

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR
ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

UNIVERSITE MOHAMED KHIDER – BISKRA
FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES

DEPARTEMENT DES LETTRES ET DES LANGUES ETRANGERES
FILIERE DE FRANCAIS



MEMOIRE ELABORER EN VUE DE L'OBTENTION
DU DIPLOME DE MASTER

OPTION : LANGUES, LITTERATURES ET CULTURES D'EXPRESSION FRANCAISE

PARATEXTE ET CONSTRUCTION DU SENS DANS L'ŒUVRE
« *FEMMES D'ALGER DANS LEUR APPARTEMENT* »
D'ASSIA DJEBAR

Directeur de recherche :

AOUICHE HOUDA

Présenté et soutenu par :

LEBBAL WAFA

Année universitaire

2014 / 2015

Dédicace

Je dédie ce modeste travail à

Mon père, ma mère ainsi que ma belle mère

Mes frères et sœurs

Ainsi que tous les membres de ma famille :

Lebbal, Rahmoune et coffinet

Je le dédie aussi à mes chers amis,

Et à tous les étudiants de ma promotion

À tous ceux qui m'ont aidée et encouragée

Remerciement

Je remercie Dieu de m'avoir aidé dans la réalisation de ce mémoire.

*Je tiens à remercier profondément mon encadreur/ mademoiselle :
Aouiche Houda de m'avoir aidé par ses conseils et ses orientations.*

*Je remercie également tous mes enseignants sans exception pour
tout ce qu'ils ont fait pour nous tous.*

J'adresse mes plus sincères remerciements à Messieurs : **MAHBOUB
Mahdi** ainsi que **BEN AMEUR Yahia** pour leur disponibilité et leurs
conseils

*Je désire aussi remercier toute ma famille pour la patience qu'elle a
consentie devant les changements d'humeur occasionnés par ce
travail.*

Introduction générale

« *Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière, il s'agit ici d'un seuil ou [...] d'un « vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer ou de rebrousser chemin.* ».

GENETTE, Gérard. *Seuils*. Edition Seuil, Paris, 1987, p.7.

Toutes œuvres littéraires contiennent des indices extratextuels qui permettent d'inférer le sens au texte, ainsi qu'un lecteur peut être attiré par ces indices sans savoir le contenu de cette œuvre. Donc avant toute lecture, une analyse paratextuelle est nécessaire

La notion de paratexte définit par son fondateur Gérard Genette dans son ouvrage « *Seuils* » désigne l'ensemble des présentations qui accompagnent une œuvre. Plus précisément Le paratexte est un appareil textuel qui se présente comme un outil indispensable pour cerner la signification de l'œuvre littéraire et livrer les clés de sa compréhension. Il participe à l'édification d'un lieu d'échange entre l'auteur et le lecteur en établissant «un pacte de lecture » qui vise à orienter le processus de la réception de l'œuvre dès le départ.

L'analyse du paratexte est l'étude de la relation entre le texte et son environnement textuel immédiat : titre, sous titre, intertitres, préfaces, postfaces, avertissements, avant propos, couvertures, épigraphes, illustrations, etc.

Notre recherche a pour objectif de démontrer l'utilisation des éléments paratextuels dans le roman d'Assia Djébar « *les femmes d'Alger dans leur appartement* » ou il sera question d'analyser la relation de ces éléments avec le contenu du roman.

Notre problématique s'articule autour des questions suivantes :

Comment les éléments paratextuels contribuent-ils à la construction du sens de l'œuvre « *femmes d'Alger dans leur appartement* » d'Assia Djébar ? Et quels sont les procédés paratextuels utilisés par Assia Djébar pour mieux dévoiler le message inclus dans son œuvre « les femmes d'Alger dans leur appartement » ?

Pour répondre à notre problématique nous avons émis les hypothèses suivantes :

- Les éléments paratextuels constitueraient des indices sémiotiques qui sont au service de la thématique de l'œuvre.
- Le choix du tableau d'Eugène Delacroix comme première de couverture joue un rôle complémentaire qui a une valeur d'attraction.
- Le titre de l'œuvre sert à l'identifier, il est sa carte d'identité.
- La quatrième de couverture résume l'essentiel de l'histoire de l'œuvre.

Assia Djébar, ce nom figure en tête de la littérature Maghrébine d'expression française, elle a connu un parcours absolument unique et particuliers qui peut s'expliquer de plusieurs façons, tous d'abord par son extraordinaire éducation dans une famille de petite bourgeoisie traditionnelle algérienne, à une époque et dans une société où les femmes de l'islam en étaient généralement privées, et ensuite par les différents métiers qu'elle a pu exercer, aussi bien dans le champ des sciences humaines que dans celui des arts, et enfin par la réalisation d'œuvres militantes en faveur des droits des femmes.

Son recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980) qui représente notre corpus se prescrit tous d'abord par son titre emprunter des tableaux de Delacroix et Picasso, dont l'écrivaine s'en inspire pour raconter l'Histoire des Algériennes ayant connu ou non la guerre d'Indépendance. Par ailleurs, situé entre deux films, *La Noubia* (1978) et *La Zerda* (1982), il fait suite au premier en s'appropriant un scénario à des fins strictement littéraires. La peinture et le cinéma se manifestent donc dans ce texte de manière précise. Néanmoins, par extension, ils influencent également l'ensemble du recueil de manière plus globale.

En 1832, pendant un court séjour à Alger, Delacroix a l'occasion de visiter un harem. Inspiré par cette expérience orientale, il peint la toile intitulée «*Femmes d'Alger dans leur appartement*» qui montre quatre femmes dont deux sont assises, la troisième à demi allongée et la quatrième est une servante. Ces personnages à la fois présents et lointains donnent l'impression d'être des prisonnières résignées d'un lieu clos qui s'éclaire d'une sorte de lumière de rêve venue de nulle part.

En 1849, Delacroix décrit une seconde version des Femmes d'Alger. La composition est à peu près identique, mais cette fois-ci les traits des personnages sont plus précis, les éléments du décor moins fouillés, l'angle de vision s'est élargi. Quelques années plus tard, Picasso poursuit l'idée du second tableau de Delacroix et transforme les femmes emprisonnées en porteuses de bombes. (cf. Assia Djebar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, 1980, p.148) Comparable aux deux toiles de Delacroix, le livre d'Assia Djebar comporte deux parties intitulées «*Aujourd'hui*» et «*Hier*» qui représentent les deux époques de l'évolution de la femme algérienne concernant son rôle dans une société extrêmement patriarcale. D'un côté, nous voyons la vie quotidienne de la femme algérienne avant la guerre d'indépendance, et de l'autre, sa situation pendant et surtout après la guerre.

Ce recueil de nouvelles qui entretient un rapport dialogique avec la peinture puisqu'il emprunte son titre aux tableaux de Delacroix et de Picasso. Cette rencontre entre la peinture et l'écriture, c'est pourquoi dans notre travail on va appliquer l'approche sémiotique : qui est la démarche philosophique qui donne au concept d'interprétation une signification spécifique, et sa relation avec le contenu du roman.

Notre travail se compose de deux chapitres, a travers le premier chapitre qui lui aussi se subdivise en trois parties. La première est consacré pour notre auteure Assia Djébar et son œuvre « *femmes d'Alger dans leur appartement* », puis en deuxième lieu on explique la notion théorique du paratexte, donc définir ce concept, citer ses fonctions et l'objectif de son étude, enfin dans la troisième partie on a défini les éléments paratextuels (le titre, la première couverture, le nom de l'auteur, la quatrième de couverture...)

Pour le deuxième chapitre qui lui de même se subdivise en trois sections, dans la première section, on a abordé l'approche sémiotique, la relation texte paratexte ainsi que la relation texte –image qui est consacré à la relation texte–paratexte, ensuite la deuxième section, on a appliqué le concept du paratexte sur notre corpus, le roman d'Assia Djébar « les femmes d'Alger dans leur appartement », à partir d'une interprétation de certains éléments paratextuels : la première de couverture, le titre, le nom de l'auteur...) et enfin à travers la dernière section, on a abordé les relations des éléments analysés avec le contenu de l'histoire.

Trouver la relation entre les éléments paratextuels et si ces derniers contribuent à la construction du sens du roman qui est la réponse à notre problématique, va être notre conclusion.

Chapitre 1 :

Le paratexte : éléments
théoriques

Introduction

*« Un texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort de l'accompagnement d'un certain nombre de production. »^{*1}*

D'après la citation ci-dessous, de Gérard GENETTE, tout roman est entouré d'un certain nombre d'éléments, ces derniers établissent le premier contact avec le lecteur.

Cet accompagnement présente le roman, l'identifie et le révèle comme un produit à acheter et à consommer.

Ces éléments qui existent autour du roman font partie de ce que Genette appelle paratexte. Donc étudier un roman sans tenir compte du paratexte, occulte certains de ces éléments, qui ont joué un rôle dans la rédaction par l'auteur.

Alors à travers ce chapitre, nous allons tout d'abord présenter notre auteur ainsi que son œuvre qui constitue notre corpus. Ensuite nous allons définir le paratexte ainsi que ses éléments constitutifs et aborder ses fonctions.

¹¹ Gérard Genette, *Seuils* Éd. Seuil, Paris, 1987, P. 7.

I. Auteur et son œuvre :

1. Biographie de l'auteur

« J'écris, comme tant d'autres femmes écrivains algériennes avec un sentiment d'urgence, contre la régression et la misogynie. Je me présente à vous comme écrivain ; un point, c'est tout. Je n'ai pas besoin – je suppose – de dire « femme-écrivain ». Quelle importance ? Dans certains pays, on dit « écrivaine » et, en langue française, c'est étrange, vaine se perçoit davantage au féminin qu'au masculin. »²

Assia Djébar, c'est le départ vers une découverte d'une femme écrivain méditerranéenne hors du commun, non seulement par la richesse de ses œuvres, mais aussi par sa réputation internationale par de nombreuses récompenses et prix.

Assia Djébar³ de son vrai nom Fatma Zohra Imalayene, est née le 30 juin 1936 à Cherchell, une ville côtière cossue distante d'une centaine de kilomètres à l'ouest de la capitale Alger. Elle s'est éteinte le 6 février 2015 à Paris. Elle grandit dans une famille de petite bourgeoisie traditionnelle algérienne. Son père était instituteur issu de l'École Normale de Bouzeareh, ce qui était rare à l'époque. Elle passa son enfance à Mouzaïaville (Mitidja), étudia à l'école française puis dans une école coranique privée. À partir de l'âge de 10 ans, elle étudia au collège de Blida, en section classique (grec, latin, anglais) et obtient son baccalauréat en 1953. En 1955, elle rejoint l'École Normale Supérieure de Sèvres (France). Elle est la première femme musulmane et la première Algérienne à être admise.

² <http://femmessavantes.pressbooks.com/chapter/chapitre-3-assia-djébar-écrivaine-et-historienne/>, consulté le 13/04/2015 à 14.30.

³ idem

1.1. Une carrière en littérature et en enseignement

Son premier roman *La Soif* parut en 1957, suivi en 1958 par *Les Impatients*. À partir de 1959, elle étudia et enseigna l'histoire moderne et contemporaine du Maghreb à la Faculté des lettres de Rabat (Maroc).

En 1962, l'année de l'indépendance, elle retourna en Algérie où elle enseigna l'histoire et la philosophie à l'Université d'Alger jusqu'en 1965 avant de retourner vivre en France, car l'enseignement de ces deux matières se fit, à partir de cette date, en langue arabe.

Entretemps, en 1962, sortit à Paris son troisième roman *Les Enfants du nouveau monde*. Entre 1974 et 1980, elle enseigna de nouveau la littérature française et le cinéma à l'Université d'Alger.

De 1983 à 1989, elle fut choisie par Pierre Bérégovoy, ministre français des Affaires sociales, comme représentante de l'émigration algérienne pour siéger au Conseil d'administration du FAS (Fonds d'action sociale).

1.2. Des États-Unis à l'Académie française

En 1995, elle devint professeur titulaire à Louisiana State University de Baton Rouge (États-Unis) où elle dirigea également le Centre d'études françaises et francophones de Louisiane. En 2001, elle quitta la Louisiane pour devenir professeure titulaire à New York University. En 2002, elle y fut nommée Silver Chair Professor. Elle est Docteur honoris causa des universités de Vienne (Autriche), de Concordia (Montréal) et d'Osnabrück (Allemagne).

Son œuvre littéraire est traduite en vingt-trois langues. Une vingtaine d'ouvrages en français, en anglais, en allemand et en italien étudient son œuvre. Un colloque international lui a été consacré en novembre 2003, à la Maison des écrivains, à Paris (actes publiés en 2005).

Elle est élue à l'Académie française, le 16 juin 2005, au fauteuil de M. Georges Vedel (5^e fauteuil). Elle devient alors la première écrivaine originaire du Maghreb à être élue à l'Académie.

1.3. Œuvre et réalisations

À l'âge de 21 ans, et après trois ans d'y avoir quitté l'Algérie, Assia djebar publie son premier roman *La Soif* en 1957, elle publiera très vite ensuite le second roman *Les impatients*, en 1958, à travers se dernier, elle poursuit à exprimer ses révoltes. Sa pièce de théâtre *Rouge l'aube est écrite en 1960*, ensuite deux ans plus tard, en 1962, ont paru son troisième roman *Les enfants du nouveau monde*, une véritable peinture épique qui exprime sa vision de la guerre d'Algérie. Elle prépare son quatrième roman *Les alouettes naïves* qui ne sera publié qu'en 1967 et où elle exprime le bouleversement de la guerre de libération, sa passion et ses déchirements.

Sa première réalisation pour la télévision a été En 1977, *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* qui présente un retour aux racines maternelles de notre auteur. Deux ans plus tard, le film obtient le prix de la critique internationale à Venise (Fipreci). À partir de cet événement encourageant, Djebar poursuit son activité cinématographique et prépare sa seconde réalisation *Zerda et les chants de l'oubli* présenté à Alger, en 1982.

en 1980, elle publie *Femmes d'Alger dans leur appartement*, puis elle entame l'écriture d'un projet riche par ses thèmes complémentaires :

. *L'Amour, la Fantasia*, en 1985.

. *Ombre sultane*, en 1987.

. *Loin de Médine*, en 1991.

. *Vaste est la prison*, en 1994.

Entre 1993-1997, elle publie une suite de nouvelles et d'essais

- *Chronique d'un été algérien*, en 1993.

- *Le blanc de l'Algérie*, en 1996.

- *Oran, langue morte*, en 1997.

- *Les Nuits de Strasbourg*, également en 1997.

Enfin, en 2003, elle publie *La Disparition de la langue française*. Tout récemment, elle publie son dernier roman en date *Nulle part dans la maison de mon père*, en 2007.

2. Résumé de l'œuvre.

L'émergence d'un silence qui a duré 10ans, Assia Djébar reprend sa plume pour composer son recueil Femmes d'Alger en 1980

Notre corpus *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980) est un recueil de nouvelles qui maintient un rapport dialogique avec la peinture puisqu'il emprunte son titre aux tableaux de Delacroix et de Picasso. Notre auteure s'en inspire pour élaborer un parcours narratif racontant l'histoire des femmes d'Alger, ayant connu ou non la guerre d'Indépendance.

Le recueil situé entre deux films, *La Noubia* (1978) et *La Zerda*(1982) se divise en deux parties. Chacune d'elles rassemble un certain nombre de nouvelles. Le premier récit, beaucoup plus long que les autres, s'intitule « Femmes d'Alger dans leur appartement » et cette même nouvelle est subdivisée en quatre parties.

Tous d'abord la première et deuxième parties présentent une journée dans la vie d'un couple qui réunit Sarah et Ali, un chirurgien. Le récit débute le matin dans un appartement. Ali se réveille après avoir cauchemardé sur une opération de vésicule qu'il doit réaliser plus tard à l'hôpital. Sarah se réveille également et reçoit un coup de fil d'une amie en détresse, Anne, qui a essayé de se suicider chez elle. Sarah vole aussitôt à son secours.

Ensuite, la troisième partie de la nouvelle où Sarah, Anne et d'autres amies sont réunis dans un hammam lors d'un moment de détente et de conversation qui est bouleversé par la chute sur une dalle de la porteuse d'eau Fatma. Cette dernière est transportée d'urgence à l'hôpital pour y être

opérée et enfin, la quatrième et dernière partie, prolonge cet incident dans une série de discussions entre femmes qui se remémorent leur passé.

Assia Debar est une femme libre et elle voudrait qu'il en soit de même pour toutes les femmes. A travers ce recueil de nouvelles, Assia Djébar rend hommage, à ces femmes, avec affection et détermination et met en évidence le rôle du passé dans l'emprisonnement culturel des femmes car le passé fait souffrir, quand on n'arrive pas à l'oublier.

- « *Les morts parlent* » dans cette nouvelle, l'hommage est à celle qui souffrent et à celles qui leur portent assistance à l'image la vieille Yemma Hadda qui vient de rendre son dernier soupir.
- « *La femme qui pleure* » l'Hommage ici est aux femmes qui laissent parler leur désir lors d'une rencontre de hasard.
- « *Femmes d'Alger dans leur appartement* » l'Hommage est aux femmes mariées par leur père à treize ans et qui préfèrent ne pas avoir d'avenir seules qu'un avenir avec un homme qu'elles n'aiment pas.
- « *La nuit du récit de Fatima* » l'Hommage est encore aux femmes qui, voulant ne pas être seulement des mères, se sont vues déposséder de leur maternité par leur belle-mère

II. le paratexte : cadre théorique

1. Qu'est ce que le paratexte ?

Nous devons la notion de « paratextualité » à Gérard Genette, qui l'a utilisée pour la première fois dans « Introduction à l'architexte », (Seuil, 1979), l'a reprise dans « Palimpsestes », (Seuil 1982) et lui a donné sa signification définitive dans « Seuils », (Seuil, 1987).

La « paratextualité » est l'un des cinq types qui constituent « les relations transtextuelles ». Dans *Palimpsestes* Genette écrit : « *Il me semble aujourd'hui (13 octobre 1981) percevoir cinq types de relations transtextuelles, que j'énumérerai dans un ordre croissant d'abstraction, d'implication et de globalité.* »⁴. La paratextualité est le second type parmi Les autres types qui sont : l'intertextualité, la métatextualité, l'hypertextualité et l'architextualité, il s'agit donc de la relation que

*« Le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son paratexte : titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d'insérer, bande, Jacquette, et bien d'autres types de signaux accessoires... »*⁵.

Dans *Seuils*, en 1978, le « paratexte » en particulier, sera repris et étudié en détail, donc Le « paratexte de l'œuvre » pour Genette est

⁴ *Palimpsestes*, p. 8. cité par par Mayssa Sioufi dans *Damascus University Journal*, Vol. 22, No. (3+4), 2006.

⁵ . Genette Gérard, *Palimpsestes*, p. 10. cité par idem.

« Ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un seuil (...) qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin. »⁶.

« Para texte », « péri – texte », ou « méta – texte » sont des termes qui désignent le même appareil textuel qui entoure un texte, le présente et l'annonce.

Du côté étymologique, le terme « paratexte » est composé du préfixe : *para* « à côté de » et du mot *texte*, provenant du latin « *textus* » formé sur le verbe « *texere* » : qui ⁷ signifie « *fisser* ». Autrement dit, le paratexte désigne

« Tout ce qui se trouve autour du texte lui-même et qui a été ajouté par l'auteur ou l'éditeur pour apporter une complémentarité au texte. Procédés liminaux accompagnant un livre soit à l'intérieur (péritexte), soit à l'extérieur (paratexte) »⁸.

Le paratexte est un appareil textuel qui se présente comme un outil indispensable pour cerner la signification de l'œuvre littéraire et livrer les clés de sa compréhension. Il participe à l'édification d'un lieu d'échange entre l'auteur et le lecteur en établissant « un pacte de lecture » qui vise à orienter le processus de la réception de l'œuvre dès le départ. Selon G. Genette, cet appareil textuel peut se présenter de deux façons : le péri-texte, qui n'est jamais séparé du texte (titre, préface, sous – titres, édition, illustrations ...) et l'épi-texte, situé à l'extérieur du texte (entretiens, interviews, journal intime ...)

⁶. G. GENETTE, seuils, édition du seuil, 1987

⁶. Dictionnaire International des Termes Littéraires.

7. idem

Le paratexte provient généralement de l'auteur ou de l'éditeur. Cependant Genette distingue entre deux types de « paratexte » ; le paratexte auctorial et le paratexte éditorial. Le paratexte auctorial contient tout ce qui est sous la responsabilité de l'auteur et le paratexte éditorial qui se trouve

« Sous la responsabilité directe et principale (mais non exclusive) de l'éditeur, ou peut-être, plus abstraitement mais plus exactement, de l'édition... »⁹.

Genette récapitule ainsi les différentes composantes du paratexte auctorial :

- le péri-texte auctorial : le nom d'auteur, les titres et intertitres, les dédicaces, les épigraphes, les préfaces, les notes ;
- l'épitexte auctorial :
- l'épitexte public : médiations, interviews, entretiens, colloques ;
- l'épitexte privé : correspondances, confidences, journaux intimes, avant-textes.

Le paratexte éditorial engage la responsabilité de l'éditeur et comprend

:

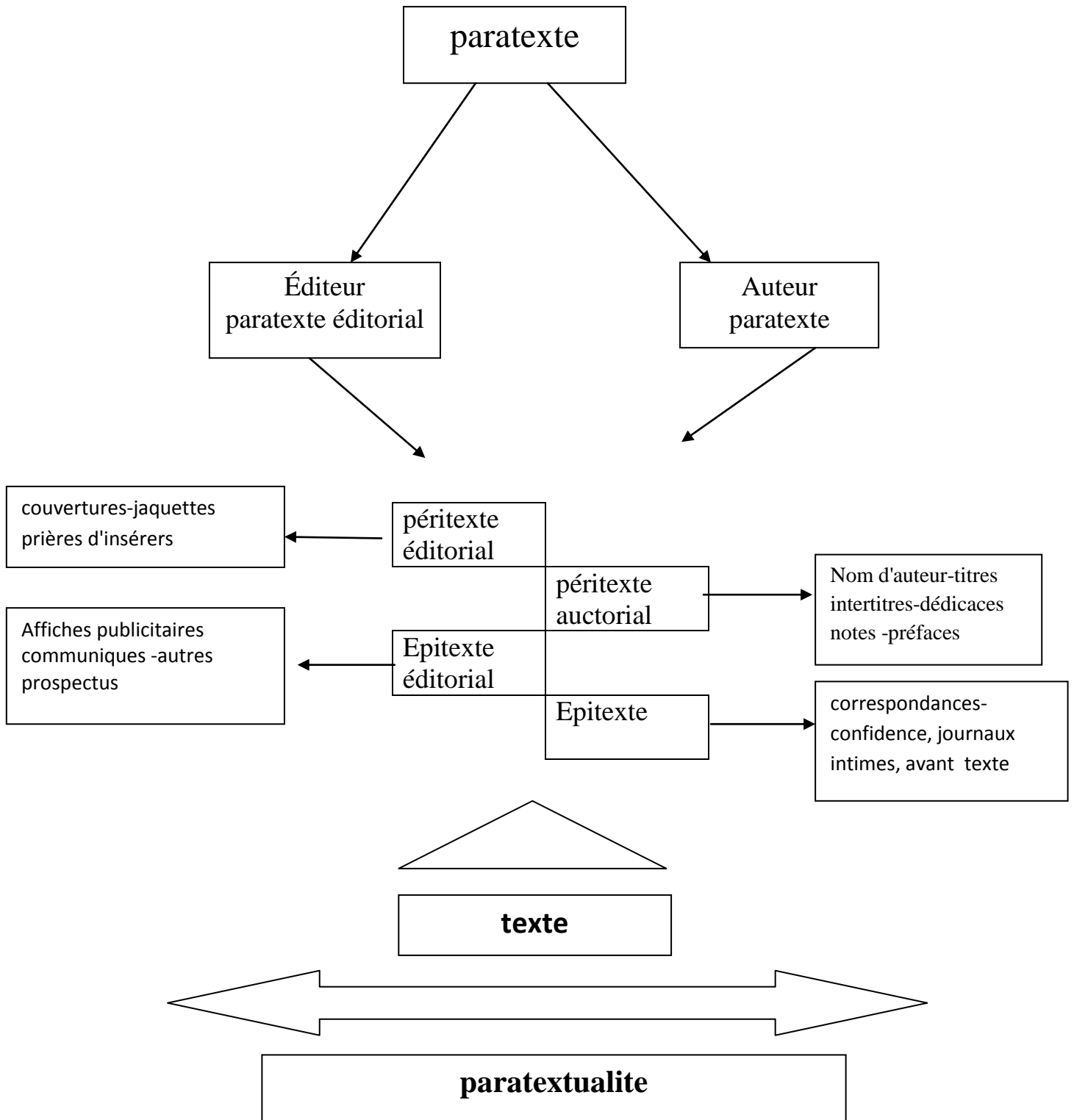
- le péri-texte éditorial : couvertures, jaquettes, prières d'insérer ;
- l'épitexte éditorial : publicités, argumentaires de catalogues, presse d'édition.

⁹. Genette, Seuil, p. 21. La distinction « paratexte auctorial » et « paratexte éditorial » est reprise également dans « La Périphérie du texte » de Philippe Lane, Paris, Nathan, 1992. cité par Mayssa Sioufi dans Damascus University Journal, Vol. 22, No. (3+4), 2006.

		Paratexte	
		Editorial	auctorial
Épitexte		publicité, catalogues	correspondances, interviews, avant-testes
Pêritexte		bande, jaquettes, ,couvertures.	Titres, intertitres, notes, préfaces
		illustrations	

Table an 1. *paratexte selon G. Genette*

Le schéma qui suit n'est qu'un modeste résumé de ce qui est dit par Genette et Lane, proposée par **M. Mohamed Saïd MECHERI** dans son mémoire Les différents aspects du paratexte dans l'œuvre de Jean-Paul Sartre *Le Mur*



2. A quoi sert le paratexte ?

Selon Genette

*« Le paratexte, sous toutes ses formes, est un discours fondamentalement hétéronome, auxiliaire, voué au service d'autre chose »^{*10},*

Ainsi que Lane précise que

*« Variable suivant qu'il s'agit d'éléments du péri-texte ou d'épi-texte. Mais leur action est presque toujours de l'ordre de l'influence, voire de la manipulation, subie de manière consciente ou inconsciente. Leur vocation est d'agir sur le(s) lecteur(s) et de tenter de modifier leurs représentations ou systèmes de croyances dans une certaine direction. »^{*11}*

Tout comme le texte, le paratexte remplit une fonction donc nous ne pouvons pas ignorer sa présence.

Chaque élément du paratexte a ses fonctions mais ils ont une « *visée commune, qui consiste à la fois à informer et convaincre, asserter et argumenter* »^{*12}.

Grâce au paratexte, le lecteur entre immédiatement en contact avec l'œuvre, Il vient donc orienter le lecteur, autant avant que la lecture commence ceux-ci par le titre, le nom de l'auteur ainsi que la maison d'édition, que pendant la lecture par les notes et les illustrations.

Le paratexte a un caractère essentiellement fonctionnel. Il est, sous toutes ces formes, un discours fondamentalement hétéronome.

¹⁰ Gerard GENETTE, Seuil, édition du seuil, 1987, p.16

¹¹ Lane, P. *La périphérie du texte.*, Nathan, 1992, p.17.

¹² Lane, op.cit, p.19

3. Pourquoi étudier le paratexte ?

Pourquoi a-t-on choisi tel titre « *femmes d'Alger dans leur appartements* »? Quelle est l'orientation de l'éditeur, de l'auteur?...etc.

De nombreuses questions comme celles citées nous viennent en tête au moment d'analyser un texte. L'étude du paratexte nous aidera à trouver des réponses à ces mêmes questions, donc cette étude est l'occasion d'obtenir des informations qui nous permettra de faire une lecture informée du texte.

Selon Genette, l'étude du paratexte « *constitue un préalable à toute mise en perspective historique.* »^{*13}.

Le paratexte nous permet donc de comprendre certains des choix faits par l'auteur, ou l'éditeur, et de tenir compte de ces choix au cours de la lecture, ceux-ci nous permis de dire qu'étudier un texte sans tenir compte du paratexte dissimule certains des éléments qui ont joué un rôle dans la rédaction.

III. Les éléments du paratexte.

Le paratexte est divisé en deux parties, la première est appelé «péritexte,»elle comprend les éléments qui accompagnent le volume de l'œuvre littéraire ou qui figurent entre ses deux couvertures (titre , préface ,sous –titres , édition , illustrations ...) tandis que la deuxième est appelé «épitexte,»qui comprend tout discours extérieur au volume mais pouvant l'éclairer d'une certaine manière(entretiens , interviews , journal intime ...)

¹³. Gerard GENETTE, Seuil, Edition Seuil, 1987, p 18.

1. La couverture :

Ce que Goldenstein désigne par “l’appareil paratextuel”, dans son livre « Entrée en littérature », p. 56, « tous les éléments du hors-texte qui sont : le nom de l’auteur, le titre de l’ouvrage, l’épigraphe, la dédicace, la postface, la bibliographie ainsi que la couverture qui en fait partie »

Genette, dans son livre *Seuils*¹⁴ explique aussi que la couverture imprimée est assez récente (19e siècle), car auparavant, elle était le plus souvent de cuir, de bois ou de carton. Aujourd’hui, l’apparence visuelle de la couverture est très importante : la couverture peut facilement attirer ou repousser le lecteur potentiel.

Selon Lane, la couverture est un haut lieu stratégique de l’influence et de l’action exercée sur le lecteur, elle

« Assure une fonction importante de présentation et d’incitation à l’achat, car elle est (presque) automatiquement regardée par l’acheteur (ou l’emprunteur) qui manipule le livre »¹⁵.

1.1. La première de couverture :

Elle englobe de nombreuses informations, dont les plus importantes sont le nom de l’auteur, le titre de l’ouvrage et le nom de la maison d’édition, elle est souvent illustrée.

D’après Canvat,

« Les illustrations de la première de couverture remplissent une fonction à la fois publicitaire, elles

¹⁴ Gerard GENETTE, *Seuils*, Edition Seuils, 1987, p 29.

¹⁵ Lane, P. *La périphérie du texte*, Nathan, 1992, p 19

*sont conçues pour attirer le lecteur, référentielle, elles disent quelque chose du contenu du livre, esthétique, elles ont un effet décoratif et idéologique, elles sont liées à des normes culturelles»^{*16}.*

1.2. La quatrième de couverture .

Dans une enquête intitulée "Les livres vus de dos"^{*17} , parue sur le site du magazine Lire, Gérard Genette évoque son influence pour la promotion du livre mais souligne aussi son haut degré informatif qui en fait un élément majeur du paratexte.

Il reconnaît qu'elle exige un vrai savoir-faire rédactionnel et insiste sur le fait que l'auteur reste le mieux placé pour parler de son œuvre. Toutefois, Gérard Genette admet que, même rédigée par l'auteur, la quatrième de couverture reste un texte éditorial et le plus souvent, c'est l'éditeur qui se charge de ce travail. Elle est également un élément important de marketing car elle agit comme une affiche du livre et doit user de moyens plus originaux que la couverture.

Genette dans son livre seuils^{*18} signale que la quatrième de couverture est un lieu très stratégique comportant un rappel de titre, le nom d'auteur, sa bibliographie ou biographie, une prière d'insérer, le nom de la maison d'édition, le prix de vente, le nom de la collection, un code-barres, un

¹⁶ . I K.CANVAT, La fable comme genre. Essai de construction sémiotique, In Pratiques, 1996, n° 91.

¹⁷ www.lire.fr;cite par M. Mohamed Saïd MECHERI, Les différents aspects du paratexte dans l'œuvre de Jean-Paul Sartre *Le Mur*; 21/06/2008, 70 pages, MAGISTER, Université KASDI MERBAH Ouargla.

¹⁸ . G.GENETTE, Seuil, op, cit, 1987, p. 30. Cité. par M. Mohamed Saïd MECHERI, Les différents aspects du paratexte dans l'œuvre de Jean-Paul Sartre *Le Mur*; 21/06/2008, 70 pages, MAGISTER, Université KASDI MERBAH Ouargla.

numéro ISBN (International Standard Book Number) et une date d'impression ou de réimpression.

2. Le titre :

Le titre est l'élément le plus important du périphrase, il est une indication sur le contenu de l'œuvre. Pour Charles Grivel, Le titre est :

*« Ce signe par lequel le livre s'ouvre : la question romanesque se trouve dès lors posée, l'horizon de lecture désigné, la réponse promise. »^{*19}*

Le titre occupe une place primordiale, car Il joue un rôle dans le processus de compréhension ; a travers lui s'établit un premier passage obligé afin d'aboutir à une première saisie du texte.

Le titre a pour but d'accrocher l'attention du lecteur, éveiller son intérêt pour la trame romanesque et ceux-ci en établissent les normes littéraires et musicales et l'instauration des fonctions qui servent à stimuler et à satisfaire la curiosité du lecteur, c'est le cas du texte publicitaire, où le titre remplit trois fonctions : la fonction référentielle qui sert à informer, la fonction conative qui cherche à convaincre et la fonction poétique qui vise à séduire et à provoquer l'admiration.

D'autres théoriciens de la titrologie ont proposé d'autres fonctions pour le titre notamment Charles Grivel^{*20}, pour qui, le titre permet d'abord

¹⁹ Charles Grivel, Production de l'intérêt romanesque, Paris – LaHaye, Mouton, 1973, P. 173. Cité par Melle Lefas Oula dans son mémoire PARATEXTE ET INTERCULTUREL DANS LE DERNIER AMI DE TAHAR BEN JELLOUN.constantine 2010.

²⁰ M.Benzid, L'inscription du lecteur dans " A quoi rêvent les loups" de Yasmina Khadra, 2010, université de biskra.

d'identifier l'œuvre, ensuite à désigner son contenu et enfin à la mettre en valeur.

Quand à Roland Barthes^{*21}, il préfère attribuer au titre les fonctions suivantes : la fonction apéritive qui doit susciter l'intérêt du lecteur, la fonction abrégative qui aborde le contenu de roman d'une manière brève en l'annonçant sans le dénoncer totalement et la fonction distinctive par laquelle, le texte est singularisé et distingué des autres textes.

Pour Vincent Jouve^{*22}, le titre remplit trois fonctions essentielles :

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

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

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

La séduction d'un titre varie d'un auteur à un autre, selon les objectifs, le talent et le type de lectorat visé. Le titre joue alors un rôle très important dans la relation lecteur – texte

Selon Christiane ACHOUR et Simone RAZZOUG, dans leur livre *Convergences Critiques*^{*23}, signalent les différentes fonctions du titre :

²¹. M.Benzid, L'inscription du lecteur dans " A quoi rêvent les loups" de Yasmina Khadra, 2010, université de biskra.

²² PARATEXTE ET INTERCULTUREL Dans LE DERNIER AMI DE TAHAR BEN JELLOUN. Melle Lefas Oula, PARATEXTE ET INTERCULTUREL DANS *LE DERNIER AMI* DE TAHAR BEN JELLOUN, 2010, MASTER, Université Mentouri Constantine

– titre comme emballage :

Le titre promet savoir et plaisir (ce qui en fait un acte de parole performatif). Bref, facile à mémoriser, allusif (il ne dit pas tout), il oriente et programme l'acte de lecture.

– le titre comme mémoire ou écart :

Si le titre travaille sur du déjà familier au lecteur on pourra parler de fonction mnésique. Au contraire, on parlera de fonction de rupture s'il se distingue résolument des titres habituels.

Ces mêmes auteurs affirment, à la suite de C. DUCHET, que :

«Par nécessité, même s'il sélectionne son public ou cherche de nouveaux lecteurs, le titre de roman s'adapte à une demande moyenne, tient compte de l'indice culturel du genre pour adapter sa stratégie, véhicule et consolide contraintes et interdits, exploite et transmet des formes héritées»²⁴

Ces fonctions citées du titre ont pour objet principal la définition et la détermination des rapports qui existent entre le texte et le titre, car ce dernier est profondément lié à l'œuvre, c'est lui qui lui accorde sa légitimité en lui donnant un « nom ».

Le titre participe à l'interprétation et à la signification de l'œuvre. Il joue un rôle important dans la relation dialogique entre le texte et le lecteur, à travers le titre le processus de la réception est instauré en ouvrant l'œuvre devant les perspectives du lecteur en le guidant, en l'orientant dans la lecture du texte.

²³ Christiane ACHOUR et Simone RAZZOUQ, *Convergences Critiques, office des publications universitaires, 2009, p 29.*

²⁴ Ibid, p. 29

Cette relation indissociable entre le titre et le roman reflète un rapport de complémentarité entre les deux, qui se trouve confirmé dans les propos de Christiane Achour et Amina Bekkat :

« L'un annonce, l'autre explique, développe un énoncé programmé jusqu'à reproduire parfois en conclusion son titre, comme mot de la fin et clé de son texte ».^{*25}

Le choix d'un titre est essentiel dans une œuvre. Il doit provoquer chez le lecteur un sentiment d'inattendu et stimuler sa curiosité. Selon Leo Hoeck, le titre désigne, appelle et identifie.

Le choix d'un titre n'est point fait d'un hasard. Sa formulation est longuement méditée par l'auteur pour qu'il puisse mettre le lecteur sur les rails de la compréhension du sens de l'œuvre et de décoder le message qu'elle véhicule. Il convient de rappeler que *«La responsabilité du titre est en principe toujours partagée entre l'auteur et l'éditeur»*^{*26}

, comme le rappelle Gérard Genette mais la part de responsabilité dans le choix d'un titre est très variable. Aucune règle. Au bout du compte, nous pourrions dire que c'est toujours l'auteur qui a le dernier mot. L'éditeur suggère mais n'impose jamais un titre.

²⁵ ACHOUR C , BEKKAT A , op-cit. p.72. cité par M.Benzid, L'inscription du lecteur dans " A quoi rêvent les loups" de Yasmina Khadra, 2010, université de biskra.

²⁶ Gerard GENETTE, Seuil, Edition Seuil, 1987, p.78.

3. Le nom de l'auteur :

*«L'inscription au périphrase du nom, authentique ou fictif, de l'auteur, qui nous paraît aujourd'hui si nécessaire et si «naturelle», ne l'a pas toujours été, si l'on en juge par la pratique classique de l'anonymat, et qui montre que l'invention du livre imprimé n'a pas imposé cet élément du paratexte aussi vite et aussi fortement que certains d'autres...»^{*27}*

Au part avant, la production des œuvres était anonyme ou sous des noms fictifs, mais actuellement la signature de l'auteur est nécessaire. Le nom d'auteur est aussi important que les autres éléments paratextuels, et actuellement nous ne lisons pratiquement pas une œuvre sans avoir une idée sur l'identité de son auteur, donc il est le premier indice visé par le lecteur et il peut être aussi un élément suffisant pour la promotion de l'œuvre.

4. La Préface :

La préface est le discours qui précède le texte, elle est le texte de présentation de ce même texte, Vincent Jouve estime que :

« La préface est, avec le titre, un élément paratextuel de première importance. »^{*28}

Voici cette définition de Genette.

27. G.GENETTE, Seuil, op. cit. P. 41.

28 . Vincent Jouve, Poétique du roman, Éd. Armand Colin, Paris, 2007, P. 13

« Je nommerai ici préface, par généralisation du terme le plus fréquemment employé en français, tout espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire), auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède. [...] La liste de ses parasyonymes français est fort longue [...] introduction, avant-propos, prologue, note, notice, avis, etc. »²⁹

Elle commente et valorise l'œuvre, assure une bonne lecture et oriente la réception.

Selon G. Genette^{*30}, on compte six types de préface, tels que :

1. La préface auctoriale : rédigée par l'auteur de l'œuvre.
2. La préface actoriale : rédigée par un actant de l'intrigue.
3. La préface allographe : rédigée par une autre personne.
4. La préface authentique : si le préfacier est une personne réelle.
5. La préface fictive : si le préfacier est fictif.
6. La préface apocryphe : si elle est attribuée à une personne réelle et que cela a été infirmé.

²⁹ GENETTE, Gérard. *Seuils* Edition Seuil, Paris, 1987, p.164

³⁰ GENETTE, Gérard, *Op.cit* p, 201.

Conclusion :

D'après les différentes définitions du paratexte, on conçoit que le dernier vient guider le lecteur, avant même que la lecture commence, à travers le titre, le nom de l'auteur, la couverture ainsi que la préface.

Il vise donc à mettre le lecteur sur la bonne piste, et à l'orienter à travers ses éléments soit celles dressées par l'auteur ou l'éditeur. Évidemment, le lecteur a le choix de lire ou non certains des éléments paratextuels, comme la dédicace, la préface ou le glossaire, mais d'autres éléments sont difficilement évitables, comme le titre, le nom de l'auteur ou les illustrations.

Chapitre 2 :

Analyse paratextuelle

Introduction .

Notre recueil de nouvelles « *femmes d'Alger dans leur appartement* » d'Assia Djébar est accompagné d'un certain nombre d'éléments paratextuels, à la lecture du titre nous constatons qu'il entretient un rapport dialogique avec la peinture puisqu'il est emprunté aux tableaux de Delacroix et de Picasso

L'analyse de ces éléments est nécessaire pour dévoiler ce qu'ils révèlent au lecteur avant même d'en faire la lecture.

A travers ce chapitre, nous allons analyser quelques éléments du paratexte, et établir une relation entre la peinture et l'écriture.

I. Relation texte/paratexte :

1. Définition de la sémiotique

La sémiotique pragmatique définit par **Bernard Darras**¹ s'est développée dès 1867-68, à partir des travaux du philosophe, logicien et épistémologue américain Charles Sanders Peirce (1839 –1914). Selon lui, la sémiotique est l'autre nom de la logique : « La doctrine quasi nécessaire ou formelle des signes. »

La sémiotique s'est développée dans le cadre de la théorie pragmatique dont Peirce est l'un des fondateurs. Ses travaux sont longtemps restés méconnus, mais leur redécouverte progressive a permis le renouvellement des études sur le signe et la semiosis (le signe action). La sémiotique peircienne privilégie l'étude des signes en situation, donc en action et dans leur contexte. C'est une méthode d'étude de la signification et du processus interprétatif. La sémiotique ne se définit pas par ses objets d'étude puisqu'elle a le projet d'étudier tout ce qui entre dans l'univers de la pensée où tout est signe. Les chercheurs les plus connus sont Thomas Sebeok, Umberto Eco, Gérard Deledalle, David Savan, Eliseo Veron, Claudine Tiercelin, etc.

La sémiologie s'est développée en Europe à l'instigation du linguiste et philologue Suisse Ferdinand de Saussure ((1857-1913) aux alentours de 1908- 09. Selon son expression « C'est une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale ; elle formerait une partie de la psychologie sociale.». La sémiologie s'est ensuite développée dans le cadre de la théorie structuraliste. Ses auteurs les plus connus sont Roman Jakobson, Louis

¹ <http://imagesanalyses.univ-paris1.fr/v4/semiotique/> consulté le 14/04/2015 à 18 :30

Hjelmslev, Roland Barthes, Umberto Eco, Algirdas Julien Greimas (fondateur de l'Ecole de Paris). La sémiologie structurale privilégie l'étude des signes organisés en systèmes.

Les recherches en sémiotique croisent aujourd'hui celles des sciences cognitives, l'approche pragmatique y est complétée par une approche des modalités de construction des connaissances à partir de l'environnement, notamment par les médiations sensori motrices, sociales, sémiotiques (y compris la langue), technologiques et médiatiques. En ce domaine, les précurseurs sont Jean Piaget et Lev Vygotsky, mais aussi Jack Goody, Eleanor Rosch, George Lakoff, Mark Johnson, Ron Langacker, etc. Aujourd'hui, les travaux de Jean-Paul Bronckart, Bernard Darras, Jean-Pierre Meunier, Daniel Peraya, etc. vont en ce sens.

2. Texte et paratexte .

Paratexte, épitexte, texte...se sont les différentes dimensions sous les quelles s'appréhende le livre, quelle que soit la forme sous laquelle il s'expose, imprimée ou électronique.

Ces différentes catégories fondées par Genette permettent d'aborder l'objet livre, sa réception et la définition d'une forme de contrat de lecture dans toute sa complexité. Le texte, comme le souligne Genette, s'accompagne d'un certain nombre de « *productions verbales ou non comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations qui sont une manière de le présenter ou de le rendre présent* »², et il cède également à des règles typographiques employées pour les textes imprimés. Cet accompagnement du texte, que Genette nomme « paratexte », est constitué d'un « péritexte » et d'un « épitexte ».

² Gerard Genette, seuils, édition seuil, paris, 1987, p p.7-19.

Donc on peut dire qu'entre le paratexte et le texte s'insère un véritable dialogue, un échange d'informations.

Les éléments du paratexte engendrent régulièrement l'allusion du texte et le redoublement du thème central ou du dialogisme que le texte établit, d'où les titres, les illustrations, les épigraphes, etc. et dévoilent les idées du texte en l'introduisant. De là, le pouvoir du paratexte est un pouvoir d'énonciation et d'annonciation.

C'est ce qui nous amène à étudier l'illustration de la page couverture et le titre du roman d'Assia Djébar. Nous mettrons en rapport ces éléments du paratexte avec les sections de texte auxquels ils renvoient pour en dégager le sens.

2. Texte et image

MARTINE Joly définit:

«L'image au sens commun du terme, comme au sens théorique est outil de communication, signe, parmi tant d'autres, «exprimant des idées» par un processus dynamique d'induction et d'interprétation. Elle se caractérise par son mécanisme (l'analogie avec le représenté et ses différents aspects) plus que par sa matérialité.»³

D'une façon générale toute première page de couverture est illustrée par une image, et comme nous le savons, l'image détient ses propres fonctions et objectifs, comme le texte, elle véhicule un message.

Le langage iconique, comme le langage verbal, présente deux types de significations: les dénnotations et les connotations.

³ M. JOLY, *L'image et les signes*, Nathan Université, 1994.P, 36

*«Les significations dénotées sont répertoriées dans les dictionnaires et sont théoriquement communes à tous ceux qui partagent la même langue».*⁴*

*«Les significations connotées, elles font écho en notre imaginaire et réveillent des notions qui nous sont propres ou que nous partageons avec d'autres locuteurs sans que le lien entre le signe et les notions évoquées en nous aient un caractère obligatoire»*⁵*

De là, nous pouvons dire que les rapports entre l'image et le texte peuvent produire des effets divers auprès des récepteurs. Entre le texte et l'image existe deux relations ; l'une est d'illustrations et l'autre de complémentarité, d'où le rôle de l'image dans la première est de répéter le texte, et dans la seconde de compléter ce que dit le texte.

L'image propose, un vaste champ d'interprétation qui dépend, d'une part du lecteur, de sa mémoire, de sa culture, de sa pratique sociale, de son inconscient, de son imaginaire et d'autre part de la répartition des signes dans l'espace de représentation.

Barthes, en 1964, a signalé :

*«Tout système de signes (ou de signification et de communication) se mêle de langage verbal. Il est très difficile de trouver des images qui ne s'accompagnent pas de langage verbal oral ou écrit. Dans toute image (cinéma, télévision, publicité, bandes dessinées, photos de presse, etc.) le langage verbal double la substance visuelle et entretient alors, dans presque tous les cas, un rapport structural avec le message visuel... »*⁶*

⁴ www.ccdmd.qc.ca. Cité par M. Mohamed Saïd MECHERI, Les différents aspects du paratexte dans l'œuvre de Jean-Paul Sartre *Le Mur*, 21/06/2008, 70 pages, MAGISTER, Université KASDI MERBAH Ouargla

⁵ Idem.

⁶ B.ROLAND, *Présentation*, in *Communication* n°4, Recherche sémiologique, Seuil, 1964

.II. Étude des éléments paratextuels

1. L'analyse du paratexte

L'accompagnement d'un certain nombre de productions, verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, ont pour but de les entourer et de les prolonger, précisément pour les présenter. G. GENETTE dans son livre SEUIL nomme cet accompagnement « paratexte ».

Le paratexte constitue la première rencontre du lecteur et de l'œuvre, donc son analyse devrait s'intéresser aux éléments qui le constituent, afin de mieux répondre à nos questionnements du départ.

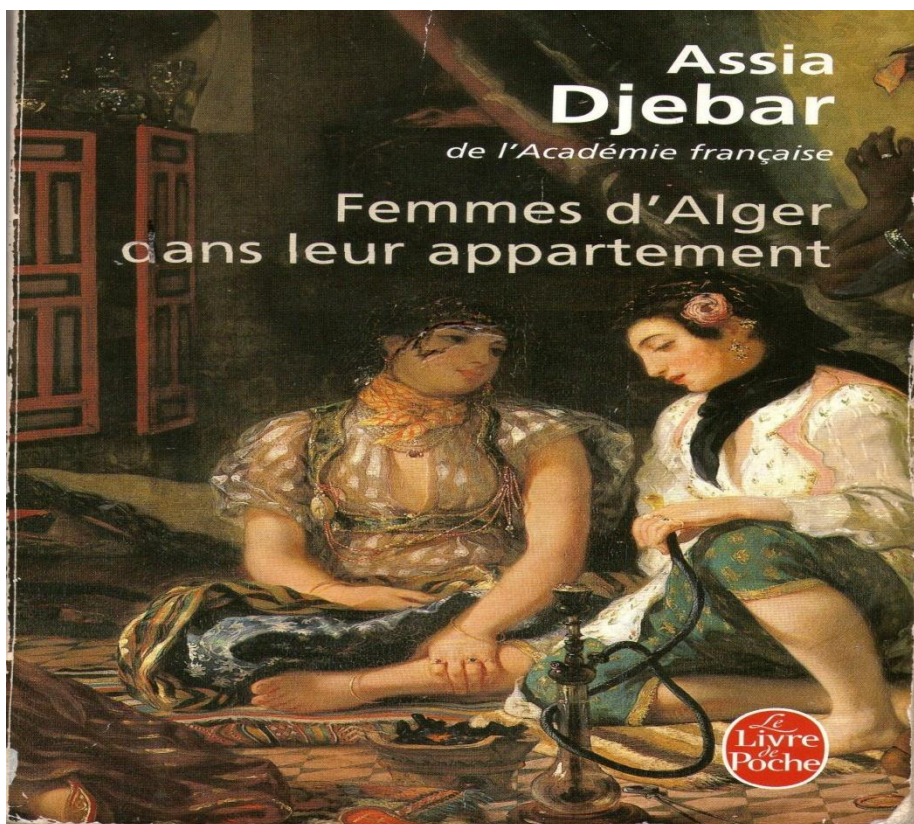
Notre analyse suivra un schéma assez méthodique, qui vise une description documentée aussi complète que possible, bien que non exhaustive.

Tout d'abord, nous commencerons par l'analyse sémiotique de la première page de couverture, qui représente le premier contact visuel avec le lecteur, et qui va être marquée par une description, une interprétation et une conclusion : la relation texte/image. Ensuite le nom de l'auteur « *Assia Djebar* », puis le titre « *femmes d'Alger dans leur appartement* » et enfin la quatrième page de couverture.

2. Analyse des éléments du paratexte

D'un point de vue matériel, le livre comporte 267 pages, et son format est de 110 x178 mm. Il est muni d'une couverture un peu rigide, en carton assez fort et imperméable. L'illustration de la couverture est représentée par la toile de Delacroix, « *femmes d'Alger dans leur appartement* » .

2.1. La première de couverture



D'après Canvat,

*« Les illustrations de la première de couverture remplissent une fonction à la fois publicitaire, elles sont conçues pour attirer le lecteur, référentielle, elles disent quelque chose du contenu du livre, esthétique, elles ont un effet décoratif et idéologique, elles sont liées à des normes culturelles »^{*7}*

L'accompagnement d'une image à un texte précis engendre qu'il y a une relation entre les deux. Notre roman « *Femmes d'Alger dans leur appartement* » d'Assia Djebar est un recueil de nouvelles qui entretient un rapport dialogique avec la peinture puisqu'il emprunte son titre ainsi que la première de couverture aux tableaux de Delacroix.

La première de couverture porte généralement le nom de l'auteur, le titre de l'œuvre, le nom de l'éditeur et l'illustration, ce qui est le cas pour notre page de couverture. « *Femme d'Alger dans leur appartement* » et est illustrée par la toile du peintre Delacroix.

« *Femmes d'Alger dans leur appartement* » est le titre d'une œuvre d'Eugène Delacroix, réalisée vers 1841 – 1842 après que Delacroix ait eu l'autorisation de pénétrer dans une demeure algérienne. En 1832, le peintre fait un unique voyage au Maroc et en Algérie. Il y accompagne le Comte de Mornay, envoyé spécial de Louis-Philippe auprès du sultan Moulay Abd el-Rahman. A Alger, il est autorisé à visiter le harem d'un corsaire turc, qui lui inspire *Femmes d'Alger dans leur appartement*, cette toile qui fait 180 cm en hauteur et 229 cm en largeur qu'il expose au Salon de 1834 et qui est

⁷ K.CANVAT, *La fable comme genre. Essai de construction sémiotique*, In *Pratiques*, 1996, n° 91.

exposée actuellement au Musée du Louvre à Paris. Il exploitera cette veine orientaliste jusqu'à sa mort.

A travers cette toile, Delacroix a surtout exposé une fidèle description extérieure du corps féminin et des appartements privés qu'il occupe. Trop maquillé de jolies couleurs chaudes, riches et lumineuses, trop déguisé avec de somptueux tissus et trop entouré de sublimes objets.

« *Femme d'Alger dans leur appartement* », met en évidence trois jolies femmes dans un espace clos et réservé d'un harem algérois, assises sur de luxueux tapis orientaux. Elles portent de riches tuniques de vaporeuse soie brodée, par-dessus des pantalons bouffants, des sarouels, qui laissent voir leurs mollets nus. Elles sont parées d'une abondance de précieux bijoux. La femme de gauche s'appuie négligemment sur des coussins empilés, tandis que ses deux compagnes semblent engagées dans une conversation douce et feutrée. À droite, une servante noire sort du champ en tournant la tête vers ses maîtresses. Les murs sont revêtus de carreaux de faïence ornés de délicats motifs. Dans la niche qui surplombe un placard aux portes entrouvertes apparaît de la vaisselle précieuse. À gauche de cette niche est accroché un miroir richement encadré. Sur le sol gisent trois babouches abandonnées. La femme aux longs cheveux assise à droite tient dans la main gauche le long tuyau d'un narguilé. La pièce est dépourvue de meubles mais il en émane une impression de luxe et d'exotisme.

L'image de notre corpus, occupe la plus grande partie de la première de couverture. Elle met en premier plan, les deux femmes du tableau assises côte à côte, et qui semblent entretenir une conversation, le choix de ses deux femmes n'est pas fait au hasard, ceci pour démontrer que le roman raconte l'histoire du quotidien des femmes algériennes entre elles, comme les

conversations qu'entretiennent Sarah, personnage principal de la première nouvelle *femme d'Alger dans leur appartement*, et son amie Anna.

Les deux femmes de notre couverture sont somptueusement habillées et enrobées de bijoux mais malgré cela, elles ont l'air malheureuses dans leur solitude, celle de gauche, la tête haute mais le regard perdu tandis que celle de droite la tête penché vers le bas signe de soumission et d'obéissances, car a cette époque ; l'époque d'avant et pendant la guerre de libération, la femme est soumise a la rigueur de la loi.

En deuxième plan, un large couloir sombre, cette obscurité qui évoque l'enfermement et l'emprisonnement de la femme algérienne à une certaine époque. Au fond de ce sombre couloir une porte rouge mi-ouverte, la porte par sa définition représente une ouverture pratiquée dans un mur, une clôture quelconque, permettant d'entrer dans un lieu fermé ou d'en sortir. D'autre part la porte au sens figuré signifie l'admission. Cette porte mi-ouverte revendique le commencement d'une liberté gagnée par les femmes de s'exprimer, de prendre la parole qui est l'un des résultats de la guerre d'Indépendance, évoquée par l'auteur dans ce roman. Le choix de la couleur rouge est significatif, car on attribue au rouge plusieurs significations, la force, le soleil, l'éclat, la passion et la violence. Cette porte rouge mi-ouvert vise cette liberté, qui donnera à la femme algérienne sa force pour refuser la violence et la soumission et d'essayer de créer elle-même son destin sous le signe de la liberté.

L'image de notre première de couverture peut être considérée comme une indication générale pour avoir une idée première du contexte et non pour inciter le lecteur à chercher la typologie ou le genre de texte.

2.2. Le nom de l'auteur

Lors de la lecture d'une œuvre littéraire ou autre, l'identité de l'auteur est importante. Pour des raisons personnelles, quelques auteurs tentent de dissimuler leur identité. Ils choisissent un pseudonyme qui contribue à une meilleure diffusion de leurs productions littéraires.

Notre auteur publie ses œuvres littéraires sous un pseudonyme : Assia Djébar. Son nom est mentionné sur la première de couverture en haut avec son statut « de l'académie française », juste au-dessous, du titre de l'œuvre, cette position offre au lecteur deux informations suffisantes pour que l'œuvre soit vendue. Le nom est écrit en caractère gras, en lettres plus grandes que celles du titre. Dès que nous voyons le roman, le regard tombe directement sur le nom de l'auteur. Nous avons l'impression que l'œuvre est présentée beaucoup plus par le nom de l'écrivain. Le nom de l'auteur est écrit en caractère plus gros que celui du titre. Cette différence s'explique par la valeur que possède Assia Djébar aujourd'hui.

2.3. Le titre : femmes l Alger dans leur appartement

Le titre est le premier contact que nous établissons avec toutes productions du quotidien. En littérature, il s'agit d'un élément du paratexte qui distingue les œuvres les unes des autres. Le titre donc résume et assume le roman et en oriente la lecture.

« *Femmes d'Alger dans leur appartement* », le titre de notre roman est emprunté à la célèbre peinture de Delacroix, dans la quelle, il met en évidence des femmes algériennes enfermées, soumises et entourées par les murs du harem. Notre auteure Assia Djébar a très bien associé les deux arts,

celui de l'écriture ainsi que la peinture, pour donner naissance à une œuvre qui trace le quotidien des femmes algériennes d'hier et d'aujourd'hui.

Le titre du recueil d'Assia Djebar « *femmes d'Alger dans leur appartement* » propose comme sujet principal et central les femmes. Nous pouvons donc nous douter, dès le départ, que tout le texte s'organisera autour de personnages féminins, autrement dit notre titre est significatif.

Le premier mot de notre titre est Femmes, il est revendiqué par toutes ces mères, ces sœurs, ces filles et même ces grandes mères.

Le mot femmes prend un « s » à la fin, signe de pluralité, car notre recueil se compose de plusieurs nouvelles et dans chacune d'elles une nouvelle histoire d'une nouvelle femme. Le deuxième mot est « d'Alger », ce dernier représente la capitale de l'Algérie, il nous dévoile l'identité de ces femmes.

« *Dans leur appartement* » cette deuxième partie du titre, de notre roman, évoque l'emplacement de ces femmes, qui ne sortent pas de leur appartement, il indique l'emprisonnement. Cet enfermement est prouvé dans les nouvelles du recueil, parce que la plupart des histoires se passent dans un espace clos, une maison, un hammam...etc. cette enfermement est revendiqué dans la première partie du recueil intitulé *Aujourd'hui*, Assia Djebar présente quatre femmes qui évoquent par leurs actions les conséquences de la guerre d'Indépendance, le temps vécu au maquis, le silence et l'enfermement qui était imposé auparavant.

Le titre « *femmes d'Alger dans leur appartement* » envisage toutes ces femmes algériennes enfermées, soumises et entourées par les murs du harem. Le choix de ce titre est revendiqué par l'auteur elle-même dans ce même roman, en déclarant que la célèbre toile de Delacroix est le produit d'un « Regard volé » car le peintre est invité pour quelques minutes dans un

harem, par un ami, à Alger. En plus, elle précise qu'au-delà du regard volé, il s'agit aussi d'un « son coupé ». Le peintre nous montre un monde féminin muet, sans le moindre sourire. A ce propos assia djebar écrit dans son roman :

« ...ce monde de femmes, quand il ne bruit plus de chuchotements de tendresse complice, de plaintes perdues, bref d'un romantisme d'enchantement évanoui, ce monde-là devient brusquement, avidement, celui de l'autisme. Soudain la réalité présente se dévoile sans fards, sans passéisme : le son est vraiment coupé »⁸

Donc le choix de ce titre est justement pour briser ce silence et faire parler ces femmes, en racontant leurs histoires du quotidien.

Les caractères graphiques du titre « *femmes d'Alger dans leur appartement* » sont écrits en blanc, le blanc représente principalement les valeurs positives comme la pureté, l'équilibre ou l'innocence, qui sont les caractéristiques de la femme. Donc nous pouvons dire que le choix de la couleur blanche pour le titre n'est pas innocent car cela nous rappelle la femme. Il nous fait penser également au calme, à la paix et à la sérénité. Il nous procure de la lumière et nous donne une sensation de fraîcheur.

Notre titre « *femmes d'Alger dans leur appartement* », a une fonction d'identité car il est bref et allusif pour être facilement mémorisé, et aussi une fonction descriptive, comme son nom l'indique. Il décrit le texte en indiquant son contenu. Plus précisément, notre titre est thématique car dès sa lecture on comprendra que l'histoire du roman se déroule autour de personnages féminins algériens.

⁸ Assia Djebar – *Femme d'Alger dans leur appartement*, Albin Michel, 2002, p. 259.

2.4. La quatrième de couverture



La dernière page extérieure d'un livre est appelée la quatrième de couverture elle est appelée aussi « plat verso » pour les livres cartonnés.

Elle contient généralement un résumé de l'ouvrage, un extrait représentatif du contenu ou une présentation de l'auteur. Le service commercial, ou l'éditorial assure la rédaction de ce texte, ceci a pour but l'incitation à l'achat.

Notre quatrième de couverture, place en tête de page, le nom de l'auteur et le titre de l'œuvre comme un rappel, car le nom de l'auteur ainsi que le titre peuvent être les éléments les plus captivants.

« En 1832, dans Alger récemment conquise, Delacroix s'introduit quelques heures dans un harem. Il en rapporte un chef-d'œuvre : Femmes d'Alger dans leur appartement, qui demeure un « regard voilé ». »

Le commencement de notre quatrième de couverture, par un aperçu historique sur la genèse du tableau de Delacroix, a un but commercial et publicitaire. Lors de la lecture de cet aperçu, le lecteur peut établir une relation entre l'œuvre « *femmes d'Alger* » et la toile de Delacroix. C'est un indice qui sert à orienter le lecteur et limiter son champ d'interprétation.

« Un siècle et demi plus tard, vingt ans après la guerre d'indépendance dans la quelle les Algériennes jouèrent un rôle que nul ne peut leur contester, comment vivent-elles au quotidien, quelle marge de liberté ont-elles pu conquérir ? » ce deuxième paragraphe, qui est une introduction à l'œuvre, commence par un intervalle, entre le moment de la réalisation de la toile et celui de la production de l'œuvre, et finit par une question, qui provoque chez le lecteur la nécessité d'une lecture avertie afin d'y répondre.

« Dans ce recueil de nouvelles publié pour la première fois en 1980 ...*Femmes d'Alger dans leur appartement* est devenu un classique dans de nombreux pays où il a reçu un accueil exceptionnel. » Le début de ce dernier paragraphe est la date de publication de cette œuvre. Vient ensuite un bref résumé de l'œuvre et enfin la dernière phrase dévoile le succès de cette œuvre comme une innovation.

De plus notre quatrième couverture contient d'autres éléments, comme le code barre, le code ISBN, le prix ainsi qu'une illustration, le tableau en entier d'Eugène Delacroix pour rappeler cette relation entre le roman et la toile.

III. Relation entre les éléments paratextuels

1. Les éléments paratextuels et le contenu du roman

« *Femmes d'Alger dans leur appartement* », ce recueil de nouvelles est entouré d'un certain nombre d'éléments paratextuels, qui servent à le dévoiler au lecteur. Grâce aux informations fournies par les données paratextuelles, le lecteur peut découvrir le roman avant même d'en faire la lecture.

Tout d'abord, nous pouvons dire que, la relation : titre, image est très claire dans la mesure où ils sont empruntés à la même toile. Ensuite il existe une relation de complémentarité entre les éléments paratextuels et le contenu du roman, parce que ces éléments paratextuels donnent des indications sur l'histoire du roman, ils fournissent les mêmes informations mais chacun selon son propre mode d'expressions, ceci est pour nous permettre de leur donner un sens. Ces éléments ont un but commun : susciter la curiosité du lecteur et le convaincre.

D'après notre analyse de quelques éléments du péri-texte, nous relevons qu'il existe un rapport fusionnel, un lien de complémentarité perceptible entre les éléments étudiés. D'abord, le titre et l'illustration empruntés à la toile de Delacroix qui indiquent un rapport entre le lisible et le visible. La quatrième de couverture qui revendique elle aussi ce rapport entre la peinture et l'écriture en donnant un aperçu sur les conditions de la création de la toile.

2. Femmes d'Alger dans leur appartement : rencontre entre peinture et écriture.⁹

« *Femmes d'Alger dans leur appartement* » d'Assia Djébar est un recueil de nouvelles comme nous l'avons déjà précisé. Il entretient un rapport dialogique avec la peinture puisqu'il emprunte son titre aux tableaux de Delacroix et de Picasso et qu'il s'en inspire pour élaborer un parcours narratif racontant l'histoire des femmes d'Alger. Elles y prennent vie, parole et se dévoilent.

D'après l'analyse proposée par Farah Gharbi sur « *femmes d'Alger dans leur appartement* » la manière dont Assia Djébar a déchiffré les codes picturaux de l'artiste romantique pour les récupérer et se les approprier ensuite lors de la rédaction de sa longue nouvelle en essayant de répondre à plusieurs questions, les plus essentielles sont :

⁹ Farah Aïcha Gharbi doctorante, sa thèse de doctorat présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales de l'Université de Montréal, la thèse acceptée le mardi 4 mai 2010
<https://www.erudit.org/revue/etudfr/2004/v40/n1/008476ar.html> consulté le 20/01/2015 à 10h30.

Comment Djébar réalise-t-elle cette rencontre entre l'image et le texte dans ses nouvelles? Quels types de rapport la peinture et l'écriture entretiennent-elles dans son recueil?

La toile « *femmes d'Alger dans leur appartement* » est peinte en France en 1834 après un premier voyage de l'artiste au Maroc, en mai 1832, et qui s'est prolongé à Alger jusqu'à la fin du mois de juin. Dans ce voyage Delacroix rencontre pour la première fois la femme arabe. Il est émerveillé, et il déclare : « *C'est beau ! C'est comme au temps d'Homère. La femme dans le gynécée s'occupant de ses enfants, filant la laine ou brodant de merveilleux tissus. C'est la femme comme je la comprends* »^{*10}. Dans cette toile, Delacroix donne à voir trois jeunes femmes arabes se détendant dans l'intérieur d'un harem.

Pour Assia Djébar le tableau de Delacroix expose une fidèle description extérieure du corps féminin et des appartements privés qu'il occupe. Trop maquillé de jolies couleurs chaudes, riches et lumineuses, trop déguisé avec de somptueux tissus et trop entouré de sublimes objets, à travers ce caractère abstrait du corps l'auteur qualifie donc d'abord l'Orient ainsi représenté par Delacroix de façon négative : « *un Orient superficiel, dans une pénombre de luxe et de silence* »^{*11}. Aux yeux de l'auteur, Delacroix faisait partie des « *artistes étrangers, nouvellement arrivés à Alger [...], qui étaient tous seulement préoccupés de noter les couleurs, les costumes, les postures de l'Algérienne* »^{*12}

Dans la « Postface » de son recueil, Djébar perçoit, à partir de sa lecture de la toile, la présence d'un certain malaise dans le geste créateur de

¹⁰ « Postface » de son recueil (*Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Éditions des femmes, 1995, p. 147) cité par Farah Gharbi

¹¹ Assia Djébar, « Postface », dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, op. cit., p. 172. Cité par Farah Gharbi

¹² Assia Djébar, *Ces voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1999, p. 78. Cité par Farah Gharbi

Delacroix. Elle se demande « *quel choc, ou tout au moins quel vague trouble a saisi le peintre* »^{*13} lors de son travail. Elle constate que le caractère irréel de la lumière contraste étrangement avec la précision des couleurs et le détail des costumes. Voici sa description du tableau :

« Femmes d'Alger dans leur appartement. trois femmes dont deux sont assises devant un narguilé. La troisième, au premier plan, est à demi allongée, accoudée sur des coussins. Une servante, de trois quarts dos, lève un bras comme si elle écartait la lourde tenture qui masque cet univers clos ; personnage presque accessoire, elle ne fait que longer ce chatoiement de couleurs qui auréole les trois autres femmes. Tout le sens du tableau se joue dans le rapport qu'entretiennent celles-ci avec leur corps, ainsi qu'avec le lieu de leur enfermement. Prisonnières résignées d'un lieu clos qui s'éclaire d'une sorte de lumière de rêve venue de nulle part — lumière de serre ou d'aquarium — le génie de Delacroix nous les rend à la fois présentes et lointaines, énigmatiques au plus haut point »^{*14}.

Les interprétations que Djébar fait du tableau de Delacroix créent en elle le désir de reprendre et de terminer le travail du peintre. Aussi l'auteur veut-elle donner à voir par l'écriture ce qui serait, à son sens, resté invisible dans les tableaux. Elle tente donc de donner forme à un tableau latent qui n'aurait cessé de se profiler derrière les images du peintre. Écrire pour montrer la vérité cachée de la femme algérienne, et ce, à partir des Femmes d'Alger encore énigmatiques de Delacroix, tel est son objectif. Ainsi, dans le nouvel éponyme du recueil, Djébar met d'abord en scène la quête de connaissance du peintre pour donner ensuite accès à des vérités de la femme algérienne simplement suggérées par la toile :

¹³ Assia Djébar, « Postface », op. cit., p. 147. cité par Farah Gharbi

¹⁴ Assia Djébar, « Postface », op. cit., p. 147. cité par Farah Gharbi.

« Je ne vois que [...] chercher à restituer la conversation entre femmes, celle-là même que Delacroix gelait sur le tableau^{*15}. ».

« L'écriture [...] doit rendre présente la vie, la douleur peut-être mais la vie, l'inguérissable mélancolie mais la vie.^{*16}

Picasso, contrairement à Delacroix, s'ingénue plutôt à peindre, à explorer la réalité invisible, profonde et essentielle qui se cache derrière toute réalité visible, jugée superficielle.

Les femmes d'Alger, d'après Delacroix de Picasso a travers ce tableau qui, met en scène des femmes complètement nues aux corps démembrés, fragmentés et découpés sous tous leurs angles, exposé à Paris le 14 février 1955, a résulté d'un travail pictural qui a débuté le 13 décembre 1954 et qui s'est terminé le 11 février de l'année suivante. Entre-temps, jour après jour, le peintre a produit 14 dessins préparatoires différents — et en même temps ressemblants — qui ont tous conduit à l'exécution définitive de la toile. Cette période fut donc une entreprise de dissection et d'exploration de la femme à travers la peinture

Picasso s'est livré à une véritable pratique de la répétition. C'est ainsi que son travail « préparatoire » s'est finalement révélé être un important exercice de modulation fragmentaire qui a progressivement mené à la réalisation finale de la grande toile.

Comme nous l'avons mentionné dans notre résumé de l'œuvre La nouvelle « *Femmes d'Alger* » est divisée en quatre parties. Les première et deuxième parties présentent une journée dans la vie d'un couple qui réunit Sarah et Ali, un chirurgien. Le récit débute par le cauchemar d'Ali et Sarah

¹⁵ Assia Djébar, « Postface », op. cit., p. 164 cité par Farah Gharbi

¹⁶ Assia Djébar, *Ces voix qui m'assiègent*, op. cit., p. 172. Cité par Farah Gharbi

se réveille également et reçoit un coup de fil d'une amie en détresse, Anne, qui a essayé de se suicider chez elle. Sarah vole aussitôt à son secours. Tandis que la troisième partie de la nouvelle rassemble Sarah, Anne et d'autres amies dans un hammam lors d'un moment de détente et de conversations qui est bouleversé par la chute sur une dalle de la porteuse d'eau Fatma. Cette dernière est transportée d'urgence à l'hôpital pour y être opérée. La quatrième et dernière partie, enfin, prolonge cet incident dans une série de discussions entre femmes qui se remémorent leurs passés. Ces conversations débouchent sur l'image d'un tableau.

Deux scènes respectivement tirées de la première et de la troisième partie de la nouvelle « *Femmes d'Alger* » nous intéresseront ici : l'une propose la mise en récit d'un cauchemar au cours duquel il est possible de voir comment Djébar passe de la peinture de Delacroix à l'écriture du texte éponyme, alors que l'autre effectue la mise en récit de souvenirs partagés entre des femmes qui se délassent, nues, dans un bain public, espace à travers lequel Djébar pratique une écriture ayant des affinités avec la technique de travail de Picasso.

Les modes d'expression caractéristiques du rêve permettent à Djébar de passer de la peinture de Delacroix à la rédaction de la nouvelle « *Femmes d'Alger* ». Dans le récit du cauchemar, il y a condensation puisque la figure, le rôle et l'expérience picturale de Delacroix sont transposés, médiatisés à travers le personnage du chirurgien Ali et ses fonctions. Il y a, par ailleurs, déplacement dans le tableau de Delacroix comme dans le cauchemar, puisque l'un et l'autre ignorent plus ou moins l'essentiel (c'est-à-dire ce qui fait intérieurement partie de la femme) au profit de réalités extérieures.

Au cours de la troisième partie de la nouvelle, la nécessité de se libérer de la douleur intérieure prend figure à travers la métaphore de l'eau. Parler de soi à autrui, dire la souffrance de l'emprisonnement et du silence, cela signifie pour la femme se dénuder et se laver de toutes les saletés qui ont souillé sa vie. C'est dans le contexte du bain public que Djébar rassemble ses sœurs algériennes pour les offrir nues au regard masculin. Dans le bain, les femmes parlent d'elles-mêmes et de leur funeste passé, se libèrent de leurs souffrances secrètes trop longtemps refoulées : « *La liberté qui sort de la chambre chaude ! [...] Retrouver l'eau qui court, qui chante, qui se perd, elle qui libère* »^{*17}, s'écrit l'une des femmes présentes au bain.

¹⁷ Assia Djébar, Femmes d'Alger dans leur appartement, ibid, p 41.

Conclusion

À travers notre étude du paratexte, nous avons essayé d'analyser et d'interpréter quelques éléments du paratexte afin de dégager la relation qui les unit. Ces éléments possèdent des informations, dont chacun d'eux peut fournir plusieurs significations.

Ils fournissent des idées à propos du thème du roman. Ces idées peuvent être explicites ou implicites. Chaque élément complète et confirme l'autre grâce aux détails qu'ils contiennent. Ils sont harmonieusement complémentaires, ce qui renforce notre roman.

Donc, à la lecture du titre naît une première impression. Puis, le lecteur peut imaginer l'histoire grâce aux éléments donnés.

Conclusion générale

Une œuvre littéraire se présente rarement sans le renfort et l'accompagnement de production, appelé par Gérard Genette, paratexte, qui renvoie à tout ce qui entoure et prolonge le texte sans être le texte proprement dit.

Le paratexte constitue une « zone-frontière » plus ou moins riche qui permet au lecteur de s'intégrer et se placer dans la perspective d'une réception adéquate. Ceux-ci représentent le rôle majeur du paratexte qui est la mise en place d'une stratégie destinée à organiser la réception du texte.

A travers l'analyse du paratexte proposée dans notre travail de recherche, nous avons constaté que l'œuvre en question contient beaucoup de données paratextuelles qui invitent le lecteur à plonger dans un univers de lectures et d'interprétations.

En effet, les éléments du paratexte de notre roman sont riches en signification et contribuent à la construction du sens de l'œuvre de la romancière algérienne Assia Djébar. De plus, il est à noter que le choix de ces éléments paratextuels par Assia Djébar n'est nullement fait au hasard mais ils constituent des indices sémiotiques qui sont au service de la thématique de l'œuvre. Prenons à titre d'exemple, le titre « *femmes d'Alger dans leur appartement* », à première vue, il est significatif au point où il pousse le lecteur à en dégager et chercher son sens implicite et il sert également à identifier l'œuvre, car l'histoire retrace d'une part la vie et le quotidien des femmes algériennes enfermées dans des espaces clos, appartement, hammam...etc. et d'autre part l'enfermement imposé par les conditions et le mode de vie dans cette période coloniale.

Notre étude de l'œuvre « *femmes d'Alger dans leur appartement* » nous a permis de dire que le paratexte semble installer une

communication avec le lecteur à travers les éléments paratextuels qui l'orientent à la compréhension du message inclus et pour lui permettre d'aller au-delà de sa lecture naïve et superficielle et cela pour aboutir à une interprétation profonde véhiculant le sens caché de l'œuvre. Nous confirmons ainsi la relation profonde : paratexte- texte dans notre corpus.

En guise de conclusion, on déduit que le monde de la littérature reste toujours un monde vaste, riche et complexe où s'y mêlent plusieurs éléments et aspects de la vie culturelle, sociale, histoire , politique ...etc. créant un ensemble indéchiffrable sans son contexte déterminé et en arrivant souvent à des interprétations qui restent souvent proches voire à vérifier et c'est ce que fait de la beauté du texte littérature et lui donne un caractère spécifique et attrayant.

Les références bibliographiques :

Œuvre du corpus :

- AssiaDjebar – *Femme d'Alger dans leur appartement*, Albin Michel, 2002.

Thèses et mémoire :

- M. Mohamed Saïd MECHERI, Les différents aspects du paratexte dans l'œuvre de Jean-Paul Sartre *Le Mur*, 21/06/2008, 70 pages, MAGISTER, Université KASDI MERBAH Ouargla.
- Melle LefasOula, PARATEXTE ET INTERCULTUREL DANS *LE DERNIER AMIDE* TAHAR BEN JELLOUN, 2010, MASTER, Université Mentouri Constantine
- M.Benzid, L'inscription du lecteur dans " A quoi rêvent les loups" de Yasmina Khadra, 2010, université de Biskra.

Articles sur internet :

- Dictionnaire International des Termes Littéraires sur internet.
- Femmes d'Alger dans leur appartement d'AssiaDjebar : une rencontre entre la peinture et l'écriture par Farah Aïcha Gharbi disponible sur le site <https://www.erudit.org/revue/etudfr/2004/v40/n1/008476ar.htm>
1. Consulté le 20/01/2015 à 10h30.
- <http://femmessavantes.pressbooks.com/chapter/chapitre-3-assia-djebar-ecrivaine-et-historienne/>, consulté le 13/04/2015 à 14.30.
- <http://imagesanalyses.univ-paris1.fr/v4/semiotique/>
consulté le 14/04/2015 à 18 :30

- <https://www.erudit.org/revue/etudfr/2004/v40/n1/008476ar.html>
consulté le 20/01/2015 à 10h30.
- K.CANVAT, *La fable comme genre. Essai de construction sémiotique*,
In *Pratiques*, 1996, n° 91.
- MayssaSioufi, *DamascusUniversity Journal*, Vol. 22, No. (3+4), 2006,
27 novembre 2014 disponible sur le site :
http://www.google.fr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCEQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.damascusuniversity.edu.sy%2Fmag%2Fhuman%2Fimages%2Fstories%2F38300000.pdf&ei=NZhhVZD6D4asUZ_tgOAB&usg=AFQjCNE8j049NvCMqun-BdOt19Tw7ufNIg&bvm=bv.93990622,d.ZGU. Consulté le 23/02/2015 à 12.30.

Livre :

- B.ROLAND, *Présentation*, in *Communication* n°4, Recherche sémiologique, Seuil, 1964
- CHIKHI, Beida, *les romans d'ASSIA DJEBAR*, Alger, office des publications universitaires.
- Christiane ACHOUR et Simone RAZZOUG, *Convergences Critiques*,
office des publications universitaires, 2009,
- Gérard GENETTE, *Seuils*, Edition Seuil, 1987.
- Lane, P. *La périphérie du texte*, Nathan, 1992
- Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Éd. Armand Colin, Paris, 2007
- K.CANVAT, *La fable comme genre. Essai de construction sémiotique*,
In Pratiques, 1996, n° 91