

RÉPUBLIQUE ALGÉRIENNE DÉMOCRATIQUE ET POPULAIRE

MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR

ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

UNIVERSITÉ MOHAMED KHEIDER-BISKRA

FACULTÉ DES LETTRES ET DES LANGUES

DÉPARTEMENT DES LETTRES ET DES LANGUES ÉTRANGÈRES

FILIÈRE DE FRANÇAIS



MÉMOIRE ÉLABORÉ EN VUE DE L'OBTENTION

D'UN DIPLOME DE MASTER

OPTION : LANGUES, LITTÉRATURES ET CULTURES

D'EXPRESSION FRANÇAISE

LES ÉLÉMENTS PARATEXTUELS COMME RÉVÉLATEURS DE
L'INTERCULTURALITÉ DANS

LES ANGES MEURENT DE NOS BLESSURES DE YASMINA KHADRA

Dirigé par:

M. GUERROUF Ghazali

Présenté et soutenu par:

M. MAKHLOUFI Abderrahmane

ANNEE UNIVERSITAIRE : 2014 /2015

RÉPUBLIQUE ALGÉRIENNE DÉMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR
ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
UNIVERSITÉ MOHAMED KHEIDER-BISKRA
FACULTÉ DES LETTRES ET DES LANGUES
DÉPARTEMENT DES LETTRES ET DES LANGUES ÉTRANGÈRES
FILIÈRE DE FRANÇAIS



MÉMOIRE ÉLABORÉ EN VUE DE L'OBTENTION
D'UN DIPLOME DE MASTER
OPTION : LANGUES, LITTÉRATURES ET CULTURES
D'EXPRESSION FRANÇAISE

LES ÉLÉMENTS PARATEXTUELS COMME RÉVÉLATEURS DE
L'INTERCULTURALITÉ DANS
LES ANGES MEURENT DE NOS BLESSURES DE YASMINA KHADRA

Dirigé par :
GUERROUF Ghazali

Présenté et soutenu par:
MAKHLOUFI Abderrahmane

ANNEE UNIVERSITAIRE : 2014 /2015

REMERCIEMENTS

Qu'il me soit permis de remercier tout d'abord :

DIEU ; pour nous avoir permis d'atteindre ce niveau.

Ceux de près comme de loin, qui ont élaboré et qui m'on parfaitement aidé à réussir la réalisation de ce travail.

Ceux Qui nous on aidés et orientés, en particulier les chers parents et ma chère épouse.

Mon encadreur : *M. GUERROUF Ghazali* qui a bien participé au suivi et à la rédaction de ce modeste travail et aussi ses précieux conseils, et son aide qu'il m'a attribué ont été un secours permanent.

Notre enseignant : *M. HAMMOUDA* pour ses admirables conseils pendant notre cursus de formation.

Je tiens à remercier également tous les enseignants qui ont contribué à ma formation surtout : *Mme. GUETTAFI, Mme. BEN ZID, Mme DJROU, Mme ZRARI, Melle. BOUZIDI et Mlle. OUAMANE ainsi que, M. GUERID et M. RAHMANI et d'autres* qui méritent tout le respect et toute l'appréciation.

Je voudrais ainsi remercier tout le personnel du département de français, spécialement son chef *M. KHIDER SALIM*.

Mes remerciements vont aussi à tous ceux avec qui nous avons des liens familiaux ou amicaux.

... Merci ...

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS

INTRODUCTION GENERALE.....	4
CHAPITRE I : LA DIMENSION THEORIQUE ET CONCEPTUELLE DU PARATEXTE ET DE L'INTERCULTUREL.....	10
I. Qu'est-ce qu'un paratexte ?	11
I.1. Les fonctions du paratexte.....	14
I.2. Les éléments paratextuels	16
I.2.1. La première de couverture	16
I.2.2. La quatrième de couverture.....	25
II Relation : Paratexte/texte.....	25
II.1. Texte et paratexte.....	26
II.2. L'analyse du paratexte	27
II.3. La notion de l'interculturel	28
II.4. Interculturel et littérature.....	31
CHAPITRE II : L'INTERCULTUREL , SIGNE PERCEPTUEL DANS LE PERITEXTE DE L'ŒUVRE	33
I Etudes des éléments paratextuels.....	35
I.1. Définition de la sémiotique et la sociocritique	35
II. Analyse des éléments paratextuels	40
II.1. Du paratexte à l'interculturel	40
II.2. Analyse de la première de couverture.....	41
II.3. Analyse de la quatrième de couverture	51
CONCLUSION GENERALE.....	55
REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....	58

INTRODUCTION GENERALE

La littérature, par la diversité de ses sujets abordés, par sa richesse en thématiques, elle est au centre de tout, elle représente la voix de ceux qui n'ont pas de voix; elle est la voie de la liberté, pour ceux qui veulent lutter contre la ségrégation raciale, l'exploitation de l'Homme à son congénère.

Elle signale ses beautés, en racontant les crises humaines du monde et en explore tous les territoires, des plus communs aux plus inconnus. Elle transcrit les jours présents, les bruissements des lendemains, les spasmes du passé, et revisite ses mythes et ses légendes. Elle donne à sentir, à voir, à lire, à penser des univers si proches du quotidien réel comme d'autres créés, inventés, imaginés par des esprits fantasques et brillants et des plumes talentueuses.

Ce pouvoir résolument indéniable que possède la littérature, sa capacité à traduire le particulier dans l'universel, d'être l'utopie de ce que va être demain, nous les célébrons chaque année dans la rencontre et le dialogue, dans le débat et dans l'échange, le tout mené à l'échelle humaine, celle de la rencontre directe avec les auteurs.

Dont l'œuvre demeure pérenne, portant jusqu'à nos jours, en Algérie comme à l'étranger, les symboles d'une écriture exceptionnelle. En reconnaissance, ensuite, aux auteurs et aux éditeurs qui ont pris fait et cause pour l'Algérie et pris le risque de choisir le texte pour dénoncer la machine coloniale, engagement qui prend plus de sens et de mérite encore en tant que citoyens du pays occupant.

A travers le monde, plusieurs littéraires ont consacré leurs plumes pour dénoncer et rejeter le phénomène de colonialisme dans toutes ses formes destructives, ceux qui ont vécu de loin ou de près l'époque coloniale, deviennent comme des témoins grâce à leurs écrits qui dévoilent la réalité historique de ce fait, parmi ces écrivains dont leurs pays étaient un théâtre de tas événements, on peut citer : Mohamed Dib, Kateb Yacine, Malek Haddad et Yasmina Khadra.

Ce dernier, révèle dans un entretien au *Monde des Livres* que sous cette identité féminine se cache un homme. Dans *L'écrivain*, paru en 2001, le mystère est entièrement

dissipé. *Yasmina Khadra* s'appelle de son vrai nom *Mohamed Moulessehouf*, qui a déjà publié sous ce pseudonyme dans plusieurs romans. Officier dans l'armée algérienne, il a participé à la guerre contre le terrorisme. Il a quitté l'institution militaire en 2000, avec le grade de commandant, pour se consacrer à sa vocation: écrire. Il a choisi la langue française comme outil d'expression. *Morituri* le révèle au grand public. Aujourd'hui écrivain internationalement connu où ses œuvres sont traduites en trente-trois langues.

En ce qui concerne la carrière brillante et le parcours littéraire réussi d'un tel écrivain, *Yasmina Khadra* nous donnent les indications suivantes :

10 janvier 1955 : naissance à *Kenadsa* (Sahara algérien) d'un père infirmier et d'une mère nomade.

1956 : mon père rejoint les rangs de l'ALN. Blessé en 1958. Devient officier de l'ALN en 1959

Septembre 1964 : j'avais neuf ans, mon père me confie à une école militaire (École Nationale des Cadets de la Révolution), pour faire de moi un officier

1973 : je termine mon premier recueil de nouvelles "*Houria*" qui paraîtra onze ans plus tard

Septembre 1975 : je pars à l'Académie Militaire Inter-armes de *Cherchell*, que je quitte en 1978 avec le grade de sous-lieutenant. Je rejoins les unités de combat sur le front ouest.

Septembre 2000 : près trente-six ans de vie militaire, je quitte l'Armée pour me consacrer à la littérature (Je pars à la retraite avec le grade de commandant).

En 2001, après un court séjour au Mexique, avec ma femme et mes trois enfants, je viens m'installer en France, à Aix-en-Provence, où je réside encore.

Ces éléments de biographie se retrouvent dans deux des ouvrages de « *Yasmina Khadra* ». L'écrivain (où il évoque son séjour à l'École Nationale des Cadets et l'éveil de sa

vocation d'écrivain) et *L'imposture des mots*, davantage consacré à une justification de sa démarche et de son œuvre, après la révélation de la véritable identité de « *Yasmina Khadra* ».

En outre il a enrichi les bibliothèques avec plusieurs ouvrages comme : *Ce que le jour doit à la nuit*, *l'Attentat*, *Les Sirènes de Bagdad* et *Les Anges meurs de nos blessures* qui sera l'objet de notre modeste travail de recherche.

Le personnage principal de notre corpus se faisait appeler *Turambo*, qui signifie (*Arthur Rambo*) du nom de son village qu'un glissement de terrain avait rayé de la carte. Il était né dans l'Algérie coloniale des années 20, et son destin était écrit d'avance : il serait misérable. Mais il était beau, vigoureux, ardent et doté d'un trait de caractère assez rare : la candeur. Cette fraîcheur lui attirait des sympathies immédiates et, grâce à ce don, il put franchir les portes du monde des Français, interdit aux Arabes. Car il possédait de plus une force surprenante dans le poing gauche, capable d'allonger d'un coup ceux qui se trouvaient sur son passage. C'est ainsi qu'il attira l'attention des professionnels de la boxe. Ses succès sur le ring lui apportèrent gloire et argent. Mais comme tous les cœurs purs, il détestait la violence et rêvait d'amour.

Dans sa culture, une femme heureuse était une épouse fidèle, féconde et dévouée. Il nourrit d'abord une passion secrète pour sa cousine Nora, la première femme de sa vie. La deuxième, Aïda, une prostituée, l'initia aux plaisirs de la chair. La troisième, Louise, était la fille de l'homme d'affaires qui comptait l'emmener jusqu'au titre de champion de France de sa catégorie. Puis surgit Irène. Femme libre, indépendante et fière. Elle lui apprit que la vraie passion ne pouvait s'épanouir que dans la confiance absolue et le respect mutuel. Mais comme toujours chez *Yasmina Khadra*, la vie ne rend pas toujours justice à ceux qui s'aiment... Dans une superbe évocation de l'Algérie de l'entre-deux-guerres, Yasmina Khadra met en scène, plus qu'une éducation sentimentale, le parcours obstiné d'un homme qui n'aura jamais cessé de rester fidèle à ses principes, et qui ne souhaitait rien de plus, au fond, que maîtriser son destin.

Dans *Seuils*, Gérard Genette désigne par le terme "paratexte" ce qui entoure et prolonge le texte. C'est-à-dire l'ensemble des présentations qui accompagnent une œuvre. Il contient un message scriptovisuel (photos, schémas, typographie, iconographie etc.) élaboré par l'écrivain lui-même, par d'autres écrivains ou par des non-écrivains. Ainsi le paratexte désigne l'ensemble des discours qui accompagnent une œuvre littéraire.

Notre analyse portera sur la sensibilisation à l'importance de l'aspect scriptovisuel de l'œuvre [l'aire scripturale, aux indices périphériques (péritextuels)]; qui devient un puissant révélateur des rapports essentiellement équivoque qu'entretient le fait littéraire au sein de la société. Et compte tenu de l'importance du dialogue interculturel entre peuples, qui devait en outre fournir une réponse évolutive aux nouveaux défis où la thématique de l'interculturalité a récemment été développée par rapport à la question de la prise en compte de la diversité culturelle produite par la mondialisation. D'où notre recherche a pour objectif de montrer l'utilisation des éléments paratextuels dans les œuvres littéraires où il sera questions d'analyser les relations de ces éléments avec le contenu de l'œuvre. Et identifier les indices paratextuels qui font le rôle de l'interculturel.

Notre travail de recherche s'inscrit dans le domaine de la littérature algérienne d'expression française sous l'intitulé Les éléments paratextuels comme révélateurs de l'interculturalité dans *Les anges meurent de nos blessures* de Yasmina Khadra.

Nous tenterons de répondre à cette question qui constitue notre problématique :

Peut-on faire de l'usage du paratexte un lieu de dialogue entre le lecteur et l'œuvre?

Notre problématique aura au centre de son intérêt de mettre en valeur les procédés paratextuels (précisément péritextuels) liés à l'interculturel.

En guise de réponse à cette problématique nous avons émis les hypothèses suivantes :

Les éléments paratextuels pourraient contribuer à une meilleure compréhension de l'ensemble de l'œuvre d'un écrivain.

L'interculturalité dans le texte pourrait se traduire par les signes paratextuels.

L'analyse de toute œuvre nécessite une démarche. Pour ce faire, nous ferons recours à l'approche sémiotique particulièrement les propos de Gérard Genette et ceux de Vincent Jouve concernant l'étude du péri-texte, comme nous aurons certainement besoin de recourir à d'autres approches tels la sociocritique, et, aussi les travaux du « Issa ASGARLLY » quand il s'agirait de l'interprétation.

Donc, notre plan de travail sera répartie en deux chapitres : le premier qui s'intitulera : L'étude de la dimension théorique et conceptuelle du paratexte et de l'interculturel, englobant les titres suivants; qu'est ce qu'un paratexte?, les fonctions du paratexte, les éléments paratextuels, la relation texte/ paratexte, l'analyse paratextuelle et l'interculturel et la littérature. Tandis que Le deuxième chapitre s'intitulera : L'interculturel : Signe perceptuel dans le péri-texte de l'œuvre, où notre analyse se basera sur la relation qui unit les deux concepts (le péri-texte et l'interculturalité). Nous aborderons les titres suivants; définition de l'approche sémiocritique et sociocritique, l'analyse des éléments paratextuelle, qui contient l'étude de; du paratexte à l'interculturel, l'analyse de la première de couverture et enfin, l'analyse de la quatrième de couverture.

**CHAPITRE I : LA DIMENSION
THEORIQUE ET CONCEPTUELLE
DU PARATEXTE ET DE
L'INTERCULTUREL**

Lorsqu'on prend le texte d'un roman, nous remarquons en premier lieu qu'il est accompagné d'un certain nombre d'éléments paratextuels qui l'exposent au lecteur. Celui-ci peut ainsi découvrir le roman avant même d'en faire la lecture grâce aux informations qu'il va cueillir à partir des données paratextuelles dont l'œuvre est enrichie, d'où on va essayer d'éclairer le concept du « paratexte » ainsi que l'ensemble des éléments paratextuels, précisément les éléments péritextuels, qui orientent le lecteur dans la construction du sens.

I. Qu'est-ce qu'un paratexte ?

«Paratexte», « Péritexte » ou « Métatexte » sont des termes qui désignent le même agencement textuel qui entoure un texte. A ce propos Gérard Genette souligne que :

Le paratexte est donc pour nous ce par quoi le 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, ou [...] d'un «vestibule», qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin.¹

Le paratexte fait partie de l'espace textuel que Gérard Genette l'appelle la transtextualité, et qui comprend en plus de la paratextualité, d'autres concepts en l'occurrence : L'intertextualité, l'hypertextualité, la métatextualité et l'architextualité. Il est l'appareil textuel qui se présente comme un outil indispensable pour cerner la signification de l'œuvre littéraire en livrant 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.

Ces cinq types de transtextualité se caractérisent par une relation établie entre des textes effectivement concrétisés et aussi se développent autour d'un texte central, la citation suivante nous semble plus illustrative :

¹ GENETTE, Gérard, *Seuils*, Édition du Seuil, Paris, 1987, p. 8.

Le «paratexte» peut rester bien sûr à l'extérieur du texte central : c'est le cas de l'entretien ou du journal intime ; il peut néanmoins incorporer des petits textes comme le nom d'auteur, la préface, la prière d'insérer, les entretiens ou d'autres textes souvent courts, lesquels partagent le même espace que le texte central. En revanche, les quatre autres types de transtextualité se placent hors du texte central, et établissent certaines relations avec le texte. En d'autres termes, le «paratexte» se caractérise par ce paradoxe : il appartient au texte central, en même temps qu'il est hors du texte central.²

Ce sont des lieux textuels qui accompagnent l'œuvre littéraire et qui désignent :

L'ensemble des dispositifs qui entourent un texte publié, en ce compris les signes typographiques et iconographiques qui le constituent. Cette catégorie comprend donc les titres, sous – titres, préfaces, dédicaces, exergues, postfaces, notes infrapaginales, commentaires de tous ordres mais aussi illustrations et choix typographiques, tous les signes et signaux pouvant être le fait de l'auteur ou de l'éditeur voire du diffuseur.³

Le paratexte, « appel au lecteur » selon Christiane Achour et Simone Rezzoug, semble instaurer une communication avec le lecteur à travers les éléments cités auparavant. Le lecteur, orienté par les éléments paratextuels se trouve dès le départ impliqué dans une lecture consciente qui lui permet d'aller vers une interprétation profonde de l'œuvre. Dès lors, le titre, son escorte d'intertitres, des réserves des titres, d'illustrations, des épigraphes, vont éventuellement contribuer à mettre en éveil l'intérêt et la curiosité du lecteur. Ce dernier va déployer toute son imagination et son savoir pour mieux connaître le monde de l'œuvre et donc à mieux s'inscrire dans le roman.

²SHIGEMI SHINYA, *La Littérature et les matières de ses supports. Le paratexte du web*, Nagoya Université, article en ligne, disponible sur : <http://www.fabula.org/colloques/document1537.php>. Consulté le 12/04/2015 à 22:35.

³ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis et VIALA Alain, *Le dictionnaire du littéraire ?* 1^{er} Edition PUF, 05-2002 p. 432.

« Le paratexte se compose donc empiriquement d'un ensemble hétéroclite de pratiques et de discours de toutes sortes et de tous âges que je fédère sous ce terme au nom d'une communauté d'intérêt, ou convergence d'effets, qui me paraît plus importante que leur diversité d'aspect »⁴.

L'aspect de cette structure paratextuelles, et son enjeu, dépendent des éléments paratextuels utilisés par l'auteur. Il est alors évident que les formes et matérialisations du paratexte sont diverses et variées. Pour identifier ces différents types de paratextes, Genette propose de s'interroger sur les « *caractéristiques spatiales, temporelles, substantielles, pragmatiques et fonctionnelles* »⁵

De cette manière, nous pourrions clarifier l'enjeu du contenu visuel de l'œuvre et tenter de comprendre le véritable travail de la couverture, soit la première ou la quatrième, effectué par l'auteur ou l'éditeur, voire comme il a été remarqué que l'espace consacré aux paratextes de l'œuvre contient des éléments péri-textuels qui sont présents sur l'œuvre et non à l'extérieur et qui accompagne tout le mode de publication et de circulation d'une œuvre ne se contente pas uniquement d'être un *discours d'escorte*, mais aussi comme un *discours d'influence* dans sa situation de marché et de communication.

L'œuvre contient beaucoup de données paratextuelles, notamment le titre et tout ce qui l'entoure; l'illustration du roman et les épigraphes qui annoncent les différentes parties de l'œuvre. Ces éléments paratextuels peuvent contribuer à éclairer notre étude et d'en faire des points d'ancrage susceptibles de rendre compte de l'inscription du lecteur dans le roman et d'entamer le processus de la réception de l'œuvre par le lecteur en orientant en même temps son « horizon d'attente ». C'est donc qu'il s'agit non-plus seulement de paratextes en général, mais de péri-textes :

(...) autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes :

⁴ GENETTE, Gérard, *Op. Cit.*, 1987, p. 8.

⁵ GENETTE, Gérard, *ibid.*, 1987, p. 10.

*J'appellerai péritexte cette première catégorie spatiale, certainement la plus typique (...)*⁶.

Le «paratexte» se subdivise en «péritexte» et «épitexte» ; en s'appuyant sur des critères purement spatiaux, Genette scinde le paratexte en épitexte (qui se situe à l'extérieur du livre), et péritexte (qui accompagne le texte à l'intérieur du livre). Le paratexte peut d'autre part être produit par deux instances distinctes, l'éditeur et l'auteur. D'où le tableau suivant qui synthétise la typologie proposée par Genette.

	Paratexte	
	éditorial	auctorial
Epitexte	publicité, catalogues	correspondances, interviews, avant-textes
péritexte	bande, jaquette, couverture	titres, intertitres, notes, préfaces
		illustrations

Tableau 1. Le paratexte selon G. Genette

I.1. Les fonctions du paratexte

Les éléments paratextuels ne sont pas mentionnés gratuitement ou aléatoirement, ils assument plusieurs fonctions, en l'occurrence :

I.1.1 La fonction d'apprentissage

Ce type de fonction impose au lecteur une activité de lecture et de compréhension du texte donné. L'ensemble texte/paratexte devient une ressource dans un environnement d'apprentissage organisé, qui englobe les signes linguistiques et iconiques (image, illustration).

⁶ GENETTE, Gérard, *ibid.*, 1987, p. 11

I.1.2. La fonction de représentation

Le paratexte assure la représentation globale du référent textuel. Donc cette fonction caractérise le paratexte qui visualise le référent du texte. Il a une fonction d'identification globale ou une fonction d'identification analytique.

La représentation d'un des aspects particuliers du référent textuel et la représentation particulière d'une classe générale sont appelées également : fonction d'identification spécifique et fonction d'identification par extension.

I.1.3. La fonction d'information

Il y en a quatre sous-fonctions d'informations:

Fonction d'information construite où le paratexte construit globalement le sens du texte.

Fonction d'information principale ; elle réside dans l'apport de l'information qui ne se trouve pas dans le texte, les principaux éléments informatifs se trouvant alors dans le paratexte.

Fonction d'information secondaire où les éléments informatifs principaux se trouvent dans le texte, mais elle véhicule une information qui ne se trouve pas dans le texte.

Fonction d'information bibliographique qui annonce la référence bibliographique d'une citation, d'un ouvrage.

I.1.4. La fonction diaphonique

Tout paratexte qui reprend sous forme condensée un fragment du texte se caractérise par la fonction diaphonique.

I.1.5. La fonction esthétique

Par rapport au texte, le paratexte n'a pas une fonctionnalité explicite, ni comme ressource ni comme visée référentielle. Il peut enrichir, motiver ou servir pour sa polysémie.

I.2. Les éléments paratextuels

I.2.1. La première de couverture

Le lecteur, en lisant, son premier objectif est de comprendre l'œuvre, s'engage dans la lecture d'un texte, pour pouvoir découvrir ce que veut dire l'auteur, ou détecter le non dit latent entre les lignes. Les desseins proposés d'une œuvre d'un auteur servent à faire appréhender son projet d'écriture au moyen du paratexte. En même temps, la littérature : roman, publicité ou discours politiques, étant par nature des discours à consolider les idées de l'auteur : « *Crée un environnement textuel capable d'induire la lecture effective. En fait, le roman est déjà légitimé de même que l'institution littéraire en général* »⁷.

L'image du roman joue un rôle très important dans l'identification de l'œuvre : « *La puissance capacité du portrait de proposer une confrontation ou une identification donne à son tour aux photographe les lieux possibles d'une rhétorique* »⁸.

L'image de l'œuvre peut exprimer le rêve de son auteur : « *sur le contenu manifeste du rêve, angoissant ou merveilleux, cherchant à noter ces images sous la dictée de l'inconscient(...), mais sans intention de trouver les clés du contenu latent du rêve* »⁹.

⁷ MBOW, Fallou, *paratexte et visée de l'énonciation romanesque en littérature africaine*, Université Cheikh Anta Diop, Dakar, *Revue de sociolinguistique*, n° 18 – juillet 2011, Université Cheikh Anta Diop, Dakar, article en ligne, disponible sur: <http://www.univrouen.fr/dyalang/glottopol>. Consulté le : 30/04/2015.

⁸ SAOUTER, Catherine, *images et sociétés : le progrès, les médias, la guerre*, la presse de l'université de Montréal, Québec, Septembre 2003, p, 35.

⁹ BRON, Jean Albert, LEIGLON, Christine, ANNIE, Urbanik-Rikz, cité par, HAIMER, Meriem, mémoire de master littérature, disponible sur, <http://dspace.univ-biskra.dz:8080/jspui/bitstream/123456789/5229/1/sf182.pdf>, Mars 2003, p, 64.

I.2.1.1 Le titre

Le titre est un élément important du périphrase, c'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. »*¹⁰

Un titre, d'un document ou d'une œuvre, est un nom choisi par l'auteur pour désigner sa production, il peut être aussi l'œuvre elle-même, plutôt que le nom qui la désigne titre de presse par exemple : « *Les titres servent non seulement à désigner un texte dans sa singularité et à le mettre en valeur en attirant sur lui l'attention du public, mais aussi à donner des informations sur le contenu auquel il introduit* »¹¹.

Le titre peut être composé d'un mot ou d'une phrase nominale ou verbale mais certains titres se limitent à une lettre, un nombre, ou même un symbole, selon le choix de l'auteur. Ainsi que Le titre d'une œuvre est mentionné pour toute référence, qu'elle soit écrite ou orale, dans son matériel promotionnel, dans les critiques et les analyses qui en sont faites, dans les différentes bases de données.

Le titre s'inscrit dans ce qu'il désigne, mais pas nécessairement, la plupart des productions imprimées (la couverture et la page de titre), et audiovisuelles (dans le générique), et les œuvres d'arts plastiques ou les arts du spectacle. L'emballage (la pochette ou la jaquette) et les supports d'enregistrements musicaux ou audiovisuels sont également accompagnés d'un livret, sur lequel figure le titre.

Le choix d'un titre est primordial dans une œuvre. Il doit provoquer chez le lecteur un sentiment d'inattendu et stimuler sa curiosité. Leo Hoeck disait que le titre désigne, appelle et identifier, pour Vincent Jouve, le titre remplit trois fonctions essentielles :

¹⁰ VINCENT Jouve, *Poétique du roman*, deuxième édition, Armand Colin Paris, 2007, P. 8.

¹¹ www.fabula.org, visité le 16-03-2015 à 14.20.

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 fasciner 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.

En ce qui concerne les œuvres littéraires, le rôle du titre est plus complexe et, en conséquence il faut examiner sa place sur la couverture et sa fonction par rapport aux textes du roman. C. Duchet part ainsi de la proposition suivante : (1933)

Le titre du roman est un message codé en situation de marché ; il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire ; en lui se croisent nécessairement littérarité et socialité : il parle l'œuvre en termes de discours social mais le discours social en termes de roman.¹²

La dualité (titre-roman) est en relation de complémentarité étroite ... l'un annonce, l'autre explique, développe un énoncé programmé jusqu'à reproduire parfois en conclusion son titre, comme mot de fin, et clé de son texte. Cependant, le titre vise à sa complétude, affiche son ipséité, s'érige en micro-texte autosuffisant, générateur de son propre code et relevant beaucoup plus de l'intertexte des titres et de la commande sociale que du récit qu'il intitule. On peut donc dire que le titre, à la fois annonce le roman et le cache : il doit trouver un équilibre entre les lois du marché et le vouloir-dire de l'écrivain.

¹² ACHOUR, C, REZZOUG, S, *convergences critiques*, op.cit., p.28.

I.2.1.1.1. L'étoilement du titre : les intertitres

Les intertitres peuvent être considérés comme des passerelles entre le titre et le lecteur. Ils sont utilisés par un auteur comme des « *facilitateurs* » qui indiquent et facilitent la lecture du texte, ainsi l'orientation de la réception se trouve d'emblée située à partir de la démultiplication du titre.

Gérard Genette distingue deux sortes d'intertitres : des intertitres thématiques; composés uniquement d'un groupe nominal et des intertitres rhématiques qui se composent d'une indication numérale qui doit son sens aux mathématiques. Genette explique que les auteurs réservaient « *la simple numérotation des parties et des chapitres pour la fiction sérieuse et l'imposition d'intertitres développés pour la fiction comique ou populaire* »¹³.

En somme, les intertitres sont des outils non- négligeables dans la lecture du roman et l'interprétation de son sens. Ils peuvent amorcer dès le départ le processus de la réception et déterminer l'« *horizon d'attente* » du lecteur.

I.2.2. Le nom de l'auteur

Nous ne lisons pratiquement pas une œuvre sans avoir une idée sur l'identité de son auteur. Pour des raisons personnelles, quelques auteurs tentent de voiler leur identité. Ils choisissent un pseudonyme ou un nom attractif qui contribue à une meilleure diffusion de leurs productions littéraires.

Le nom de l'auteur est un énonciateur littéraire qui met l'auteur en relation avec les propriétés attachées au référent. Il est évident qu'un auteur crée son propre nom et sa filiation en forgeant par son discours une image de lui-même, en nommant et caractérisant d'autres auteurs ; il apparaît également que le critique littéraire et le lectorat se positionnent et se caractérisent eux-mêmes en nommant cet auteur ou un autre et en lui attribuant certaines propriétés.

¹³ GENETTE, Gérard. Op.cit. p.281.

Le critique littéraire ne soumet pas son objet au même traitement que l'historien. L'approche historique suppose des procédures codifiées susceptible d'établir la valeur historique d'un texte, un protocole qui "épure" le texte pour établir un document, en éliminant en lui ce qui peut relever de la subjectivité de l'auteur du témoignage.

La critique littéraire selon Lanson ne peut pas faire l'économie de l'auteur, qui définit pour elle la singularité de l'objet : on ne lit pas un texte littéraire comme un simple document historique (c'est ainsi qu'un même texte, les *Mémoires* de Saint-Simon peut faire l'objet de deux lectures différentes). Difficulté bien réelle : l'historien n'a affaire au singulier qu'en tant qu'il exemplifie le général, le critique n'a affaire qu'à des singularités. Le style, par exemple, est défini comme combinaison unique de qualités qui appartiennent isolément à la langue elle-même. À un autre niveau d'analyse, la difficulté peut encore se dire autrement : si connaître, c'est comparer, et si le génie est sans équivalent¹⁴.

La nomination attribue des caractéristiques au référent et retourne des caractéristiques à celui qui nomme.

La création d'un nom d'auteur peut être décrite par quelques variables simples :

Un nom qui désigne une personne d'un certain sexe, née dans un certain lieu à une certaine date fait aussi référence à l'énonciateur de certains textes littéraires.

Les lecteurs, les critiques et le public se forment une image de l'auteur et accrochent des propriétés à son nom.

Le nom est prononcé et diffusé comme un nom d'auteur dans le champ littéraire et dans l'interdiscours¹⁵.

¹⁴ LANSON, Gustave, *Atelier de théorie littéraire : L'histoire littéraire et le nom de l'auteur*, article en ligne, disponible sur le site : <http://www.fabula.org>, consulté le 15-04-2015 à 12.00.

¹⁵ Note de lecture.

I.2.3. L'image : La symbolique de l'image

Dans cette optique, l'analyse de la couverture qui illustre l'œuvre essentielle pour faire marcher les escalades de la compréhension du roman par le lecteur et entamer ainsi le processus de la réception.

Donc, l'illustration :

Désigne toute image, qui dans un livre accompagne le texte dans le but de l'orner; d'en renforcer les effets ou d'en expliciter le sens. Elle recouvre des pratiques multiples, depuis l'enluminure jusqu'à la photographie en passant par la gravure, l'estampe, la lithographie, toutes les formes de dessin, et peut servir des fonctions diverses d'ordre rhétorique, argumentatif ou institutionnel variables selon les époques et les genres¹⁶.

Lorsque une image accompagne un texte donné, il y a forcément corrélation entre les deux, ils se nourrissent l'un de l'autre. Le texte entretient donc avec l'image des rapports étroits voire complexes car ajouter une image à un texte donne l'occasion de :

«L'exhausser ou de le compléter, de le commenter ou de le rendre attrayant»¹⁷

L'image peut fournir des éléments qui éveillent l'imagination du lecteur et orientent la compréhension du texte. Donc sa signification se joue dans les codes d'observation distincte des lecteurs en situation de réception en fonction de leur propre imaginaire, leurs références culturelles et leurs connaissances personnelles des codes et de leurs représentations, dont le motif change selon la position où se place le regard qui est multiple, et pas toujours communs à ceux qui sont en situation de réception.

La réception de l'image selon Junius (De pictura Veterum, 1635) peut se faire suivant deux modalités complémentaires : l'une appelée « le traité » qui signifie en latin l'« évidentia », c'est-à-dire la première impression globale et l'autre nommée

¹⁶ *Le dictionnaire du littéraire*. Op .cit. p.285.

¹⁷ *Ibid. Le dictionnaire du littéraire*. P.285

« perspicuitus » ; elle interpelle une observation analytique. Ainsi, en premier temps, la perception est saisie par « un effet esthétique » tandis que dans la seconde, la perception saisit « la signification ».

L'image du Latin « imago », « imaginis », signifie « qui prend la place de ». Les anciens lui donnèrent plusieurs équivalents comme : « simulacre » ou « effigie ». Cependant, la définition la plus ancienne de l'image fut donnée par Platon : « *J'appelle images d'abord les ombres, ensuite les reflets qu'on voit dans les eaux ou à la surface des corps opaces, polis et brillants et toutes les représentations de ce genre* »¹⁸.

L'image avec tous ce qu'elle engendre de forme, de posture du personnage ou orientation du regard, possède une signification qui implique le lecteur dans une situation de communication, toute attention accordée et toute curiosité éveillée en face de cet élément paratextuel en le faisant participer à l'interprétation de l'image et à cerner le sens qu'elle véhicule.

L'image fixe est toujours image de quelque chose, elle représente d'une manière fidèle une société, une culture ou une civilisation. Elle est polysémique, elle suscite des impressions, des interprétations, des lectures et des commentaires multiples selon les conditions sociales politiques et culturelles de sa réalisation.

I.2.4. La préface

La préface d'une œuvre, c'est une proposition au lectorat; un programme qui lui garantit un meilleur entendement.

Cet élément du périphrase peut déterminer le public ciblé, justifier le choix du titre, indiquer les sources de l'œuvre ou ce que d'autres l'appellent ; sa genèse ou sa biographie, et attester son caractère fictionnel. Comme il peut indiquer aussi, l'ordre de la lecture (lecture intégrale, chapitre négligé pour les lecteurs trop pressés... etc.), la démarcation du contexte lorsqu'il s'agit d'une œuvre qui s'inscrit dans un projet plus

¹⁸ PLATON, note de lecture.

complexe, la déclaration de son intention en précisant le sens de son récit à travers son interprétation et la détermination à quel genre littéraire appartient l'œuvre.

La fonction de la préface est fondamentale dans un discours postliminaire ou épilogue. Elle sert usuellement à rattraper une erreur ou un oubli commis par l'auteur de l'œuvre en question, et permet aussi par ce rôle correctif, à l'écrivain d'exposer des éléments d'ordre théorique ou critique.

Dans certain cas une postface ultérieure peut se transformer en préface lorsque l'auteur décide d'y justifier des choix de jeunesse. Une préface est aussi :

l'avertissement qu'on met au-devant d'un livre pour instruire le lecteur de l'ordre et de la disposition qu'on a observés, de ce qu'il a besoin de savoir pour en tirer de l'utilité et lui en faciliter l'intelligence ». Paul Robert nous informe de façon plus laconique que la préface est « un texte plus ou moins long placé en tête d'un livre et qui sert à le présenter au lecteur.¹⁹

I.2.4.1. Caractéristiques et typologie de la préface

La préface se caractérise par :

Son emplacement : pour préciser si la préface s'agit d'un discours préliminaire (introduction, prologue, prélude...) ou d'un discours postliminaire (après-propos, épilogue, post-scriptum...).

Sa date de parution : la préface est généralement rédigée une fois l'œuvre achevée, on distingue trois types de préface. Lorsqu'il s'agit d'une édition originale prend l'appellation suivante une préface originale, quand elle apparaît lors de la deuxième édition c'est une préface ultérieure, lorsque l'édition est tardive, se nomme une préface tardive.

¹⁹ BEDARD, Stéphanie, *entre paratextes et contraintes génériques : l'histoire éditoriale du roman monsieur venus de Rachilde*, Mémoire présenté pour l'obtention du grade de Maître es arts (MA.), UNIVERSITÉ LAVAL QUÉBEC, 2012, p. 39.

En outre, la préface possède :

Son statut formel : appelé aussi statut modal, il concerne le mode du discours adopté, qu'il soit narratif, comique, imaginaire ou autre. Son destinataire: certes il s'agit du lecteur mais il faut aussi prendre en considération à qui l'on a dédié l'œuvre.²⁰

I.2.4.2. Les types de préface

Selon G. Genette, 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. »²¹

La préface peut être rédigée par l'auteur ou par un autre :

Si la préface proposée a été rédigée par l'auteur du texte préfacé, que cette information a été confirmée par l'auteur lui-même ou par un autre indice textuel ou paratextuel et que ce même auteur assume implicitement ou explicitement son texte, elle se nommera : « préface auctoriale authentique assumptive ». Mais s'il prétend ne pas être l'auteur de son texte alors qu'il assume sa préface

²⁰ CHADLI, Djaouida, *Le Texte et le Paratexte* dans *Les Jardins de Lumière et Les échelles du Levant* d'Amin Maalouf, Université de Médéa, Synergies Algérie n° 14 – 2011, p. 40

²¹ GENETTE, Gérard. *Seuils*. Edition Seuil, Paris, 1987, p. 201.

*on l'appellera : Une préface auctoriale authentique
dénégative.*²²

I-2-2. La quatrième de couverture

La quatrième de couverture représente la dernière page extérieure d'une œuvre. Dans les livres cartonnés, elle est appelée : *plat verso*.

Elle se trouve à de l'œuvre, mais si on dit *la quatrième*, cela ne signifie pas qu'elle est la page la plus substantielle, la quatrième de la couverture est : « Destinée à ouvrir l'appétit des lecteurs, elle préside en grande part au destin d'un ouvrage librai-rie. Retour sur l'histoire, l'en jeu et les stratégies en d'écriture du plus important des paratextes »²³.

Généralement, la quatrième de couverture n'est pas une page numérotée, elle contient le résumé du contenu, un extrait représentatif de l'ouvrage ou de l'auteur :

« La rédaction de texte, qui remplit de plus en plus une fonction d'incitation à l'achat, est assurée par le service commercial ou éditorial de l'éditeur, sur proposition ou non de l'auteur »²⁴.

Pour résumé l'énumération des éléments paratextuels, nous pouvons avancer comme le précise Marie-Hélène C. Torres selon cette citation : « l'examen des éléments paratextuels consiste également à décrire (le discours d'accompagnement : préface, avis...), qui est le lieu où l'idéologie apparaît le plus en clair »²⁵.

²² CHADLI, Djaouida, op, cit.

²³ Petite histoire de la quatrième de couverture, disponible sur le site : <http://www.magazinelitteraire.com> visité le : 10-01-2015 à 17 :10.

²⁴ Note de lecture.

²⁵ TORRES Marie-Hélène C., *Indices de statut de roman traduit. Paratexte, journal des traducteurs, Meta. Translators' Journal*, vol. 47, n° 1, 2002, p. 5-15, *revue érudite*, article disponible sur : <http://id.erudit.org> consulté le, 15/01/2015.

II. Relation : Paratexte/texte

II.1. Texte et paratexte

Le livre, imprimée ou électronique, se présente selon différentes dimensions : Paratexte, épitexte, texte... Ces différentes catégories que nous empruntons à 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 s'accompagne, comme le souligne Genette, 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* »²⁶. Il obéit également à des règles typographiques employées pour les textes imprimés. Cet accompagnement du texte, est constitué d'un « péritexte », c'est-à-dire d'un titre, d'une préface, etc..., de catégories spatiales au sens général, et d'un « épitexte » c'est-à-dire d'un support médiatique constitué d'entretiens, de communications qui s'organisent autour de sa diffusion.

Selon BONNAUD. Christine, CARON. Valérie, malgré l'évolution de la technologie et son influence sur l'imprimerie et la publication électroniques, considèrent que l'étude sur les paratextes de Gérard Genette restera un riche réservoir pour toute recherche académique : « *Si le livre a subi une évolution ces dernières années par la multiplication de ses supports de consultations (lecture sur écran, lecture sur ebook...), les catégories d'analyse élaborées par Genette restent pour une bonne part opératoire* »²⁷.

Un véritable dialogue et un échange d'informations s'établissent entre le texte et son paratexte. Les éléments paratextuels apparaissent sous forme d'une métaphore dans le texte, de redoublement du thème central ou du dialogisme dont le texte établit. Titres, illustrations, épigraphes, etc. et des desseins qui introduisent le texte. Donc :

« Le pouvoir du paratexte en est un d'énonciation et d'annonciation. C'est ce qui nous amène à étudier l'illustration de la page couverture et le titre du sixième roman de Jacques Poulin. Nous

²⁶ GERARD. Genette, *Op. Cit*, pp.7-19.

²⁷ BONNAUD, Christine, CARON, Valérie, et autres, Livres électroniques: texte, paratexte et contrat de lecture, mémoire de recherche, diplôme de conservateur de bibliothèque, p. 15.

mettrons en rapport ces éléments du paratexte avec les fragments de texte auxquels ils renvoient de façon à en dégager le sens »²⁸.

II.2. L'analyse du paratexte

Toutes analyses paratextuelles devraient s'intéresser à tout ce qui entoure un texte et qui constitue la première rencontre du lecteur et de l'œuvre, en estimation d'avoir une meilleure interprétation de l'œuvre. Cette analyse paratextuelle prend en compte plusieurs objectifs :

Si l'interprétation de la signification des textes constitue l'activité centrale des humanités et des sciences sociales. Existe-t-il toutefois des limites à ce que l'on peut faire dire à un texte ? Les intentions de l'auteur doivent-elles entrer en lignes de compte pour établir ces limites ? Certaines lectures doivent-elle être écartées en tant que « surinterprétation » ?²⁹

Le nom d'auteur, le titre, la préface, les illustrations, etc., renforcent et accompagnent un certain nombre de productions verbales ou non, comme : « *On ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le présenter* »³⁰.

Dans le Seuil, G. Genette précise que l'analyse du paratexte porte sur la présentation extérieure de l'œuvre : le nom de l'auteur, le titre, la prière d'insérer, les dédicaces, les épigraphes, les préfaces, postfaces, les intertitres ou encore les notes, etc., Pour une pratique méthodologique, l'analyse du paratexte portera en deux temps: d'abord les pages de couvertures internes et externes des romans traduits (aspects ou

²⁸ BERNIER, France, *du paratexte au texte : lire l'Amérique dans Volkswagen blues de Jaques Poltin*, mémoire présenté à la Faculté des études supérieures de l'université Laval. Pour l'obtention du grade de maître es arts (M.A.), Université Laval, Janvier, 1998, p. 18.

²⁹ ECO, Umberto, *interprétation et surinterprétation*, PUF, Paris, 2002, p. 1.

³⁰ PERAYA, Daniel, *Vers une théorie du paratexte : images mentales et images matérielles*, Ce texte constitue une version résumée et remaniée de l'introduction théorique de D. PERAYA et M. C. NYSSSEN, *Les paratextes dans les manuels scolaires de biologie et d'économie. une étude comparative*, Cahiers de la Section des Sciences de l'Education, Université de Genève (sous presse), p. 3-4.

indices morphologiques), et ensuite les introductions, avis, préfaces et postfaces, soit le discours d'accompagnement.

Cette analyse suivra un schéma assez systématique – et nous nous en excusons par avance auprès de notre lecteur – mais qui vise une description documentée aussi complète que possible bien que non exhaustive. Précisons encore que les intertitres, les notes de bas de page ou encore les glossaires insérés dans le corps textuel seront analysés non en tant que paratexte mais en tant que métatexte, le(s) texte(s) dans le texte³¹.

III. La notion d'interculturel

Le traitement du concept de l'interculturel, exige par nécessité l'interrogation sur la notion de culture. Cette dernière est :

Un ensemble de manières de voir, de sentir, de percevoir, de penser, de s'exprimer, de réagir, des modes de vie, des croyances, un ensemble de connaissances, de réalisations, d'us et de coutumes, de traditions, d'institutions, de normes, de valeurs, de mœurs, de loisirs et d'aspirations.³²

La philosophie voit que le mot "culture" désigne ce qui est différent de la nature et la considère comme le prisme à travers lequel l'homme perçoit la réalité, qu'il utilise pour s'adapter à cette réalité et pour la contrôler.³³

Ce qui est commun à un groupe d'individus est la définition donnée par la sociologie selon Guy Rocher :

³¹ TORRES, Marie-Hélène Catherine, « Le défi de traduire Guimarães Rosa », *Plural Pluriel - revue des cultures de langue portugaise*, en ligne n° 4-5, automne-hiver 2009, disponible sur: www.pluralpluriel.org. Consulté le, 21/02/2015.

³² *Dictionnaire actuel de l'éducation Larousse*, 1988.

³³ ROCHER, Guy, « Culture, civilisation et idéologie », de, *Introduction à la SOCIOLOGIE GÉNÉRALE. Première partie. L'ACTION SOCIALE, chapitre IV*. Montréal: Éditions Hurtubise HMH ltée, 1992, troisième édition pp. 101-127.

« Un ensemble lié de manières de penser, de sentir et d'agir plus ou moins formalisées qui, étant apprises et partagées par une pluralité de personnes, servent, d'une manière à la fois objective et symbolique à constituer ces personnes en une collectivité particulière et distincte. »³⁴.

Pour l'anthropologie, la culture est l'ensemble des traits distinctifs caractérisant le mode de vie d'un peuple ou d'une société, l'anthropologue E. B. Tylor la définit comme (1871) : « Tout complexe qui comprend la connaissance, les croyances, l'art, la morale, le droit, les coutumes et les autres capacités ou habitudes acquises par l'homme en tant que membre de la société »³⁵.

Dans cette optique, le champ culturel embrasse pratiquement tout ce qui fait de l'individu un être social. Et qui permet aussi à l'homme de s'humaniser.

L'héritage culturel est la mémoire du passé. Ça ne veut pas dire que la Culture est immobile. Dans le monde, les cultures sont innombrables et diverses. Elles sont toujours en mouvement, se transforment de génération en génération parce qu'elles se coexistent et s'influencent.

Issa Asgarally estime, que les cultures : *« ne sont pas des commodités que l'on peut posséder, comme des voitures ou des chaussures. Elles sont dans un état de développement continu et de changement dynamique tout en maintenant entre elles des interactions constantes »³⁶.*

L'interculturel crée un nouvel espace des interactions constantes. Pour Camilleri Carmel ce terme : *« évoque la présence d'au moins deux cultures.»³⁷.*

³⁴TEMKENG, Albert Etienne, *compétence interculturelle efficacité action didactique classe de langue*. mémoire online. Disponible sur, <http://www.memoireonline.com/10/08/1557/competence-interculturelle-efficacite-action-didactique-classe-de-langue.html/10/08/1557/html>, consulté le 03.05.2015 à 18 .31.

³⁵ *Dictionnaire littéraire*, Op. Cit. p. 129

³⁶ASGARALLY, Issa, *L'interculturel ou la guerre*, Préface de J.M.G.Le Clézio, Port Louis-Ile Maurice, 2005, article, disponible sur, <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=4270>, consulté 16.02..2015.

³⁷ CAMILLERI, Carmel, *Les conditions structurelles de l'interculturel*, Revue française de pédagogie, Volume 103 N°1, 1993, p.43.

L'interculturel crée un nouvel espace des interactions constantes. Pour Camilleri Carmel ce terme : « *évoque la présence d'au moins deux cultures* »³⁸.

L'interculturel nous invite à vivre des diversités culturelles dans notre vie sociale. Il s'agit de maintenir des relations équitables au sein desquelles chacun a la même importance c'est-à-dire il n'y a ni personnes supérieures ou inférieures, ni personnes meilleures ou plus mauvaises...

Pour ce faire, il est indispensable d'avoir des compétences interculturelles. Il s'agit d'aptitudes de compréhension, d'ouverture d'esprit et d'appréciation :

« *La représentation de l'Autre exige une disponibilité et une ouverture* »³⁹.

« *L'interculturel est la représentation de l'Autre de façon acceptable* »⁴⁰.

L'interculturalité souligne la notion de partage c'est-à-dire vise également à connaître et comprendre ce que les hommes ont de semblable dans un contexte caractérisé par le pluralisme (*multiculturalisme*). Lorsque des personnes de cultures différentes interagissent, elles vont mettre en commun, pour communiquer, des éléments culturels et ce qui est acceptable pour certain ne l'est, peut-être, pas pour l'autre. Pour cela, l'interculturel signifie que les cultures ne sont pas concurrentes, mais comme un tout uni : « *L'interculturel consiste à privilégier l'unité fondamentale des hommes et des femmes en tant qu'êtres humains avant d'explorer leurs différences incontournables* »⁴¹.

Nos connaissances et nos socioculturels seront élargis, enrichis et renforcés par L'interculturel. Face à cet univers, l'identité de l'individu n'est pas immobile. Elle sera la somme de différentes appartenances :

³⁸ CAMILLERI, Carmel, Ibid. p.43.

³⁹ TETU DE LABSADE, Françoise, *Littérature et dialogue interculturel, revue Culture française d'Amérique*, Sainte-Foy Presses de l'Univ. Laval 1997, p.15.

⁴⁰ ASGARALLY, Issa, op.cit., p.10.

⁴¹ ASGARALLY, Issa, op.cit.

(...) Je ne suis donc pas le produit de ce qu'on appelle la culture française ou la culture occidentale. Ce que je suis identiquement c'est le point de rencontre, mouvant dans le temps, de mes diverses appartenances qui relèvent de l'Inde, de l'Afrique, de l'Europe, mais également de toutes les aires culturelles que je découvre.⁴²

III.1. Interculturel et littérature

Malgré l'enrichissement que la relation interculturelle peut favoriser, reste un moment particulier, distinct de celui de la maîtrise des langues. Car la maîtrise linguistique peut aider et enrichir le moment interculturel mais, ne garantit pas qu'un Algérien par exemple, qui sait la langue française, connaisse la France et possède les moyens de comprendre les français. L'interculturalité n'est pas une relation aisée. De nombreux chercheurs ont estimé sa complexité. Elle met en jeu différents facteurs, linguistiques, culturels, socio psychologiques, politique. Tout en étant une source indéniable de richesse, elle présente aussi le risque d'attiser les conflits et on ne peut pas apprécier les dimensions de leurs difficultés et leurs dangers. Cette rencontre problématique devient parfois le point de départ et /ou l'objet de réflexion central d'œuvres littéraires.

Effectivement, La littérature par sa faculté de pénétration dans les frontières, est devenue un espace interculturel qui constitue des passerelles, par excellence, entre les différentes cultures du monde. Selon Issa Asgarally, la place de la littérature dans l'interculturel est très importante, car la littérature dépasse les extrémités de nationalité, de couleur et de sexe. Dans son ouvrage "*L'interculturel ou la guerre*", Issa Asgarally cite des exemples d'auteurs pour démontrer la contribution de la littérature dans la diffusion des différentes cultures : Samuel Beckett, irlandais de naissance, s'installe en France où il construit une œuvre riche et complexe (*En attendant Godot, Fin de partie, L'Innommable*), Vikram Seth, romancier et poète, né à Calcutta en Inde. Il devient célèbre grâce à ses romans en anglais (*The Golden Gate, A Suitable Boy*), Umberto Eco, écrit en

⁴² ASGARALLY, Issa, Ibid.

italien mais, il est lu dans des traductions en anglais et en français (*Le Nom de la rose* " *Il nome della rosa*" paru en 1980, *Le Pendule de Foucault* " *Il pendolo di Foucault*", paru en 1988).

On discerne également des auteurs algériens qui réussissent dans une autre langue extérieurement de leur langue maternelle. En effet, ils contribuent à la diffusion de la culture algérienne. Yasmina Khadra, à titre d'exemple, parle généralement dans ses romans de sa société Algérienne. Il devient l'un des écrivains les plus traduits dans le monde par sa trilogie (*Les hirondelles de Kaboul*, *L'attentat* et *Les sirènes de Bagdad*) et *Ce que le jour doit à la nuit* sont traduits en quarante-un langues, et aussi propagés à des quarantaines de pays, ce qui élargit la diffusion de sa culture d'origine. Ainsi que le rôle du traducteur est très important dans le domaine de l'interculturel. Il constitue l'intermédiaire entre les cultures et les individus.

Par le pouvoir de la littéraire et sa création continuelle, une interaction permanente se produit entre les auteurs et les lectorats. Les premiers encodent leurs messages et les deuxièmes les décodent où Charles Sorel estime que : « *L'effet conjugué entre l'auteur et le lecteur qui fera surgir cet objet concret et imaginaire.*»⁴³.

Toute œuvre littéraire, pour une meilleure interprétation de son contenu, insiste certaines connaissances, comme celle de la socioculturelle. Si le lecteur ne possède pas cette perception, il tombe dans l'omission culturelle et le message encodé par l'auteur ne sera pas décrypté.

La littérature voit que l'interculturalité est l'un des concepts qui permet de lutter contre l'enfermement. Dans ce cas là, il est utile de parler de l'interculturel au pluriel parce qu'il y en a, certes un genre unique, mais aussi concrètement, une multiplicité d'espèces. Que nos sociétés sont toutes multiculturelles, que toutes les cultures sont égales

⁴³ DORNIER Carole, *Montesquieu et la tradition des recueils de lieux communs*, *Revue d'histoire littéraire de la France* 4/2008, Vol. 108, pp. 809-820, Editeur, presses universitaires de France, p. 29 le sur : www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france. Consulté le, 17/02/2015.

en dignité. Le préfixe "inter" est le plus important parce qu'il signifie échange circulation dans les deux sens entre deux cultures, enrichissement naturel, interprétation, bénéfices réciproques, mouvement. La confrontation avec une culture valorise les deux cultures.

L'interculturel est cet échange qui permet à deux interlocuteurs de s'influencer réciproquement, de se métisser mutuellement, et aussi sur l'intersubjectivité. L'interculturel sollicite deux sujets. Il s'agit désormais de reconnaître à l'Autre son statut de sujet, en acceptant la réciprocité éventuelle de son regard "chosifiant".⁴⁴
(Chambeu F. article cité, p13.)

En concluant ce chapitre, on peut dire que le paratexte est un domaine d'étude très spacieux qui donne à notre imagination une volonté de lire et découvrir l'œuvre, dont il nous invite, à partir des données paratextuelles selon une manière esthétique, à discerner son secret caché dans son contenu.

Dans cette perspective, on peut dire également que le paratexte est un élément indispensable dans la décortication des différentes idées existant dans le texte, la compréhension globale du contenu textuel ainsi que les messages implicites escamotés.

On peut signaler encore que, l'interculturel forme une nécessité pour une cohabitation culturelle entre les différents peuples, quelques soient leurs frontières.

De ce fait, le dialogue interculturel s'avère une passerelle entre les peuples, afin d'enrichir les cultures et par suite pour jouir d'une culture universelle, commune à tous les individus, pour pouvoir trouver une plateforme idéale qui consiste à régler et résoudre tous les problèmes d'actualité, telle que, la famine, la guerre, ...

⁴⁴ BAAYOU Ahcène, Mémoire de Magistère *INTERCULTURALITE ET ECLATEMENT DES CODES DANS CES VOIX QUI MASSIEGENT D'ASSIA DJEBAR*, Université Mentouri de Constantine 2006-2007.

**L'INTERCULTUREL : SIGNE PERCEPTUEL DANS LE
PERITEXTE DE L'ŒUVRE**

Le texte et le lecteur sont indissociables et, l'un comme l'autre, se réalisent par l'acte de lecture. Le texte, comme source d'effets esthétiques, et le lecteur, comme sujet de réception d'un potentiel de sens, constituent le terrain le plus stable pour le développement de la compétence à lire des textes littéraires et de les interpréter. La lecture émanant d'un sujet est nourrit de sa culture personnelle, conséquente de son histoire, amalgamée aux dimensions affectives, sociales et cognitives de sa subjectivité.

La faculté de comprendre, d'embrasser par la pensée et de la totalité des idées qu'un signe représente. Cette conception de la compréhension se rapproche d'une conception sémiotique de l'interprétation.

De ce point de vue, interpréter, c'est partir de ce que l'on sait pour questionner l'œuvre, la découvrir par une approche interprétative et en négociant le sens.

I. Etudes des éléments paratextuels

I.1. Définition de la sémiotique et la sociocritique

I.1.1. Objet de la sémiologie

Le terme «sémiologie» peut être défini, en première approche, comme la théorie ou la *science des signes* (du grec *séméion* «signe» et de -logie du grec *-logia* «théorie», de *logos* «discours»). On peut faire remonter le terme de sémiologie jusqu'à l'Antiquité grecque où l'on trouve une discipline médicale qui vise à interpréter les symptômes par lesquels se manifestent les différentes maladies (la *séméiologie* ou *symptomatologie*). Il semble que, dans le domaine de la philosophie, la problématique du signe apparaisse formellement en Occident chez les Stoïciens (III^e siècle av. J.-C.) dans la théorie du syllogisme comme reliant le mot à la chose (entité physique, événement, action). Le philosophe John Locke (1632-1704) est le premier à utiliser le terme de sémiotique (*sémiotikè*) au sens de «connaissance des signes» et à envisager l'importance pour la compréhension du rapport de l'homme au monde de ce domaine d'étude. Il écrit:

*[...] je crois qu'on peut diviser la science en trois espèces.
[...] la troisième peut être appelée sémiotique ou la
connaissance des signes [...] son emploi consiste à
considérer la nature des signes dont l'esprit se sert pour
entendre les choses, ou pour communiquer la connaissance*

aux autres. Car puisqu'entre les choses que l'esprit contemple il n'y en a aucune, excepté lui-même, qui soit présente à l'entendement, il est nécessaire que quelque chose se présente à lui comme figure ou représentation de la chose qu'il considère, et ce sont les idées. Mais parce que la scène des idées qui constitue les pensées d'un homme, ne peut pas paraître immédiatement à la vue d'un autre homme, ni être conservée ailleurs que dans la mémoire, qui n'est pas un réservoir fort assuré, nous avons besoin de figures de nos idées pour pouvoir nous entre-communiquer nos pensées aussi bien que pour les enregistrer pour notre propre usage. Les signes que les hommes ont trouvé les plus commodes, et dont ils ont fait par conséquent un usage plus général, ce sont les sons articulés. C'est pourquoi la considération des idées et des mots, en tant qu'ils sont les grands instruments de la connaissance, fait une partie assez importante de leurs contemplations, s'ils veulent envisager la connaissance humaine dans toute son étendue.⁴⁵

Les vocables de «sémiologie» et de «sémiotique» sont souvent aujourd'hui employés indifféremment dans un grand nombre de situations. Toutefois, en janvier 1969, le comité international qui a fondé l'«Association internationale de sémiotique» a accepté le terme de «sémiotique» comme celui recouvrant toutes les acceptions de ces deux vocables, sans toutefois exclure l'emploi de «sémiologie». En France, le terme de «sémiotique» est le plus souvent employé dans le sens de «sémiotique générale», alors que l'emploi du terme «sémiologie» renvoie tout à la fois à des sémiotiques spécifiques (par exemple, la sémiologie de l'image envisagée comme théorie de la signification de l'image) et à leurs applications pratiques (la sémiologie de l'image comme analyse de documents utilisant les moyens de la sémiotique).

Pour Charles Sanders Peirce (1839- 1914), la sémiotique est un autre nom de la logique: «la doctrine formelle des signes». On peut dire très schématiquement que son projet a consisté à décrire de manière formelle les mécanismes de production de la signification et à établir une classification des signes.

⁴⁵LOCKE, John, *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, livre IV, chapitre XXI, Vrin, 1972.

C. S. Peirce liait la sémiotique au domaine de la logique dont il avait contribué au développement (méthode des tables de vérité du calcul des propositions notamment). Dans cette perspective, la sémiotique peut être définie comme la *théorie générale des signes et de leur articulation dans la pensée*. En effet, selon l'approche de C. S. Peirce, la sémiotique est envisagée comme une philosophie de la représentation:

[...] je suis, autant que je sache, un pionnier ou plutôt un défricheur de forêts, dont la tâche de dégager et d'ouvrir des chemins dans ce que j'appelle la sémiotique, c'est-à-dire la doctrine de la nature essentielle et des variétés fondamentales de semiosis [le procès du signe] possibles [...].⁴⁶

Mais Pierce envisage aussi le signe comme élément d'un processus de communication, au sens non de «transmettre» mais de «mettre en relation»⁴⁷:

«Par *signe* j'entends tout ce qui communique une notion définie d'un objet de quelque façon que ce soit [...]»⁴⁸.

Pour Charles Morris, la sémiotique est à la fois une science parmi les sciences (la science des signes) et un instrument de celles-ci. Car ce qu'étudient les sciences expérimentales et humaines, ce sont les phénomènes⁴⁹ en tant qu'ils signifient, soit des signes. Chaque science se sert des signes et exprime ses résultats au moyen de ceux-ci. C. Morris envisage la sémiotique comme une métascience⁵⁰, qui aurait comme champ de recherche l'étude de la science par l'étude du langage de la science.

Le terme «sémiologie» se rattache à la tradition du linguiste genevois Ferdinand de Saussure (1857-1913) qui en a indiqué le champ possible au début du siècle dans son cours de linguistique générale:

⁴⁶ PEIRCE, Charles Sanders, *Ecrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978, p. 135 (vers 1906).

⁴⁷ Du latin *communicare* «être en relation avec», «mettre en commun».

⁴⁸ PEIRCE, Charles Sanders, *ibid.*, p. 116 (vers 1903).

⁴⁹ Tout ce qui est objet d'expérience possible et qui apparaît dans l'espace et dans le temps.

⁵⁰ Du grec *meta* qui signifie ici «ce qui dépasse, englobe».

La langue est un système de signes exprimant des idées, et par là, comparable à l'écriture, à l'alphabet des sourds-muets, aux formes de politesse, aux signaux militaires, etc. Elle est seulement le plus important de ces systèmes. On peut concevoir une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale ; [...] nous la nommerons sémiologie [...]. Elle nous apprendrait en quoi consistent les signes, quelles lois les régissent. Puisqu'elle n'existe pas encore, on ne peut dire ce qu'elle sera; mais elle a droit à l'existence, sa place est déterminée d'avance. La linguistique n'est qu'une partie de cette science générale, les lois que découvrira la sémiologie seront applicables à la linguistique [...] La tâche du linguiste est de définir ce qui fait de la langue un système spécial dans l'ensemble des faits sémiologiques.⁵¹

En 1964, un important numéro de la revue *Communications* contribuera à diffuser l'intérêt pour les recherches sémiologiques. Dans sa préface il écrit, reprenant le projet de F. de Saussure:

Prospectivement, la sémiologie a [...] pour objet tout système de signes, quelle qu'en soit la substance, quelles qu'en soient les limites: les images, les gestes, les sons mélodiques, les objets, et les complexes de ces substances que l'on retrouve dans des rites, des protocoles ou des spectacles constituent sinon des "langages" du moins des systèmes de signification.⁵²

R. Barthes a, d'autre part, œuvré à l'élargissement du champ de la linguistique (limité historiquement à la phrase) à l'étude des grands types de productions textuelles: sémiotique discursive (du discours), et en particulier sémiotique narrative (du récit):

La sémiologie est peut-être appelée à s'absorber dans une translinguistique, dont la matière serait tantôt le mythe, le

⁵¹ DE SAUSSURE, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Synthèse éditée par ses élèves BALLY C et SECHEHAYE A. à partir des notes du cours donné entre 1906 et 1911 à l'université de Genève. Payot, 1916, p. 33-34

⁵² BARTHES, Roland, revue, *présentation, communications*, N° 4, 1964, p. 1.s

récit, l'article de presse, bref tous les ensembles signifiants dont la substance première est le langage articulé, tantôt les objets de notre civilisation, pour autant qu'ils sont parlés (à travers la presse, le prospectus, l'interview, la conversation et peut-être même le langage intérieur, d'ordre fantasmatique).

[...] nous espérons élargir peu à peu l'étude des communications de masse, rejoindre d'autres recherches, contribuer avec elles à développer une analyse générale de l'intelligible humain.⁵³

On voit que R. Barthes, en mettant en œuvre le programme dont F. de Saussure n'avait fait que poser le principe, s'inscrit en continuateur de l'œuvre de celui-ci. C'est ainsi que, dans cette conception, la sémiologie apparaît comme une science qui vise à comprendre la manière dont s'élabore la signification. Ce champ d'étude concerne la totalité des productions sociales (objets de consommations, modes, rituels, etc.), en particulier celles qui sont véhiculées par les systèmes de communication de masse. Dans cette perspective, l'homme est considéré dans son environnement social et non comme un simple émetteur ou récepteur coupé du monde. Cependant, R. Barthes, à la différence de Saussure, réaffirme le primat de la langue et considère que la sémiologie doit être dans la dépendance de la linguistique.

La sémiologie (ou sémiotique) tend à se construire comme une *science de la signification* qui vise à *comprendre les processus de production du sens*, dans une perspective synchronique. Celle-ci apparaît comme un métalangage qui se définit plus par sa démarche que par son objet, puisque tout fait ou phénomène est susceptible d'être envisagé en tant qu'il peut fonctionner comme configuration signifiante, donc dans une perspective sémiotique. A son niveau le plus élevé, la sémiotique est essentiellement transdisciplinaire, dans la mesure où son champ concerne la compréhension de phénomènes relatifs à la production du sens dans ses dimensions à la fois *cognitive*, *sociale* et *communicationnelle*. Elle se présente alors plus comme un domaine de recherche que comme une discipline en soi possédant une méthodologie unifiée et un objet précis.

⁵³BARTHES, Roland, *Op. Cit.*, pp. 2-3.

I.1.2. Objet de la sociocritique

La sociocritique, propose une lecture socio-historique du texte. Elle s'est peu à peu constituée au cours des années 1968 pour tenter de construire « *une poétique de la socialité, inséparable d'une lecture de l'idéologique dans sa spécificité textuelle* »⁵⁴.

La sociocritique se distingue radicalement aussi bien de la sociologie empirique que de la sociologie de la littérature. Elle ne s'occupe ni de la mise en marché du texte ou du livre, ni des conditions du processus de création, ni de la biographie de l'auteur, ni de la réception des œuvres littéraires. Elle ne tient pas ces dernières pour un document historique ou sociologique immédiatement lisible comme un exemple ou comme une preuve. Elle n'isole et ne prélève pas des « contenus ». Sa logique épistémologique n'est pas une logique de la preuve, mais une logique de la découverte appliquée aux procès de sens engagés par les textes.

Elle n'est ni une discipline ni une théorie. Elle n'est pas non plus une sociologie, de quelque sorte qu'elle soit, encore moins une méthode. Elle constitue une perspective. A ce titre, elle pose comme principe fondateur une proposition heuristique générale de laquelle peuvent dériver de nombreuses problématiques individuellement cohérentes et mutuellement compatibles.

Cette proposition se présente comme suit :

Le but de la sociocritique est de dégager la socialité des textes. Celle-ci est analysable dans les caractéristiques de leurs mises en forme, lesquelles se comprennent rapportées à la semiosis sociale environnante prise en partie ou dans sa totalité. L'étude de ce rapport de commutation sémiotique permet d'expliquer la forme-sens (thématisations, contradictions, apories, dérives sémantiques, polysémie, etc.) des textes, d'évaluer et de mettre en valeur leur historicité, leur portée critique et leur capacité d'invention à l'égard du monde social. Analyser, comprendre, expliquer, évaluer, ce sont là les quatre temps d'une herméneutique. C'est pourquoi la sociocritique – qui s'appellerait tout aussi bien « sociosémiotique » peut se définir de manière concise comme une *herméneutique sociale des textes*.

⁵⁴ DUCHET, Claude, « *Introduction : socio-criticism* », Sub-Stance, n° 15, Madison, 1976, p. 4.

II. Analyse des éléments paratextuels

II.1. Du paratexte à l'interculturel

Yasmina Khadra, un écrivain algérien de naissance, nourri des deux cultures : Donc, la littérature algérienne d'expression française est par définition un lieu des ouvertures et des métissages culturels. Cette idée de rencontre culturelle apparaît dans les premières phrases du résumé à la quatrième de couverture : « *Il se fait appeler Turambo, du nom du village misérable où il était né, dans l'Algérie des années 1920.* »⁵⁵, et « *Il (Arthur Rambo) fréquenta le monde des occidentaux, connut la gloire, l'argent et la fièvre des rings.* »⁵⁶. Le fait de porter le nom *Turambo*, qui appartient à une autre culture, est un premier pas vers l'interculturel et de plus la fréquentation du monde occidental par nécessité oblige l'individu à faire certains contacts de communications diverses qui émergent dans certaines situations l'échange culturel.

En se rapportant à la première de couverture, le personnage de l'image n'est pas bien déterminé, les traits de son visage sont effacés. Cela nous mène à dire que le roman ne vise pas un seul public, il est destiné à tous les peuples, à toutes les cultures. L'effacement des traits du visage peut également représenter l'ambiguïté de l'identité du personnage. Les éléments paratextuels tournent autour des mêmes thèmes : La misère et l'amitié. Cette dernière est une relation qui unit deux ou plusieurs personnes. C'est un échange d'idées, de conseils, d'informations et de cultures.

Ce que paraît clairement sur la première de couverture qui représente deux personnes ; un homme qui nous semble perdu dans le vide de son univers et une femme à une allure de posture occidentale, accrochait de ses deux mains au coude de notre protagoniste avec un regard attentionné qui nous donne signe d'une relation d'accompagnement profonde et un lien d'amour douteux ; non mutuel et comme on peut distinguer d'autre interprétation ; où la femme personnalise vis à vis de l'homme, le colonisateur qui veut par force attentionnée posséder le colonisé qui est symbole de sa richesse. Cette œuvre décrit l'histoire avec détails minutieux, l'enfance misérable de Turambo ; le personnage central du roman, et de ses congénères, sa famille, ses voisins et ses compagnons d'infortune et d'une amitié qui est née en Algérie entre les deux

⁵⁵ KHADRA, Yasmina, *Les anges meurent de nos blessures*, Casbah-Editions, Alger, 2013, Résumé de la quatrième de couverture.

⁵⁶ Ibid.

guerres. Pour des raisons géographiques, historiques et autres, plusieurs langues existent dans ce pays : l'arabe est la langue officielle, le berbère, langue maternelle d'une grande partie de la population algérienne, le français, arrive avec la colonisation. Ces langues n'existent pas seules mais chacune véhicule une culture qu'elle exprime. Leur coexistence devient une interaction, ce qui implique une diversification à l'intérieur de la culture algérienne.

II.2. La première de la couverture

II.2.1. Analyse et interprétation du titre de notre corpus

Le titre est un élément important du périphrase, c'est une indication sur le contenu de l'œuvre. Il occupe un grand espace significatif qui pousse le lecteur à mieux comprendre et s'approfondie dans le sens de l'œuvre lui-même.

" Les anges meurent de nos blessures " est le titre de notre corpus. C'est un titre littéral, il nous donne une indication sur la thématique évoquée dans l'histoire : l'amour, l'amitié, le racisme et la misère.

Au niveau grammatical, ce titre se compose de deux groupes : nominal et verbal : l'article défini " les ", le nom " anges " et l'autre : verbe "meurent", préposition "de", le pronom possessif "nos " et le nom " blessures".

« Les », article défini au pluriel, il isole, détermine une chose ou une personne.

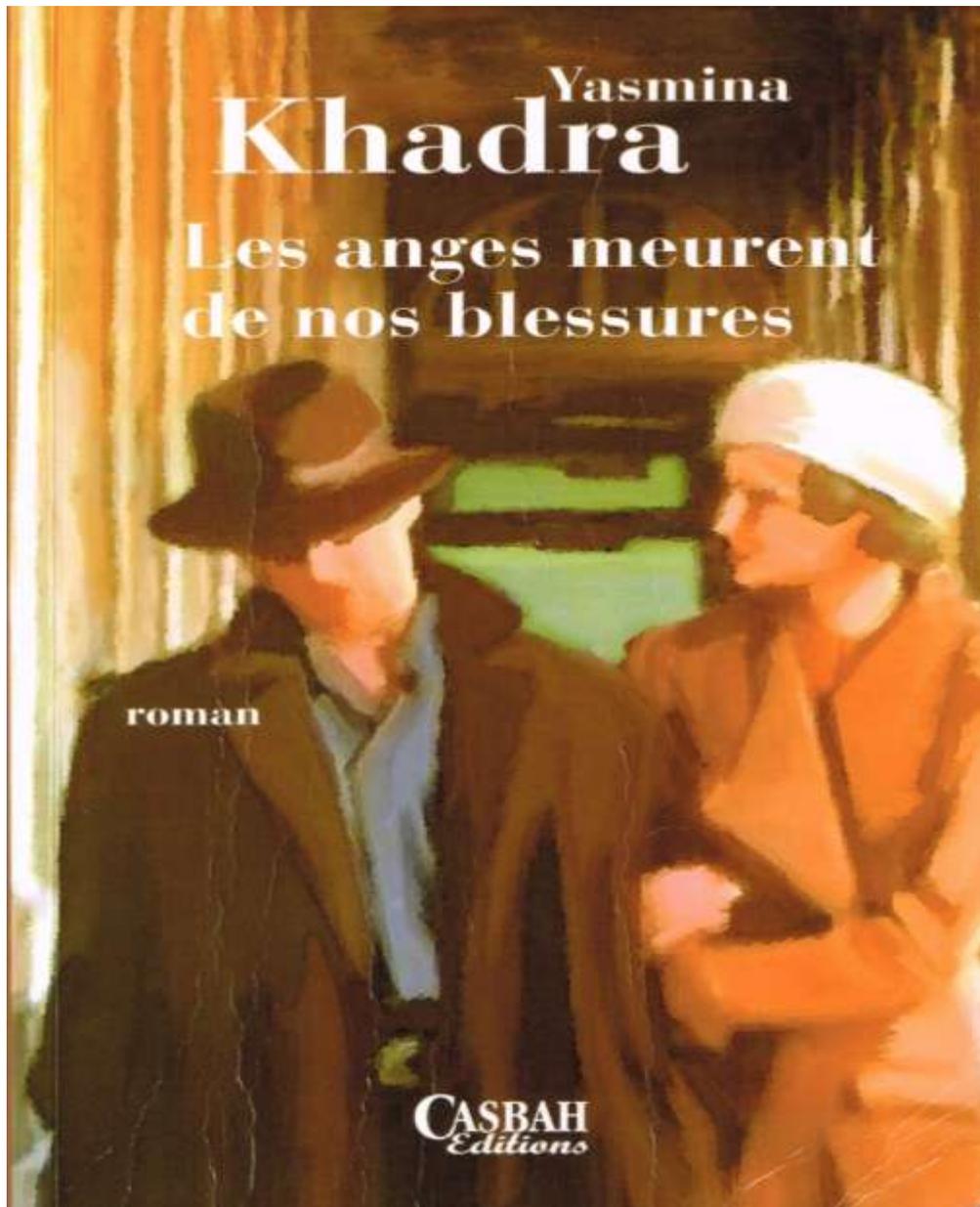
Le nom " anges ", peut signifier des personnes, des femmes pures, comme il peut indiquer la bonté de certaines personnes.

Le verbe " meurent " prouve qu'il s'agit d'une action douloureuse et sensation mélancolique au niveau de l'âme que subit les anges.

Le " de " peut désigner, la cause

Le « nos » pronom possessif, peut désigner le personnage principale, le lecteur quelque soit son genre et aussi les êtres humains.

Le nom « blessures » désigne, à la fois les douleurs, souffrances, mortifications, calamités, afflictions.



Le titre de notre corpus *Les anges meurent de nos blessures* dans toute sa dimension, on le considère comme un titre mythique qui révèle plusieurs questions : Qui sont les anges ? Qui sont les coupables de cette mort ? et quel est genre de ces blessures ?

" *Les anges meurent de nos blessures* " est écrit au blanc. Comment nous pouvons interpréter le choix de cette couleur ?

D'abord, nous disons que les couleurs sont omniprésentes autour de nous. Elles attirent l'œil et influencent notre moral. Les couleurs ont une valeur symbolique, celle-ci

varie d'une culture à l'autre. Cela implique que l'écriture en telle ou telle couleur n'est pas innocente.

Le blanc joue sur l'ambiguïté. Il représente la vie et la mort, la pureté et l'innocence entre autres. Il est associé à l'absence, au manque; une page blanche (sans texte), une nuit blanche (sans sommeil). Il est également le symbole de la paix. Donc, il y a plusieurs interprétations que nous pouvons donner à la couleur du titre : le blanc symbolise l'Algérie la blanche. Cela veut dire, peut – être, que l'histoire se passe en Algérie, ou bien les personnages sont des algériennes. Aussi le blanc peut désigner la vieillesse et la sagesse, comme il peut représenter la couleur du deuil et le symbole de la lumière.

Les trois intertitres désignent clairement le parcours suivi par Turambo et les étapes de son ascension et de sa chute tout au long du roman. Ils assument une fonction de complémentarité entre eux. Ils annoncent et résument le contenu de chaque partie. En ce sens, ils sont d'une grande importance dans la compréhension générale du titre de roman et laissent le lecteur se familiariser avec le texte, à le préparer à suivre l'itinéraire parcouru par le personnage de Turambo.

Dans le roman de Yasmina Khadra « *Les anges meurent de nos blessures* », cette distinction entre les intertitres n'a pas lieu car les intertitres des parties allient à la fois l'indication numérale et l'indication nominale. Ils peuvent être considérés comme des « *intertitres mixtes* » qui se présentent comme suivant :

Notre corpus est divisé en quatre chapitres et chaque chapitre contient des parties numérales entre un et huit (1 et 8).

Le premier chapitre n'a pas de titre indiqué mais dans son contenu il exprime le feedback, c'est-à-dire l'auteur a commencé par la fin de l'histoire pour nous annoncer que celui qui va mourir voit défiler devant lui toute sa vie, dans le moindre détail, en un bref instant. Ce dernier qui dure un roman, l'histoire racontée, d'un homme, sa naissance, ses misères, son ascension, sa gloire, puis sa décadence. La technique du flash-back est utilisée par les romanciers, comme les scénaristes, pour raconter une histoire, dans ce point là on ne peut estimer, vrai ou faux, personne n'est jamais revenu du royaume des morts pour l'affirmer ou le nier. Une histoire littéraire comme d'autre est souvent le produit de la pure fiction ce qui complique la tâche de la compréhension de ses péripéties, comme le cas dans notre corpus.

Le second chapitre : *I – Nora* 14+15+18+1= 48 = 12= 3

Nora : est un prénom arabe signifie la lumière qui a une relation avec le ciel ; c'est une représentation d'une divinité assez spéciale. Elle symbolise aussi, le triangle familial (un projet de mariage pour fonder une petite famille, c'est le rêve de notre personnage principal).

La lettre A symbolise : L'union des opposés, comme l'Amour relie le masculin et le féminin, et aussi l'ange qui veille sur l'homme, en outre peut désigner l'abri ; le lieu de protection et de stabilité.

La lettre N exprime : Une jonction mais c'est une réunion négative, le N se prononce phonétiquement « haine » qui est un état de souffrance et de mélancolie, qui est exprimé dans la vie vécue de Nora, et aussi l'amour raté de Turambo. Ce qui apparaît dans le résumé, un des éléments péritextuels, « *l'amour se met par fois en danger* »⁵⁷.

Le personnage principal, dans ce chapitre, nous raconte son premier amour avec sa cousine *Nora*, qui a vécu avec lui dans un seul foyer dès son enfance, mais le destin, lui a déçu, car elle est mariée avec une autre personne (un *Aghas*), pour lui abaisser ses tensions, la mère du protagoniste lui adresse ces mots :

Ce fut comme un couperet qui s'abat sans crier gare. Nora est une fille précieuse, me dira ma mère. Elle mérite tous les bonheurs du monde, et tu n'as pas grand-chose à lui offrir, mon fils. Il faut regarder la réalité en face. Nora sera choyée. Elle vivra dans une grande maison et mangera tous les jours à sa faim. Ne sois pas égoïste. Laisse-la à son destin, et tâche de t'en trouver un... ». (p. 137).

C'est ainsi que se déclenche la grande déception chez notre protagoniste au fond de son cœur, d'où il a subi d'énorme blessure qui a causé une mort virtuelle de son amour saint :

« Ma cousine Nora, mon amour que je croyais acquis, ma raison d'être venait d'être cédée à un riche féodal de Frenda ». (p. 137)

La misère et la pauvreté n'ont n'étaient que des contraintes à toute sorte d'amour :

⁵⁷ Ibid.

« Ma mère tentait de me raisonner. L'amour est le privilège des nantis, me disait-elle. Les crève-la-faim n'y ont pas accès. Leur monde est trop sordide pour seoir au rêve ; leur idylle est une imposture. » (p. 139)

Le troisième chapitre : II – *Aida* :

Aida c'est un prénom arabe qui signifie, la compassion humaine et du bénéfice mutuel

Dans l'objectif de comprendre la signification possible du prénom Aida on doit d'abord interpréter ses lettres : $1+9+4+1 = 15 = 6$.

Le n° 6 : symbolise la possession d'une grande compassion et cherche à être au service des autres le cas de cette personnage qui exerce la prostitution comme source de gain car elle était traumatisée dans sa vie privée, et jugée comme coupable de sa stérilité où son mari l'a chassée de sa maison, et de cet acte de l'irresponsabilité a obligé Aida de devenir une prostituée, et par la suite a refusé le propos de Turambo au mariage :

*Je ne reconnus pas ma voix lorsque je laissai échapper :
— Je croyais que je n'étais pas comme les autres, que tu m'aimais.
— J'aime tous mes clients, Turambo. Tous de la même façon. C'est mon métier.*

Je ne savais plus ce qui était mal et ce qui ne l'était pas. Je croyais bien faire, je me rendais compte qu'il y avait d'autres logiques et des vérités aux antipodes de celles que l'on m'avait enseignées. (p.259)

Le quatrième Le chapitre : III – Irène. ($9+18+5+14+5 = 6$)

Le prénom Irène vient du grec *eirênê* qui signifie "paix".

Le n° 6 symbolise la compréhension, l'ouverture des clefs et des mystères

« Messieurs, cette charmante jeune dame est ma fille Irène. Elle ne craint ni la foudre ni l'insolation. À l'heure où pas un lézard ne se risque dehors, elle parcourt le domaine sur son cheval ». ⁵⁸ (p.159)

⁵⁸ YASMINA, khadra, *Les anges meurent de nos blessures*, version électronique

Le personnage principal a bien fréquenté Irène, qui lui a pris beaucoup de connaissances, il a lié une relation d'amour avec elle, qui a terminé par sa mort tragique par un crime de meurtre où Turambo était parmi les soupçonnés de ce crime.

II.2.2. L'analyse de l'image

L'image que nous allons analyser, comporte deux personnes ; une femme et un homme, occupant le deux tiers de la première de couverture, avec un arrière plan, qui oscille entre un jaune clair et un marron foncé ou apparaît une entrée dans un couloir, où se manifeste sur ses deux murales de la droite et de la gauche des rayures verticales qui symbolisent la virilité (la puissance), l'individualité et comme il représente le feu et le lien le ciel et la terre. Ce qui fait le lien avec le contenu du texte car le personnage principal est vraiment un homme puissant bien musclé et sportif où il exerce la boxe comme activité pour gagner sa vie de plus il est devenu célèbre un champion de boxe qui a connu la gloire, l'argent et les femmes.

Le vert symbolise l'instabilité, la fortune soit, bonne ou mauvaise, la chance ou la malchance, mais le vert a une valeur négative celui de la maladie, comme il désigne la couleur du jeu, c'est le cas de notre personnage ; possesseur d'une fortune, malchanceux dans ses relations d'amour et de plus il est attaché au jeu sportif :

Encouragé par Gino, je demandai conseil à mon oncle. Mekki réprova de façon catégorique mon souhait de rejoindre l'écurie de la rue Wagram. « C'est un péché, décréta-t-il. On ne trempe pas son pain dans le sang d'autrui. Tu veux bénir ta nourriture, asperge-la de la sueur de ton front. Le métier qui consiste à jeter deux hommes comme deux fauves dans une arène n'est pas un métier, c'est une perversion. Je t'interdis de lever la main sur ton semblable pour gagner ta croûte. Nous sommes des croyants, et aucune foi ne se reconnaît dans la violence. (p. 127)

L'entrée de ce couloir qui projette une certaine lumière verte, représentant la forme de la carte géographique de l'Algérie, divisé par une ligne horizontale, montrant ainsi la limite entre le nord et le sud, ce qui évoque l'idée que l'histoire se passe au niveau du nord algérien où se trouve la majorité des pieds noirs, avec une diversité culturelle ; les juifs, les espagnoles, les turcs, les français. Sans oublier les algériens.

C'était un peu partout la même ambiance. Chaque communauté n'avait que son talent à dresser au nez des vicissitudes. Question d'amour-propre et de survie. La musique était un haut fait d'armes, le refus absolu de la capitulation. À Médioni, Delmonte, Saint-Eugène, de la pinède des Planteurs jusque sur les hauteurs de Santa Cruz, on chantait pour ne pas disparaître. La flûte bédouine donnait la réplique aux tambourins, et, lorsque l'accordéon rendait son dernier soupir au fond des portes cochères, la guitare du gitan prenait le relais pour que l'Oranais n'arrêtât à aucun moment de s'entendre vivre. Car, à Oran, la pauvreté était une mentalité, et non une condition. (p. 78)

Malgré la diversité culturelle, on peut trouver une cohabitation entre ces différentes races, notamment dans le domaine musicale, qui parfois englobe plusieurs rythmes, provoquant une certaine harmonie entre les différents types de musique, qui révèlent une similarité entre les habitants ou entre les oranais.

L'un tiers supérieur de la première de couverture, est réservé au nom de l'auteur et au titre, écrit en gras avec une taille qui dépasse celle du titre, donnant l'impression que le nom de l'écrivain est très connu et célèbre dans le monde littéraire. Cette célébrité, lui donne une valeur importante pour qu'il soit très demandé sur le marché du livre, même à l'entrée littéraire.

Le titre de l'œuvre est situé au dessous du nom de l'auteur, avec une écriture de taille de police différente de celle de l'auteur. *Les anges meurent de nos blessures*, en nous donnant l'idée d'un point de vue, sur le parcours que le héros a cheminé dès le

début de l'œuvre jusqu'à la fin de l'histoire : le titre nous convoque à plusieurs interprétations, à partir de l'illustration, on peut dire que les anges sont les femmes, signalé dans le passage suivant, représenté dans l'image douloureuse de la mère de Gino, l'ami intime du personnage principal, dans une situation de souffrance insupportable qu'elle a subit après le choc causé par la mort de son époux au champ de la guerre :

Je jure que c'est bien ma mère qui est sur cette photo. Elle faisait tourner la tête à tout le monde dans la rue. On lui avait proposé un rôle dans un film, mais mon père ne voulait pas d'actrice chez lui. Il disait qu'avec une actrice on ne sait jamais quand elle est sincère et quand elle joue la comédie. Un macho de première, mon père, d'après ce qu'on m'a raconté. Il nous a quittés pour aller faire la guerre en Europe. Je ne me souviens pas très bien de lui. Il est mort gazé dans sa tranchée. Ma mère est devenue folle quand elle l'a appris. On l'a même internée. Quand elle a recouvré la raison, elle s'est mise à prendre du poids. Elle n'a pas arrêté depuis. On lui a prescrit des tas et des tas de traitements, et ni les médecins de l'hôpital ni les guérisseurs arabes ne sont parvenus à freiner son obésité. (p. 88)

Dans ce dialogue Turambo avoue que la mère de son ami était vraiment très belle dans son visage comme dans son âme :

Je lui pris la photo des mains pour mieux l'examiner.

— C'qu'elle était belle !

— Elle l'est toujours. Tu as vu son visage ? On dirait celui d'un ange. C'est la seule partie de son corps qui a été épargnée. Comme pour sauver son âme.

— Sauver son âme ?

— Excuse-moi, j'ignore pourquoi je parle ainsi. Quand je vois ce qu'elle est devenue, je dis n'importe quoi. Elle n'arrive même plus à s'asseoir. Elle pèse autant qu'une

vache sur la balance. Et encore, la vache, elle, n'a besoin de personne pour faire ses besoins.

— Ne dis pas ça de ta mère. (p. 88)

Le symbolisme de la bonté et de la pureté, celles de la mère de Gino qui représente l'âme angélique, est exposée dans ce passage par le témoignage de son fils :

— Ce n'est pas après elle que j'en ai. Ça me rend amer, et je n'y peux rien. Ma mère a le cœur sur la main. Elle n'a fait de tort à personne. Elle donne sans compter et n'attend rien en retour. On l'a souvent volée, pas une fois elle n'en a tenu rigueur. Il lui est arrivé de fermer les yeux quand elle surprenait les fureteuses la main dans le sac. Ce n'est pas juste, voilà tout. Je trouve qu'elle ne mérite pas de finir de cette façon. ». (p. 88)

D'une autre part, on peut généraliser notre interprétation, et dire que ; l'être humain, contient en lui-même un coté de bonté se réfèrent ainsi aux anges et l'autre coté, est un coté diabolique (le Bien et le Mal).

A l'âge d'onze ans, Turambo est traité comme un esclave par son employeur Zane, comme le déclare dans ce passage :

Bien sûr, pour sauver la face, il lui arrivait une fois par hasard ou par mégarde de me glisser une pièce dans la main, mais le jour où, excédé, j'avais réclamé mes arriérés, il m'avait fichu sa godasse au cul et m'avait renvoyé chez ma mère sans autres indemnités que la promesse de m'emmancher sec s'il me prenait à rôder dans les parages. (p. 13)

Dans un autre cas, Pedro le gitant ami d'enfance du Turambo, a gâché toute sa vie :

Eh bien, j'ai réussi à rejoindre un cirque. Pour faire trapéziste. Le patron m'avait vu à l'œuvre, mais il n'a pas voulu prendre de risques. J'étais trop jeune. Pour me garder

sous le coude, il m'a engagé comme garçon d'écurie. Je donnais à bouffer aux fauves. Un matin, je m'étais oublié devant une cage, et un lion m'a pris la main dans sa gueule. C'est un miracle s'il n'a pas réussi à me faire passer à travers les barreaux... Le patron m'a hébergé jusqu'à ce que mon bras cicatrise, ensuite, il a commencé à trouver des prétextes, et il a fini par me fiche dehors. (p. 242)

II-3. Analyse de la quatrième de la couverture :

La quatrième de couverture c'est comme la première de couverture représente aussi d'autres éléments qui aident le lecteur à faire un aperçu général sur le contenu de l'œuvre et aussi des informations sur son auteur :

Le résumé est considéré comme l'écume de l'œuvre, l'axe d'appuis qui facilite la compréhension de l'ensemble de l'histoire :

Le passage au-dessous représente le résumé exposé sur la quatrième de couverture de l'œuvre, que nous allons l'analyser :

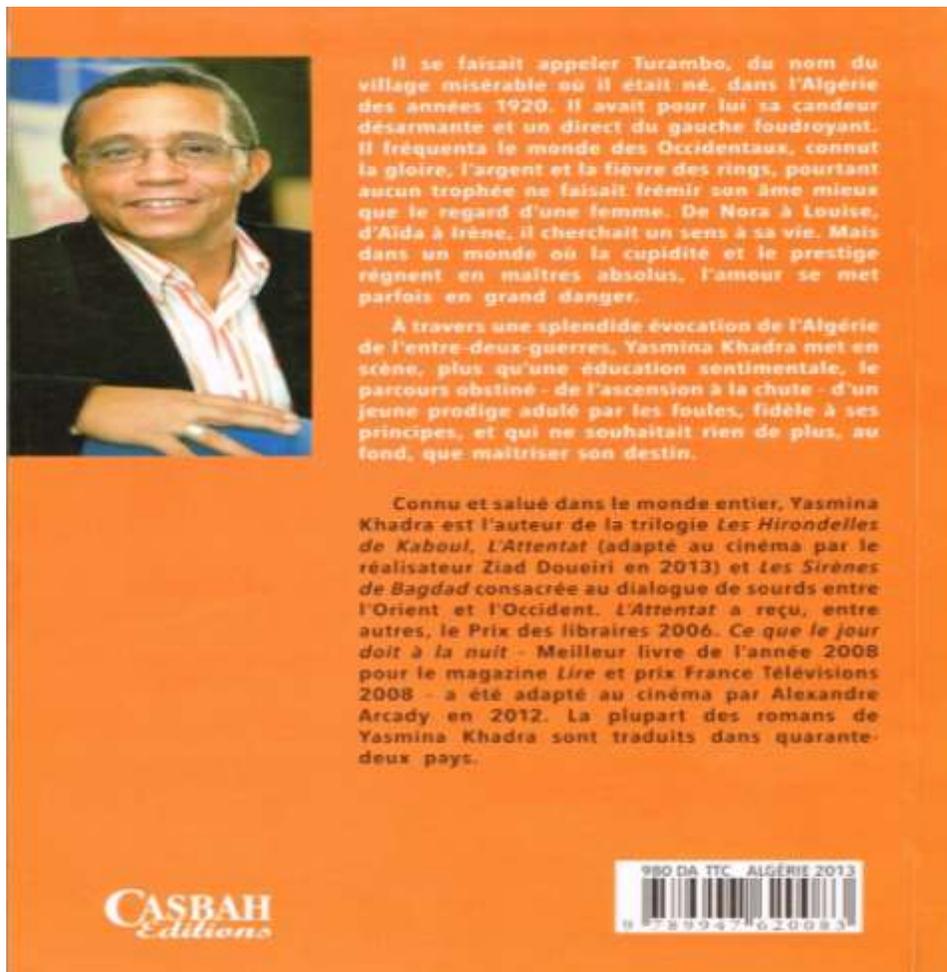
Dans ce passage nous comprenons que l'histoire roule autour du protagoniste, un jeune boxeur, la pauvreté pour lui est une mentalité ; la misère inimaginable de l'Algérie coloniale, qui porte le nom de Turambo de nationalité Algérienne, vécu entre les deux guerres. Par le biais du sport, a eu la chance de fréquenter le poids de la culture européenne, connu la gloire et l'argent, surtout le sort des femmes, un parcours sentimental, marqué par sa cousine Nora, la prostituée Aïda, Louise la fille d'un homme d'affaires ou encore la fière et indépendante Irène. Finalement se retrouve seul, quand sa fin arrive, ni femme, ni enfants, ni amis.

Le personnage décrit la misère inimaginable de l'Algérie coloniale :

Seul.

J'ai grandi dans un bidonville dantesque aux portes de Sidi Bel Abbes. Dans un patio où les souris avaient la taille des chiens. La faim et les guenilles étaient mon âme et mon corps. Debout avant les aurores, à un âge où les choses sérieuses ne devraient pas commencer, je galérais déjà. Qu'il pleuve ou qu'il gèle, il me fallait dégouter un grain de maïs à me mettre sous la dent afin de pouvoir galérer le lendemain sans tomber dans les pommes. (p. 87)

La fréquentation du monde occidental fait relation d'amitié entre Turambo et Gino symbolise l'interculturel et le métissage entre plusieurs cultures par le parcours de



l'histoire ; connaître plus qu'une langue c'est un signe de l'interaction :

Si. Mon père est né ici. Ses parents aussi. Et ses ancêtres, depuis des siècles et des siècles. Ma mère est de Florence. Elle a rencontré mon père sur un paquebot. Ils se sont mariés, et ma mère l'a suivi ici. Elle parle l'arabe, le français, mais quand on est ensemble, elle et moi, on parle italien. Pour que je ne perde pas la langue de mes oncles, tu comprends ? Les Italiens sont très fiers de leurs origines. Ils ont un sacré tempérament. (p. 87)

L'enrichissement culturel demeure dans la fréquentation de l'autre, pour sauver notre esprit de l'enfermement, ce que nous dévoile Turambo dans ce passage ; de sa bénéfique relation d'amitié avec Gino :

L'associé de mon oncle le Mozabite, qui était parolier à ses heures perdues, disait : La musique est la preuve que nous sommes capables de continuer d'aimer malgré tout, de partager la même émotion, d'être nous-mêmes une émotion fabuleuse, saine, belle comme une rêverie jaillissant au cœur de la nuit... Qu'est-ce qu'un ange sans sa harpe sinon un démon triste et nu, et que serait pour lui le paradis hormis un exil plein d'ennui ? Gino était totalement de cet avis. Il adorait la musique. Ce n'était pas mon cas. Je 'aimais que les chants kabyles que marmonnait ma mère en vaquant à ses tâches ménagères, mais, à force de suivre Gino, je commençais à apprivoiser de nouveaux univers. Avant lui, je ne connaissais ni le cinéma ni les orchestres. Puis, de découverte en découverte, mes sens s'étaient ouverts aux joies des autres, et j'en redemandais. » (p.129)

L'héritage culturel d'un peuple, n'est pas un bien personnel que nous devons le préserver loin des autres, c'est contrairement, notre devoir c'est de l'exposer d'une manière universelle pour mieux connaître et se connaître :

Une rivalité, bon enfant obligeait les musiciens à se surpasser. De Médine Jdida à la Casbah en transitant par le Derb séfaraide, les chanteurs conjuraient le sort rien qu'en se raclant la gorge. À mon tour, je me mis à montrer à Gino

ce que les miens savaient faire. Je l'emmenais dans un café maure fréquenté par des initiés, au fond d'une impasse à Sidi Blel. Il y avait un violoniste chevronné, un joueur de luth, une derbouka, et un chanteur aux cordes vocales aussi solides que les câbles. Gino tomba amoureux du groupe. Il me promit qu'un jour il écrirait un livre sur le répertoire folklorique des différents quartiers d'Oran. (p. 130)

La mère fait le choix de Turambo comme un correspondant fraternel pour son fils (Gino) malgré la différence culturelle et religieuse. Cette union ne sera faisable sauf, si l'un connaît l'autre, cela signifie que l'effet de l'interculturel a donné une bonne éducation sentimentale envers l'autre :

Je t'aime comme mon fils, Turambo. Tu es plus qu'un ami pour Gino, plus qu'un frère. Dès que je t'ai vu la première fois, j'ai su que tu étais ce jumeau qui a toujours manqué à mon fils. Gino est quelqu'un de bien. Il ne fait de mal à personne, et nous traversons une époque qui ne pardonne pas. Tu es plus jeune que lui, mais je te vois en aîné. Et ça me rassure. Je veux que tu prennes soin de Gino. (pp.132.133)

CONCLUSION GENERALE

Nous espérons à l'issue de notre modeste travail avoir arrivé à mettre en lumière le thème abordé durant nos deux chapitres malgré les contraintes liées au temps au manque de documentations nécessaires. Toutefois, notre travail n'est qu'une ébauche qui a pour but de cerner le phénomène des éléments paratextuels comme révélateurs de l'interculturalité dans *Les anges meurent de nos blessures* de Yasmina Khadra.

Ceci étant, notre tâche était de montrer l'utilisation des éléments paratextuels dans les œuvres littéraires où il sera questions d'analyser les relations de ces éléments avec le contenu de l'œuvre. Dans le premier chapitre, nous avons opté pour la définition des différents concepts tels que le paratexte, la relation paratexte/ texte, la manière d'analyse des paratextes et nous avons conclu le chapitre par l'interculturel et ses différents liens avec la littérature.

Pour mieux développer les notions citées dans le premiers chapitre, nous avons jugé utile de faire un aperçu historique sur les approches qu'on va utiliser durant notre analyse qui sont en l'occurrence : l'approche sémiotique et l'approche sociocritique. Notre deuxième chapitre été une sorte d'un travail pratique où nous avons cerné les signes paratextuels qui révèlent de l'interculturalité qui se manifestent dans notre corpus.

Pour notre problématique évoquée, le paratexte comme lieu de dialogue entre le lecteur et l'œuvre d'après notre étude analytique, nous avons relevé plusieurs points qui nous ont confirmés que le texte est effectivement le meilleur lieu de dialogue entre le lecteur et l'œuvre, cette dernière est considérée comme lieu de croisement entre le signe-iconique et celui qu'on appelle linguistique, la représentation matériel de l'œuvre est le premier contact avec son lecteur qui se manifeste soit sous une forme de passion à la lecture ou sous forme de rejet d'elle, c'est-à-dire quels éléments paratextuels sont des élément à la fois attractifs ainsi que de refoulement à l'encontre du lecteur?

De ce fait, nos hypothèses suscitées, ne sont que confirmées car, d'une part la compréhension du contenu des œuvres littéraires n'est que le résultat d'une meilleur présentation des éléments paratextuelles et qui nous permettent d'avoir une idée plus claire et non équivoque à propos du thème principale qui a été confirmé au fil de la

lecture. Ces éléments paratextuels sont en perpétuelle relation de complémentarité dont l'une sert à nous hameçonner vers le texte, tandis que l'autre a pour rôle de confirmer et compléter les informations présentées par les autres éléments du péri-texte.

Des conséquences qui ont pour effets d'inculper le lecteur dans une lecture consciente. Ce dernier est, de ce fait, dans l'obligation de s'émerger et d'investir son imaginaire et son savoir socioculturel pour une interprétation pertinente et par conséquent une bonne construction de sens. D'une part le paratexte assure la médiation entre le texte et le lecteur, il en oriente la réception et se révèle un terrain d'influence et de pouvoir. Bien qu'elles aient été émises à propos du texte littéraire, d'autre part, les signes paratextuels sont parmi les premiers indices d'une forte présence du phénomène de l'interculturalité qui ne fonctionne qu'avec les personnes qui prennent l'idée au sérieux.

Cependant, notre modeste travail n'est qu'une simple recherche, qui met la lumière sur l'importance de l'environnement paratextuel du roman *Les anges meurent de nos blessures*. Malgré que la période de recherche ne fût pas assez suffisante pour aborder tous les éléments qui escortent l'œuvre, nous espérons qu'ils seront l'objet des futurs travaux de recherche.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Corpus :

KAHDRA, Yasmina, *Les anges meurent de nos blessures*, Casbah édition, Alger, 2013.

Date de saisie : 2013

Ouvrage :

ACHOUR. C, REZZOUG, S, *critiques 4^{ème}*, OPU, Alger, 2009.

BONN Charles, *L'interculturel : Réflexion pluridisciplinaire*, L'Harmattan, Paris, 1995.

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

BOUTEFNOUCHET Mostafa, *La culture en Algérie mythe réalité*, Société Nationale d'édition et de diffusion, Alger, 1982.

CASTELLA Paul, *La différence en plus Approche systématique de l'interculturel*, L'Harmattan, France, 2007.

COURTES Joseph, *La sémiotique du langage*, Amand Paris, 2013

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

PASTOUREAU, Michel, SIMONN, Dominique, *Le petit livre des couleurs*, Panama, Paris, 2005.

UMBERTO Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, Quadrige, paris, 2001.

Vincent Jouve, *Poétique du roman*, deuxième édition, Armand Colin, Paris, 2007.

YAHYAOUI Fadhila, *Roman et Société Coloniale dans l'Algérie de l'entre-deux-guerres*, ENAG, Alger, 2006.

Revues :

Chadli, Djaouida, *Le Texte et le Paratexte Les Jardins de Lumière et Les échelles du Levant* d'Amin Maalouf, Université de Médéa , *Synergies Algérie* n° 14 - 2011 pp. 35-47

Damascus University Journal, Vol. 22, No. (3+4), 2006 Mayssa Sioufi «La paratextualité» une éventuelle «Entrée en littérature» en classe de langue

Thèses et mémoires :

AMAËLLE MAYER, IDENTITE LITTERAIRE ET CULTURELLE : L'interculturalité en littérature dans *L'Âge blessé* et *Le Jour du séisme* de Nina Bouraoui. UNIVERSITE LUMIERE LYON II, ANNEE 1999-2000

GUERROUF, Ghazali, l'interculturalité dans l'œuvre de mouloud feraoun le cas de : *la terre et le sang et les chemins qui montent hégémonie ou assimilation*, universite mohamed khider-biskra, 2009/2010.

MAAMAR, Ahmadi Salem, *L'impact de l'interculturel sur le processus de l'enseignement/apprentissage du FLE en Algérie, l'Université Kasdi Merbah-Ouargla, 2008/2009*.

Dictionnaires :

Dictionnaire des symboles des rites et des croyances, Catherine Pont-Humbert, Ed. Jean-Claude Lattès, 1995.

Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires, Ed. Fernand Nathan, France, 1981.

Dictionnaire Encyclopédique 2005, Éd. Philippe Auzou, Paris, 2004.

Le dictionnaire du littéraire. Publié sur la direction de Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA, 1^{er} Edition PUF, 05-2002.

Sitographies :

<http://www.babelio.com/>

<http://www.code-couleur.com/>

<http://www.dicocitations.com/>

<http://www.discip.crdp.ac-caen.fr/>

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

<http://www.lefigaro.fr/>

<http://www.memoireonline.com/>

<http://yael.boublil.free.fr/>

<https://tidsskrift.dk/>

<http://www.ccic-cerisy.asso.fr/>

<http://www.fipinterculturel.com/>