employer une arme : une épée ou une flèche (Gisèle), pour sauver sa protégée (Gerda). Une protégée qui est aussi sa bien aimée, une sainte dans l'esprit du héros-chevalier, une sainte du même sang que lui (Germaine) : la femme qui symbolise le germe, la graine qui lui offrira le bonheur, la femme solitaire, l'amour unique (Monique). Les prénoms de ces femmes construisent alors l'histoire d'un amour chevaleresque et impossible. On remarque aussi qu'historiquement, les prénoms Gisèle et Gerda sont germaniques, et que Germaine et Monique sont toutes les deux des saintes nées en Afrique. Ainsi ces femmes constituent la troisième continuité transfictionnelle.

Les adjuvants masculins : Ali, Omar, Kader et Abdellah, nous racontent deux histoires d'amitié. D'une part, une amitié créée sous des conditions sociales, une pièce théâtrale dont les acteurs sont Ali et Kader, leurs rôles se partagent entre confidents, valet fidèle et serviteur du bon cœur. De l'autre part, une autre amitié née sous des conditions politiques,

elle est représentée par Omar et Abdellah, les deux amis qui ont influencé positivement les héros de leurs activités révolutionnaires.

Les prénoms des quatre adjuvants masculins appartiennent à la culture et la religion musulmane : Ali est l'élevé, le supérieur, le noble, le sublime. 'Alî est aussi le cousin et gendre du Prophète, le serviteur du puissant : Abdelkader, d'où le diminutif « Kader ». Il a été aussi l'un des plus grands combattants et résistants contre la mauvaise fois, comme l'a été l'émir Algérien Abdelkader contre l'occupant français.

De l'émir Algérien à l'émir des musulmans : 'Umar ibn-Khattab, le beau-père et deuxième calife du Prophète. En plus qu'être celui qui aura une longue vie, et portera le message et la parole, 'Umar est aussi le serviteur de Dieu et son adorateur : 'Abd-Allâh.

La loyauté des musulmans à leur religion et celle des Algériens envers leur pays, font d'Ali et de Kader la quatrième continuité transfictionnelle. Quant à la bravoure, le courage et la résistance et des musulmans et des Algériens, contre les pouvoirs oppresseurs, font d'Omar et d'Abdellah la cinquième continuité transfictionnelle.

Si les adjuvants aident le héros dans sa quête, les opposants lui dressent des difficultés. Dans ces œuvres le groupe des opposants est constitué de : Kabèche et de Simon Guedj. Ils représentent la trahison et le parasitisme. Le premier a trahi sa patrie après avoir été Algérien, le deuxième a trahi l'amitié, après avoir été un ami historique. Et tous les deux dressent un obstacle entre deux amants.

Le prénom Kabèche, qui signifie responsable, peut représenter Simon, car celui-ci est avocat, il est donc responsable de la liberté des autres. La liberté qui était tant recherchée par le héros. Kabèche est du côté du colonisateur, son but est de devenir un non-algérien, un français, et son but est exaucé (Simon). Kabèche est aussi ce personnage qui a brisé les deux êtres qui s'aimaient, Simon est celui qui les séparait. Ainsi ces deux personnages constituent la sixième continuité transfictionnelle.

3.2 – La migration des éléments fictifs :

A partir de cet ensemble de continuités nous pouvons établir un certain ordre de la suite et de l'enchaînement des œuvres. L'ordre qu'indiquent les dates de parution des romans ne

certifie pas l'ordre du récit général, mais ce sont plutôt les événements de ce dernier qui le produisent.

Dans un premier mouvement dans *Le quai aux fleurs ne répond plus*, Khaled Ben Tobal vit un grand amour avec sa femme Ourida en Algérie, mais il doit s'exiler en France pour pouvoir publier son prochain roman. Il va donc chez son ami Simon Guedj et sa femme Monique, celle-ci déjà fascinée par le roman de Khaled Ben Tobal et désire le rencontrer. Une fois à Paris, le personnage de Khaled Ben Tobal migre vers *Je t'offrirai une gazelle*, et devient l'auteur. Il est cet écrivain qui a laissé sa femme en Algérie Ourida. Elle est citée aussi dans cette œuvre, elle est même la femme de l'auteur, comme l'indique le passage suivant : « *Et puis je te présente, ô peuple mon frère, cette fleur orpheline en haut des barricades. Voici mon âme et ses yeux noirs, voici mes yeux et ma musique. Je l'appelle Ourida pour narguer les broussailles et je te demande ta bénédiction, peuple de fellah, peuple de princes, je te demande de bénir mes épousailles* »³⁴.

De l'autre côté du quai, Monique cherche toujours à connaître l'auteur et elle réussit à avoir un rendez-vous avec lui grâce à son mari. Monique le cherche parce qu'elle l'aime et le désire. Son côté amoureux la transforme en Gisèle Duroc : l'amour est toujours marié, et son côté désir en Gerda : le désir est toujours célibataire. Quant à Simon Guedj, son mari, devient Jean Duroc, celui de Gisèle.

Les valeurs numériques des prénoms des personnages peuvent renforcer ce que nous venons d'avancer. Le 4 de Khaled Ben Tobal « *représente l'union des trois personnes de la Sainte Trinité en un seul Être* »³⁵. En ce sens le chiffre 4 symbolise la famille : Khaled, sa femme et ses enfants, il est donc le nombre de l'organisation et du rythme parfait. Le 4 symbolise aussi la terre, l'origine ou la racine de toute chose, ainsi Khaled vivait dans son pays avant de partir en France, l'Algérie est son origine et la source de sa stabilité. En devenant l'auteur, le 4 se multiplie et devient un 8. Celui-ci est le chiffre de l'infini, car en mathématique le symbole de l'infini est représenté par un 8 couché « ∞ ». Après une vie familiale d'harmonie et de stabilité, le 8 renvoie plutôt à l'autodestruction, à une vie créatrice et autonome, régissant ses propres lois. Il est ainsi le symbole de la vie nouvelle, il représente la création en mouvement, c'est pour cela que Khaled est parti en France pour pouvoir écrire

³⁴ HADDAD, Malek, *Je t'offrirai une gazelle*, Op.cit, p. 94.

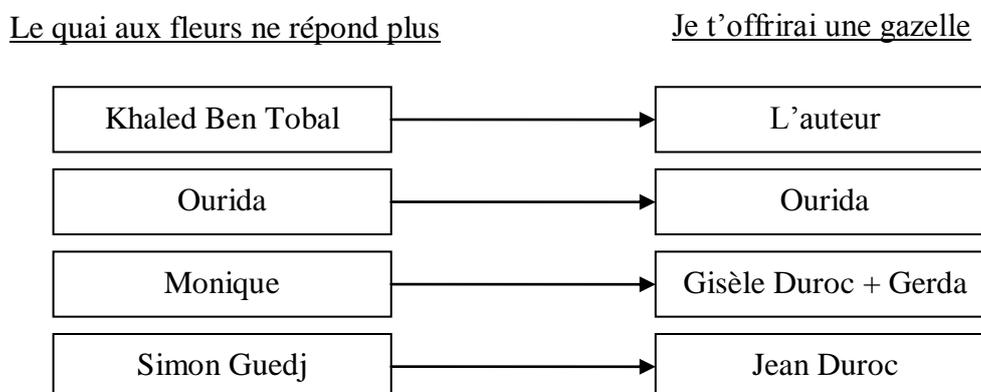
³⁵ DESROSIERS, Steve, *Les nombres : Symbolisme et propriétés*, Op.cit, p. 27.

son nouveau roman, mais sans oublier sa femme, son amour, car pour les pythagoriciens le chiffre 8 est le symbole de l'amour et de l'amitié, de la prudence et de la réflexion.

Malgré l'exile de Khaled, Ourida reste Ourida et elle est représentée par le chiffre 5, chiffre de l'harmonie et de l'équilibre. Il symbolise la volonté divine, la force et les limites de l'homme dans sa maîtrise sur l'Univers. Ourida croit à la volonté de Dieu et croit à son mari, cette foi lui donne force pour maîtriser sa famille malgré l'absence de Khaled. Le 5 symbolise aussi sa patience et sa méditation.

La valeur numérique de Monique est 4, le chiffre de la double dualité, deux plus deux : le 2 de l'amour, puisque qu'il y a nécessairement dualité entre celui qui donne et celui qui reçoit, et le 2 de la sexualité, puisque le 2 représente aussi la division de l'unité en masculin et féminin. Le 4 est considéré aussi comme étant une autre image et une simple projection du chiffre 1, chiffre de Gisèle Duroc qui représente le côté amour de Monique. Et multiplié par le chiffre de la sexualité, le chiffre 4 donne le 8, chiffre de Gerda qui représente le côté sexualité de Monique.

Nous résumons ce que nous venons de voir dans le schéma suivant :



Une deuxième migration ce fait à deux niveau. D'abord à l'intérieur de *Je t'offrirai une gazelle* : elle concerne seulement l'auteur et Ourida. A travers le récit-conte au deuxième degré, L'auteur voit son passé, il se voit Moulay et Ourida devient Yaminata. Elles sont toutes les deux enceintes, elles portent en elles l'avenir du héros. Et puis de *Je t'offrirai une gazelle* à *L'élève et la leçon* : Yaminata et Ourida sont enceintes et elles donnent naissance à un enfant. Quant à l'auteur, il est toujours à Paris, et il devient Idir Salah, le

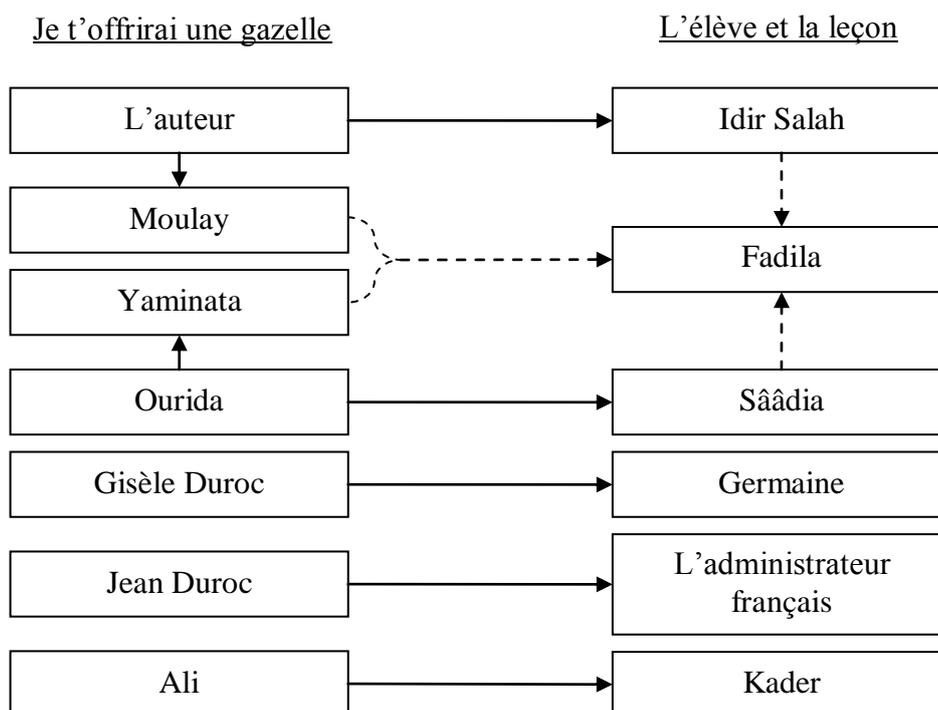
médecin qui a laissé sa femme en Algérie, Ourida ou autrement dit Sââdia. Après la mort de cette dernière, son enfant le rejoint : Fadila est en face de son père pour toute une nuit.

En connaissant encore plus l'auteur, Monique a perdu son côté désir et Gerda est repartie en Allemagne. Quant à son côté amour, il n'a fait que de s'agrandir davantage, et Gisèle a perdu son nom matrimonial, mais elle a gardé son G et elle est devenue Germaine, l'amour éternel. Germaine est mariée à un administrateur français, il est celui qui empêche son amour avec le héros, il représente donc la réapparition de Jean Duroc.

Ali, le graisseur de l'auteur, reste non seulement fidèle à ses devoirs de valet et devient l'infirmier du Docteur Idir, mais aussi à ses mauvaises habitudes, celles de fumer du kif.

Le 8 de l'auteur et le 1 de Gisèle Duroc s'additionnent pour donner le 9 d'Idir Salah – chiffre qui est considéré comme le nombre de l'initié, c'est-à-dire de « l'élève » – et le 9 de Germaine, leur amour est éternel mais il est impossible. Germaine est toujours Germaine, l'amante d'Idir, car malgré son mariage avec cet administrateur français, elle garde son chiffre 9, qui symbolise la création et la vie en tant que rythme, l'imbrication et le développement. Le 9 a la propriété de toujours se reproduire lui-même lorsqu'on le multiplie par tout autre nombre, ainsi il symbolise la matière ne pouvant être détruite. Il est favorable et associé à l'éternité.

Le schéma suivant résume ce deuxième ensemble de migrations :



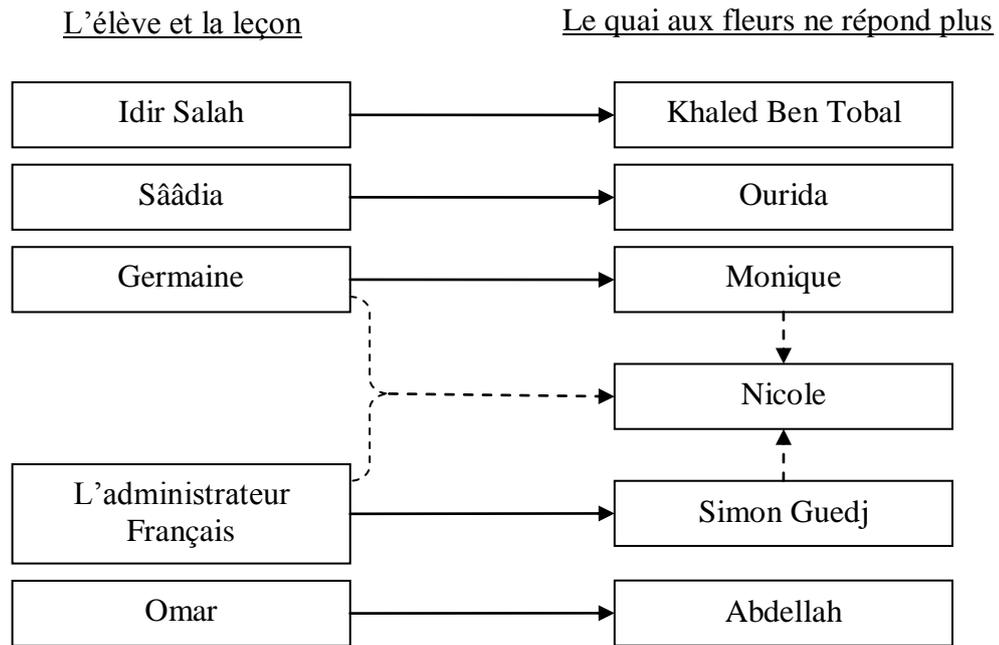
La troisième migration est un simple retour à la case départ. Elle se réalise en partant de *L'élève et la leçon* vers un deuxième mouvement de *Le quai aux fleurs ne répond plus*. Idir Salah devient Khaled Ben Tobal, et apprend que sa femme est morte : Sââdia qui redevient Ourida. Cette dernière est morte à cause de l'opresseur, de la folie de la trahison ; Sââdia est morte à cause de l'opresseur aussi, car celui-ci lui a ôté son mari, après avoir terminé le reste de sa vie dans un hôpital psychiatrique, la trahison de son mari lui rongait la raison.

Germaine continue à aimer Idir Salah, malgré sa vie conjugale, elle redevient Monique, l'éternelle amante de Khaled Ben Tobal, un amour interdit qui sera libéré par le suicide de Khaled. Germaine est enceinte et Monique donne naissance à Nicole, la fille de cet administrateur français qui n'est autre qu'un avocat : Simon Guedj.

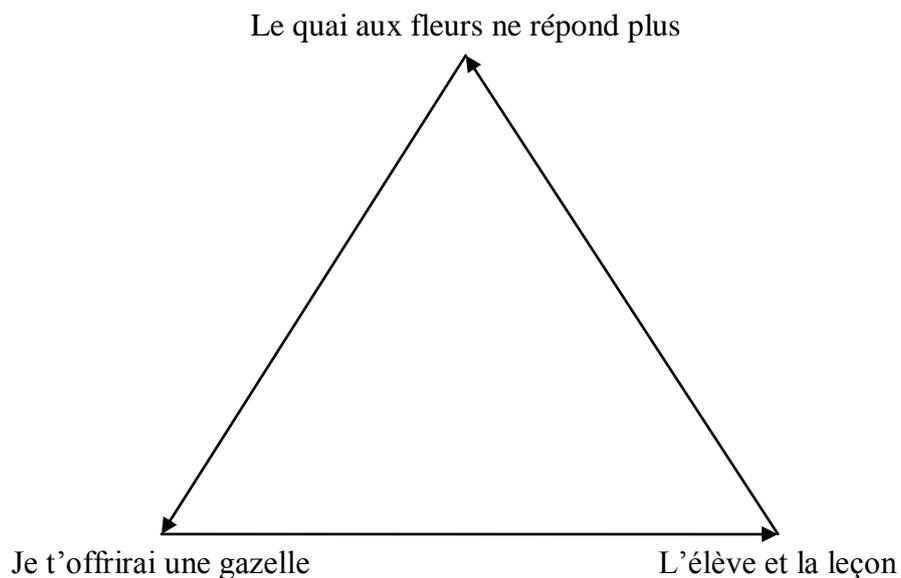
Omar, l'étudiant révolutionnaire, reste toujours l'espoir du héros et réapparaît sous l'aspect d'un autre personnage marqué aussi par des activités révolutionnaires : Abdellah.

Idir Salah perd Ourida, le 9 perd le 5, et il n'en reste que le 4 de Khaled Ben Tobal. Mais ce chiffre obtient le 8 de l'auteur avec l'autre 4 de Monique. Le 4 est un chiffre néfaste car il symbolise la mort, ainsi Khaled Ben Tobal s'est donné la mort, il s'est suicidé en sautant du train. Le 9 de Simon et le 4 de Monique donne le 4 de Nicole. Ici le 4, comme celui de Khaled Ben Tobal, représente la reconstruction de la famille, de l'espoir, la renaissance de la racine et de l'origine, la victoire à travers le temps et l'espace. Une victoire qui est aussi représentée par le 2 d'Omar. Celui-ci symbolise l'opposition, la séparation et la division, mais il symbolise aussi l'amour. Le 2 représente aussi le péché, fruit de l'amour. Un amour qui est l'essence d'une nouvelle existence, représentée par le 9 d'Abdellah, chiffre de la naissance et de la renaissance.

Nous résumons le troisième ensemble de migrations dans le schéma suivant :



Pour conclure cette analyse nous dirons que les trois œuvres de Malek Haddad forment un triangle fermé. Son point de départ est le même de son arrivée. Les trois œuvres constituent donc des fictions intégrées dans une seule fiction globale représentée par ce triangle :



CONCLUSION

Les résultats auxquels nous sommes arrivés nous affirment que les trois œuvres de Malek Haddad appartiennent à un seul univers fictif. Un univers qui n'est pas stable et repris identiquement à chaque fois, mais bien un univers variable, qui varie non seulement suivant le cours des événements dans chaque œuvre mais aussi suivant la migration des éléments fictifs d'une œuvre à une autre. L'organisation des œuvres sur l'axe de l'histoire se fait selon l'ordre des passerelles transfictionnelles, dans notre cas suivant l'apparition et la réapparition des personnages, et pour que l'écrivain puisse organiser ses éléments fictifs, et surtout les personnages, en parallèle aux événements et aux œuvres, il doit être un visionnaire. Malek Haddad l'est, car le fait de commencer sa fiction globale par le début de son dernier roman le prouve, en plus, il le confirme dans son roman *Je t'offrirai une gazelle*, en parlant du personnage de l'auteur – qui n'est autre qu'une image de l'écrivain lui-même¹ – : « *C'était un homme perdu au milieu des cailloux et des problèmes, une sorte de visionnaire indifférent aux horizons qu'il découvrait* »².

Cela nous ramène à affirmer que l'incomplétude de la fiction dépend d'un facteur textuel, et le texte, aussi étendu soit-il, ne parvient pas à couvrir la fiction qu'il met en œuvre. Dans la trilogie de Malek Haddad, chaque texte est indépendant de l'autre si on les lit séparément. Mais si on s'approfondit dans la dimension fictionnelle de l'œuvre et on prend l'acte de lecture en considération, on remarque que cette clôture textuelle semble bien se fendiller. Les échanges transfictionnels sont présents.

La transfictionnalité et les réflexions sur les mondes fictifs ont permis de montrer que la clôture de la fiction ne se confond pas avec celle du texte, voire même que la fiction peut ne pas se clôturer, et cela dépend de l'écrivain et du lecteur. L'avantage qu'offre la pratique transfictionnelle à l'écrivain est le pouvoir d'agrandir le champ symbolique de son œuvre, de lui donner une continuité et une dimension spatiotemporelle de plus. Il peut s'amuser à changer le malheureux destin d'un personnage, ou le sort d'une population après une guerre. Pour ce faire, l'écrivain joue avec des signes, comme nous l'avons vu dans les œuvres de Malek Haddad, et ses gadgets sont des noms, des couleurs et des

¹ Tahar BEKRI le confirme dans son livre « *Malek Haddad, l'œuvre romanesque* » à la page 56 : « *Le choix d'un auteur comme personnage principal et héros romanesque dans Je t'offrirai une gazelle a souvent poussé les critiques à confondre Haddad avec son personnage. L'identification fut facile et la critique fit rapidement le rapprochement entre le romancier et son personnage puisqu'il s'agit de la même situation : être écrivain algérien pendant la guerre d'Algérie* ».

² HADDAD, Malek, *Je t'offrirai une gazelle*, p. 65.

chiffres. Grâce à d'autres œuvres de fiction il équipe la sienne d'un passé ou d'un avenir, voire même d'un présent, dont les événements se passent simultanément.

De sa part, le lecteur se base sur sa logique et ses connaissances générales pour déchiffrer le message secret des passerelles transfictionnelles. Il se trouve même que le lecteur est la clé de ce phénomène, car les fictions ne communiquent pas entre elles, sinon à travers l'encyclopédie de base du lecteur.

La pratique de la transfictionnalité plonge le lecteur dans un univers qui dépend des relations entre différentes fictions, et entre monde réel et monde possible. Elle le fait voyager à travers le temps et l'espace, à travers les différentes littératures et les multiples genres littéraires. De ce fait, les textes ne s'abordent plus isolément mais en fonction d'autres textes, et souvent en fonction d'un parcours à travers les textes et les livres. Ainsi, le rôle essentiel de cette pratique est celui d'enrichir les actes de lecture en matière de connaissance.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Œuvres littéraires :

- HADDAD, Malek, *Je t'offrirai une gazelle*, Constantine, Média-Plus, 2004.
- HADDAD, Malek, *L'élève et la leçon*, Constantine, Média-Plus, 2004.
- HADDAD, Malek, *Le Malheur en danger*, La Nef de Paris, 1956.
- HADDAD, Malek, *Le quai aux Fleurs ne répond plus*, Constantine, Média-Plus, 2004.

Ouvrages critiques :

- BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1988.
- BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.
- BEKRI, Tahar, *Malek HADDAD, L'œuvre romanesque, Pour une poétique de la littérature maghrébine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1986.
- BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- BOURDIN, Dominique, *Le langage secret des couleurs*, Paris, Grancher, 2006.
- CHASSANG, A., SENNINGER, CH., *Recueil de textes littéraires français, XVIe siècle*, Paris, Hachette, 1966.
- DESROSIERS, Steve, *Les nombres : Symbolisme et propriétés*, Québec, 2005.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1985.
- EL OUAZZANI, Abdesselam, *Pouvoir de la fiction, Regard sur la littérature marocaine*, Paris, Publisud, 2002.
- EVERAERT-DESMEDT, Nicole, *Sémiotique du récit*, 3^{ème} édition, Bruxelles, De Boeck Université, 2000.
- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004.
- GEOFFROY, Younès et Néfissa, *Le livre des prénoms arabes*, Beyrouth-Liban, Edition Al-Bouraq, 2000.
- JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, éd. PUF, 1992.
- LAGARDE, André, MICHARD, Laurent, *Moyen âge*, Paris, Bordas, 1985.
- LAVOCAT, Françoise, *Usage et théories de la fiction*, Rennes, PUR, 2004.
- LE GALLIOT, Jean, *Psychanalyse et langages littéraires, théorie et pratique*, Fernand Nathan, 1977.
- MENOUD, Lorenzo, *Qu'est-ce que la fiction ?*, Paris, Librairie Philosophique, 2005.
- MONTALBETTI, Christine, *La fiction*, Paris, Flammarion, 2001.
- MONTALBETTI, Christine, *Le personnage*, Paris, Flammarion, 2003.
- PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 2001.

THERENTY, Marie-Eve, *L'analyse du roman*, Paris, Hachette Supérieur, 2000.

Dictionnaires :

ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, éd. PUF, 2002.

AZIZA, Claude, OLIVIERI, Claude, SCTRICK, Robert, *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*, France, Fernand Nathan, 1978.

AZIZA, Claude, OLIVIERI, Claude, SCTRICK, Robert, *Dictionnaire des types et caractères littéraires*, France, Fernand Nathan, 1978.

PONT-HUMBERT, Catherine, *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances*. Paris, Hachette Littérature, 2003.

Thèses :

CHAMPAIN, Pascal (2002), *Roman et fiction au XVIIème siècle : le commentaire comme condition d'actualisation du genre*, Thèse de doctorat, Université René Descartes, Paris V.

GUETTAFI, Sihem (2006), *Didactisation et historicité dans la chrysalide de Aïcha Lemsine : Symbolique d'une œuvre intégrale*, Mémoire de magister, Université Kasdi Merbah, Ouargla.

HORVÁTH, Krisztina, *Le Personnage comme acteur social : les diverses formes de l'évaluation dans La Peste d'Albert Camus*, [En ligne], disponible sur :

<http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/11_szam/09.htm#Heading2>

Reuves :

Le personnage de roman, *Études françaises*. Volume 41, numéro 1, 2005.

Spécial colloque Malek HADDAD, *Expression (Revue de l'institut des langues étrangères)*. Université de Constantine, janvier 1994.

Articles :

ANGENOT, Marc, in Dictionnaire International des Termes Littéraires, *ACTANT /Actant*, 2007, [En ligne], disponible sur : <<http://www.ditl.info/arttest/art211.php>>

AUDET, René, *Récit*, [En ligne], disponible sur : <<http://fabula.org>>

FLAHAULT, François et HEINICH, Nathalie, La fiction, dehors, dedans, *L'Homme*, 175-176 - Vérités de la fiction, 2005 [En ligne], disponible sur :

<<http://lhomme.revues.org/document1828.html>>

KUNDERA, Milan, *La variation à l'œuvre*, [En ligne], disponible sur :

<<http://milankundera.free.fr/essai/partie1.php>>

PRSTOJEVIC, Alexandre, Entretien avec Jean-Marie Schaeffer, www.vox-poetica.org.

REITEL, Bernard, *Frontière*, [En ligne], disponible sur :

<http://www.hypergeo.eu/article.php3?id_article=16>

SAINT-GELAIS, Richard, *La fiction à travers l'intertexte*, [En ligne], disponible sur :

<<http://fabula.org>>

SIMONNET, Emile, *Les personnages*, [En ligne], disponible sur :

<<http://emile.simonnet.free.fr/sitfen/narrat/perso.htm>>

Sites ressources :

ARISTOTE, *Poétique*, [En ligne], disponible sur :

<<http://www.litteratureaudio.com/index.php/forum?forum=5&topic=268&page=1>>

Asiaflash : Origine et signification des prénoms, [en ligne], disponible sur :

<www.asiaflash.com/prenom/origine_signification.shtml>

E-prénoms : Prénoms d'hier et d'aujourd'hui, [en ligne], disponible sur :

<<http://www.e-prenoms.com>>

Fabula : La recherche en littérature, 16 juin 2006, [en ligne], disponible sur :

<<http://www.fabula.org>>

Le Saint Coran (traduction en Français), 2007, [en ligne], disponible sur :

<<http://oumma.com/coran>>

Magister : travaux dirigés de français, 12 janvier 2008, [en ligne], disponible sur :

<<http://www.site-magister.com>>

Shakti, revue encyclopédique de spiritualité, [en ligne], disponible sur :

<<http://perso.orange.fr/revue.shakti>>

Signification des prénoms, [en ligne], disponible sur : <www.signification-prenom.com>

Vox-poetica : Lettres et sciences humaines, 06 avril 2006, [en ligne], disponible sur :

<<http://www.vox-poetica.com>>

Cours :

COMPAGNON, Antoine, *Théorie de la littérature : la notion de genre*, cours disponible sur : <www.fabula.org>