Thèse de doctorat

Université de Limoges

Université de Limoges

École Doctorale Cognition, Comportements, Langage(s) (ED 527)

Centre de Recherches Sémiotiques (CeReS)

Thèse pour obtenir le grade de

Docteur de l'Université de Limoges

Sciences du Langage / Sémiotique

Présentée et soutenue par : Marius Bavekoumbou

Le 15 janvier 2016

Sémiotique textuelle et titrologie :

Interactions sémantiques entre titres et œuvres dans le Grand Malentendu de Yasmina Khadra

Thèse dirigée par Nicolas Couégnas

JURY :

Rapporteurs

M. Driss Ablali, Professeur des Universités, Université de Lorraine

M. Guy Achard-Bayle, Professeur des Universités, Université de Lorraine

Examinateurs

Mme Nicole Pignier, Professeur des Universités, Université de Limoges

M. Nicolas Couégnas, Maître de Conférences, HDR, Université de Limoges

Aux lecteurs,

Cette thèse « *s'emploie à approcher le sens, là où il gît, non pas seulement le sens, tel qu'il se manifeste, mais, plus ambitieusement encore, le sens à travers cette représentation qu'on en donne et qui, si l'on peut dire, le fait accéder à sa propre existence. Au fond la mise en scène répétée de l'interminable question du sens. Interminable, cette question, non pas parce qu'elle se pose vainement ou parce qu'elle échappe à toute réponse, mais parce que chaque fois elle est à reprendre, et c'est en fait cette nécessité de la reprise qui non sans paradoxe, justifie la recherche d'une forme à laquelle les significations puissent se rapporter.*[1] »

[1] Quéré (H.), *Les Intermittences du sens*, Paris, Puf, 1992, p. 1.

BY-NC-ND

Epigraphe

Il n'y a de sens que dans le passage d'une situation à une autre, d'un état à un autre, et dans la relation entre au moins deux termes. Il n'y a de sens que dans la différence entre les termes, et non dans les termes en eux-mêmes, et, comme, dans le discours, les termes d'une différence occupent chacun une position, ce sens ne peut être saisi que dans le passage d'une position à l'autre, c'est-à-dire dans la transformation, qui peut alors être définie comme la version syntagmatique de la différence.

Fontanille (J.), Sémiotique et littérature, Paris, Puf, 1999, p. 7

BY-NC-ND

Remerciements

Cette thèse doit sa réalisation à Monsieur Nicolas COUÉGNAS, Maître de Conférences, HDR à l'Université de Limoges, Directeur, que j'ai plaisir à remercier pour ses observations, sa science, sa disponibilité et ses orientations qui ont servi à l'effectivité de ce travail. Ce qui revenait ainsi, au gré des échanges, c'est la question de l'articulation des propriétés internes et externes d'un texte, des caractères propres de sa sémiosis ou de la manifestation des sémèmes. C'est alors plus généralement la façon dont la signification s'articule, ses variations et ses manifestations à l'œuvre…

Je remercie particulièrement Jacques Fontanille d'avoir accepté mon inscription au précieux Centre de Recherches Sémiotiques de Limoges.

Je ne puis oublier François Rastier et Louis Hébert pour les orientations de recherche et les encouragements. Tout l'intérêt pour moi, a été de saisir, même superficiellement la stimulante Sémantique interprétative de François Rastier.

Aux enseignants et doctorants du Centre de Recherches Sémiotiques (CeReS), pour leur générosité intellectuelle. Ils m'ont donné information ou opinion sur tel ou tel aspect de mon axe d'étude.

À Aurélie Bavekoumbou dont les encouragements et la proximité de la pensée ont été essentiels et ont enrichi de manière décisive ma réflexion. Cette thèse qui te doit tant, te soit dédiée.

À Mariussa Dahlia Bavekoumbou, pour tes premiers pas.

Le présent travail doit encore plus à Renchery Lipalou, Serge Lota, Bob Nzomba, Flavienne Moughoussi, Syndi Francia pour leurs connaissances aigues de la textualité en y apportant critiques et remarques.

À tous ceux qui ne liront pas leurs patronymes, qu'ils reçoivent donc mes remerciements anticipés.

À toutes et tous, gratitudes profondes et remerciements performatifs.

BY-NC-ND

Droits d’auteurs

Cette création est mise à disposition selon le Contrat :

« Attribution-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de modification 3.0 France »

disponible en ligne : *http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/fr/*

BY-NC-ND

Table des matières

Introduction générale 12
Première Partie : Analyse systématique des titres en composantes sémantiques 38
Chapitre I. La composante thématique 40
I.1. Des titres aux œuvres 40
I.1.1. 'agneau' + 'hirondelle' 41
I.1.2. 'agneau' + 'sirène' 41
I.1.3. 'sirène' + 'hirondelle' 42
I.1.4. 'sirène' / 'loup' 43
I.1.5. 'Ogre' / 'loup' 44
I.1.6. 'agneaux' / 'loup' 44
I.2. Des œuvres aux titres 48
I.2.1. Analyse intrinsèque du thème de la guerre 49
I.2.2. Analyse extrinsèque du thème de la guerre 57
I.2.2.1. Afférences thématiques contextuelles 58
I.2.2.2. Afférences topiques 62
I.2.3. Lexicalisations paratopiques et isotopiques 65
I.2.3.1. La molécule sémique 68
I.3. La figure du père dans les œuvres 69
I.3.1. La pluri-isotopie du 'loup' 71
I.3.1.1. Le taxème du 'loup' 73
I.3.1.1.1. Le loup physique 73
I.3.1.1.2. Le loup psychique 74
I.3.1.1.3. Le loup paternel 76
I.4. Les modes d'existence sémiotiques 79
I.4.1. La virtualisation 79
I.4.1.1. Les virtuèmes sémantiques 82
I.4.1.1.1. Parcours polysémiques 82
I.4.2. L'actualisation et la réalisation 90
I.4.3. La potentialisation 90
Chapitre II. La composante dialogique 93
II.1. Modalités et univers sémantiques 95
II.1.1. Modalité véridictoire 95
II.1.2. La modalité thymique 103
II.1.3. La structure déictique 106
II.1.4. Réel et irréel : le sens des objets dans les œuvres 109
Chapitre III. La composante dialectique 112

BY-NC-ND

III.1. Les titres en graphes 113
III.1.1. Les nœuds et les liens 114
III.1.2. Les cas sémantiques 115
III.1.2.1. L'ergativité 115
III.1.2.2. L'accusativité 118
III.1.2.3. Le comparatif et le partitif 122
III.2. Le programme narratif 123
III.2.1. Le faire - faire sémiotique 124
III.2.2. Compétence - performance et sanction 126
III.3. La dissimilation 132
III.3.1. La dissimilation temporelle 132
III.3.1.1. Des effets de sémiosis temporelle 136
III.3.1.2. Les isotopies temporelles 140
III.3.1.2.1. La chronométrie 140
III.3.1.2.2. La chronographie 141
III.3.1.2.3. La chronologie 142
III.3.2. La dissimilation aspectuelle 144
Chapitre IV. La composante tactique 147
IV.1. Métamorphismes et transpositions sémantiques 147
IV.1.1. Métamorphismes entre signes 148
IV.1.2. Transposition, rythme du contenu des œuvres 150
IV.2. Les micro-rythmes : syntagmatique Vs paradigmatique 153
IV.2.1. Formes rythmiques de l'hypallage 156
Deuxième partie : Généricité et singularité des œuvres : discours, genre, style 160
Chapitre I. Les inclusions entre genre inclus et genre incluant 163
I.1. Les relations de classement 164
I.1.1. La classe des titres 165
I.1.1.1. Les types textuels 166
I.1.1.1.1. Le type bref / long 169
I.1.1.1.2. Le type ouvert / fermé 171
I.2. Champ générique des titres et des œuvres 174
I.2.1. Le genre polémique [thématique + dialogique] 175
I.2.2. Le genre militaire [dialectique + tactique] 179
I.2.3. Le genre satirique [thématique + dialectique] 182
Chapitre II. Hétérarchie générique et gradient de généricité 187
II.1. L'hétérarchie générique 188
II.2. Le gradient de généricité 191
II.2.1. Le style comme singularité de l'œuvre 195
II.2.1.1. Les normes idiolectales 196

BY-NC-ND

II.3. La forme de vie 202
II.3.1. La forme de vie dissidente 204
II.3.2. La forme de vie collective 207
II.3.3. La forme de vie singulière 210
II.3.3.1. Singularité par l'hyperbate 212
II.3.3.1.1. L'hyperbate thymique 212
II.3.3.1.2. L'hyperbate temporelle 213
II.3.3.1.3. L'hyperbate spatiale 214
II.3.4. Les esthésies textuelles 215
Chapitre III. Formes tensives pour le désert algérien 220
III.1. Les valences tensives 221
III.1.1. Intensité et extensité 222
III.2. Des catégories spatio-temporelles 227
III.3. Le schéma tensif 231
III.3.1. Le sème de la rondeur 233
III.3.1.1. La rondeur géométrique 235
III.3.1.2. La rondeur sémiotique 236
III.3.1.2.1. La rondeur extensive 237
III.3.1.2.2. La rondeur intensive 238
III.3.1.2.3. Système et procès de la rondeur 239
III.4. Prégnance et saillance du désert 241
III.4.1. L'apparition de micro-éléments du désert 243
III.4.1.1. La tension centre Vs périphérie 246
III.4.1.2. La tension haut Vs bas 249
III.4.1.3. La tension des limites ou structure d'horizon 252
III.5. Complexe sémique 257
Troisième partie : Description morphosémantique des titres 265
Chapitre I. La microsémantique textuelle 267
I.1. Les morphèmes 269
I.2. Le sens des sémèmes 270
I.2.1. Le sémème 'hirondelle' 271
I.2.1.1. Les sémèmes 'rond' + 'boule' 272
I.2.1.2. Le sémème 'elle' de hirondelle 273
I.3. Sémantème et archisémème 279
I.4. Le système des lexies 282
I.4.1. La lexie « attentat » 283
I.4.2. La lexie « équation » 286
I.5. L'allotopie générique 288
I.6. Les signifiants phoniques 289

BY-NC-ND

Chapitre II. La mésosémantique textuelle 293
II.1. Syntaxe extensive et syntaxe intensive des œuvres 293
II.1.1. Intensivité par condensation des contenus 295
II.1.2. Extensivité par adjonction des contenus 297
II.2. Les énoncés sémantiques 301
II.2.1. Enoncé isotope 302
II.2.1.1. Enoncé et réflexivité 305
II.3. Les isosémies 307
II.3.1. L'accord 307
II.4. Les faisceaux anaphoriques 309
Quatrième partie : Configuration des titres en théorie des formes sémantiques 314
Chapitre I. Les strates de sens 316
I.1. La strate grammaticale 317
I.1.1. Les grammèmes 317
I.1.1.1. Le grammème /à/ 319
I.1.1.2. Les morpho-lexèmes des grammèmes /de/ et /du/ 322
I.2. Grammème et entour textuel 325
I.2.1. La zone identitaire 327
I.2.2. La zone proximale 327
I.2.3. La zone distale 329
I.3. La strate lexicale 330
I.3.1. Les motifs lexicaux 332
I.3.1.1. Motifs proposés pour « agneau / loup » 335
I.3.1.2. Motifs proposés pour « hirondelle » 336
Conclusion générale 341
Références bibliographiques 351
Index thématique 360
Index des auteurs 366
Glossaire 368

BY-NC-ND

Table des illustrations

Figure 1 : Interaction taxème - domaine 59
Figure 2 : Paratopie et isotopie.....67
Figure 3 : Hétérarchie des composantes sémantiques 189
Figure 4 : Le Gradient de généricité 192
Figure 5 : Corrélations tensives 194
Figure 6 : Le chémas tensif 232
Figure 7 : Tension de limites.....254
Figure 8 : Complexe sémique.....257
Figure 9 : Propriétés du désert 259
Figure 10 : Connexion entre sémèmes.....274
Figure 11 : Connexion entre taxèmes.....275
Figure 12 : Syntaxe intensive et extensive.....294

BY-NC-ND

Table des tableaux

Tableau 1: Les composantes sémantiques.....18
Tableau 2 : Le lexème guerre.....50
Tableau 3 : Les virtualités sémantiques.....83
Tableau 4 : Typologie sémantique des titres 172
Tableau 5 : Les fonctions polémiques 178
Tableau 6 : Morphologies spatiales 228
Tableau 7 : Sème de la rondeur 235
Tableau 8 : Système et procès de la rondeur 239
Tableau 9 : Faisceau sémique et isotopies axiologiques 260
Tableau 10 : Grammèmes et entour textuel.....326

BY-NC-ND

Introduction générale

Objets et objectifs

Pour préciser notre position théorique et stabiliser d'avance l'hypothèse du travail, ce que nous recherchons en partant des *interactions sémantiques entre titres et œuvres* c'est la cohésion du titre dans l'œuvre. Il nous faut localiser et interpréter des fonds génériques communs potentiellement portés par l'ensemble des titres pour saisir les effets narratifs disséminés dans les œuvres en termes de complexes sémiques. Le titre virtualise les traits sémantiques, l'œuvre procède à leur linéarisation syntagmatique et paradigmatique.

La sémantique interprétative va constituer, morphème après morphème, notre premier modèle théorique d'interprétation. Les interactions reposent globalement sur une perspective différentielle et unifiée. Différentielle parce qu'il s'agit d'une approche qui provient du contraste entre les traits sémantiques. Unifiée, au sens où les sèmes d'un titre sont relayés par l'œuvre et organisés autour de performances sémantiques complexes.

Du point de vue de la sémantique interprétative, l'œuvre manifeste une interaction entre des isotopies génériques et spécifiques (fonds sémantiques) et des groupements structurés de sèmes (formes sémantiques). On peut penser que pour comprendre la signification d'une œuvre le sémanticien a besoin de se pencher sur les formes et les fonds sémantiques.

Bien qu'élémentaire, une telle observation permet de dire qu'une œuvre est modelée par des systèmes dynamiques d'interaction entre la forme de l'expression et la forme du contenu ; entre signifiant et signifié qui participent d'un ensemble codifié d'actions. La première tâche qui se donne est de définir le titre comme un ensemble structuré de sèmes pertinents ; lesquels se divisent en écarts du signifiant, écarts du signifié, interprétables par la différence des traits inhérents et afférents.

Telle qu'elle se présente, la sémantique interprétative considère le titre comme un objet textuel dont il faut lire les manifestations de sens en dégageant les règles de compatibilité et d'incompatibilité des sèmes. Dans ce cadre propre à la sémantique interprétative, le but poursuivi est double i) *dégager la forme descriptive du titre* (mots, morphèmes, taxèmes, syntagmes, sémèmes, etc.) et faire ressortir ii) *les divers degrés de systématicité de l'œuvre* (normes idiolectales, sociolectales, normes génériques et discursives).

BY-NC-ND

On affirmera plus d'une fois au long des pages que la sémantique, avec Rastier, a atteint un haut niveau de rigueur dans la description de la signification en réorganisant la production textuelle en différents niveaux :

> *La description doit restituer l'aspect dynamique de ces fonds et de ces formes : par exemple, la construction des molécules sémiques leur évolution, et leur dissolution éventuelle. Ces dynamiques et leurs optimisations sont paramétrées différemment selon les genres et les discours, car les formes et les fonds y sont constitués et reconnus en fonction de normes différentes : la perception des fonds sémantiques semble liée à des rythmes, et celles des formes, à des contours, dont les contenus prosodiques peuvent présenter une image.*[1]

Au plan des unités inférieures, celui des morphèmes, il est question de mettre en interaction les signes c'est-à-dire les morphèmes par contraste aux sémèmes. Comment s'y prendre exactement ? Du point de vue componentiel, il s'agit de construire des sémèmes ; des unités syntagmatiques (énoncés, discours) ; localiser des contenus disposés sur des paliers micro, méso et macrosémantiques.

Rassurons-nous, il revient à cerner la signification d'un titre à partir de trois classes sémantiques : //taxème//, //domaine//, //dimension// qui ouvrent la voie aux fonds figuratifs ou semi-symboliques. C'est à ce niveau macrotextuel que la sémantique interprétative se trouve unifiée. Dans le passage des formes aux fonds sémantiques, cette unification est gérée par le flux de la signification entre le morphème, la lexie, la phrase et le texte.
Nous avons l'occasion de préciser que le titre a tendance à corréler le *parcours sémique* au *parcours textuel* [2] en actualisant un parallélisme formel. La condition que l'œuvre actualise les formes du titre caractérise la manière dont le titre virtualise ; selon que l'on passe du titre à l'œuvre ou de l'œuvre au titre.

Du point de vue sémantique, les interactions impliquent une interprétation de l'œuvre en plusieurs couches : transpositions modales et actantielles en une signification intégrée de l'œuvre.

---

[1] Ablali (D.), Badir (S.), Ducard (D.), *Documents, textes, œuvres : perspectives sémiotiques*, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 441.
[2] Il faut encore préciser que nous entendons par parcours textuel cet ensemble unifié de composantes sémantiques (la thématique, la dialogique, la dialectique, la tactique) interprétables dans un texte. On parlera, pour diversifier, de parcours thématique, parcours dialogique, parcours dialectique (actantiel) et parcours tactique (linéaire).

BY-NC-ND

On dira sans exagérer que les traits d'un titre font émerger la signification sur des conditions temporelles et spatiales, des conditions modales ou de désigner une structure agonistique. Ce sont autant de degrés de complexité d'un titre ou d'une œuvre. L'interaction de plusieurs systèmes textuels ; des constituants actantiels et figuratifs contribuent à la mise en valeur d'une isotopie du texte. Les réflexions que nous tentons de fournir dans ce travail montrent que les formes du titre sont réalisées en concomitance, synchronisées avec le déploiement de l'œuvre, de manière aussi continue selon des interactions systématiques. Que les interactions soient sous forme de rapport d'afférence, du textuel au contextuel, le titre et l'œuvre se situent comme processus d'engendrement du sens et reflètent à plusieurs niveaux la teneur de la sémantique interprétative. Nos objectifs sont alors les suivants :

- Interpréter les sèmes d'un titre en actualisant les performances sémantiques complexes : variabilité des systèmes de représentations, faisceaux d'isotopies, figures semi-symboliques.
- Il y a donc pour nous une réelle nécessité de comprendre du point de vue textuel le sens des sémèmes et du point de vue culturel l'ensemble du corpus en partant des composantes sémantiques.
- Analyser le titre comme une indication interprétative qui pointe des formes sémantiques saillantes : une condensation ou groupement structuré de sèmes.
- Interpréter le titre comme un élément textuel qui est mis en valeur par rapport à l'œuvre qui le suit et le condense.

Sémiotique textuelle et titrologie

Choisissons ici, dans les limites de cette introduction, de donner des précisions théoriques entre *sémiotique textuelle*[1] et titrologie. Mais il nous faut déterminer la relation entre sémiotique et sémantique. Pour l'analyse, la sémiotique textuelle est fondée sur des bases sémantiques. Sémiotique et sémantique sont en relation de présupposition réciproque : celle-ci se définit comme une théorie des signes ; celle-là, une théorie de la signification. On peut être encore plus précis dans la distinction entre sémantique et sémiotique. La distinction entre les deux disciplines est recoupée par l'opposition texte Vs discours. Chez François Rastier, le texte constitue le point de départ de l'interprétation.

[1] La sémiotique est définie ici comme une science des textes. D'où l'intérêt et la nécessité d'analyser des textes parce qu'ils permettent de ''manipuler'' des unités signifiantes telles que des valeurs idéologique, éthique, esthétique et historique.

BY-NC-ND

Le texte sémantique relève de l'interprétation et le texte sémiotique relève de la génération mais, les deux ont pour point commun ce que Rastier appelle « *une fixation de la signification*[1] ». Ainsi, pour la sémantique des textes, l'analyse va du texte lui-même considéré comme totalité et œuvre singulière. À la conception sémiotique, correspond le discours comme point d'aboutissement génératif du sens.

Pour ce qui concerne particulièrement notre travail, le dédoublement entre texte et œuvre nous paraît fondamental pour marquer la distinction entre sémantique et sémiotique par le passage du texte à un statut d'œuvre. Cette fois, à la conception de l'œuvre comme totalité, correspond un statut sémiotique qui vise les conditions invariantes et générales d'émergence de la signification. Cette dernière s'établit par le rapport entre les propriétés internes spécifiques au texte et les propriétés externes élaborées dans des conditions herméneutiques de l'œuvre.

La sémiotique a donc besoin de la sémantique, inversement, pour poser la question de la signification (le sens des signifiés) comme mode d'explication et de description des textes. On dira qu'il existe une zone de recouvrement entre la sémantique et la sémiotique, le texte et l'œuvre c'est la totalité textuelle ou des unités transphrastiques :

> *L'élaboration particulière des œuvres procède d'un engagement pratique singulier, qu'il soit esthétique ou éthique. Elle se caractérise par un appariement spécifique entre les plans du contenu et de l'expression, qui se traduit par une sémiosis unique.*[2]

Cela étant dit, nous utilisons la notion d'œuvre pour atteindre la sémiotique comme élaboration et transmission des valeurs propres. Pour signifier premièrement que le texte est une totalité, une série des conditions idéologiques, des valeurs socialisées et culturelles. Deuxièmement, ces conditions dérivent du caractère pluri-isotopique du texte et de la sélection des sèmes dont le domaine d'étude est réservé à la sémantique. Toutes les définitions classiques de la sémantique se laissent aisément réduire à un invariant : il est toujours question d'une « *théorie des signes linguistiques considérés du point de vue de leur*

---

[1] FRANÇOIS RASTIER (1996) «Pour une sémantique des textes : questions d'épistémologie», [En ligne],
Disponible sur : http://www.revue-texto.net/index.php?id=565.

[2] FRANÇOIS RASTIER (2011) «Du texte à l'œuvre – La valeur en question », [En ligne], Volume XVI - n°3 (2011). Coordonné par François Laurent,
Disponible sur : http://www.revue-texto.net/index.php?id=2889. p. 9.

BY-NC-ND

signifié »[1]. S'il y a un rapport entre sémiotique et titrologie par extension à la sémantique, il est à rechercher du côté des applications et des procédures de description.

Nous trouvons au premier plan, les opérations de décomposition des unités linguistiques en plus petites unités qui peuvent intégrer des unités génériques, globales du texte. Que l'on insiste sur les éléments de la titrologie ou ceux de la sémantique interprétative, nous recherchons en priorité la description du titre dans ses écarts différentiels, ensuite, segmenter le dispositif textuel (phrases, séquences, paragraphes, etc.) pour qu'il donne sens et signification au titre ou que le texte offre des possibilités de saisie du sens. La sémantique et la titrologie accordent une attention particulière à la forme et prévoient un niveau sémique apte à distribuer le sens en plusieurs prédicats distinctifs, figuratifs, référentiels, temporels, spatiaux ou actantiels. De Rastier à Louis Hébert et au-delà, on s'accorde sur une définition commune :

> *La sémantique est l'étude des contenus, que ces contenus soient des types (par exemple la signification des mots dans le système de la langue) ou des occurrences (par exemple le sens des mots dans le contexte où ils se trouvent), que ces contenus soient associés à des signes textuels (par exemple des mots) ou non textuels (par exemple des images). En ce sens, la sémantique est une sous-discipline de la sémiotique.*[2]

Dans plusieurs cas, la réflexion à propos de la sémantique porte sur une étude du sens et l'interprétation des unités de la langue avec leur combinaison dans le discours. On sait avec Léo Hoeck, que la titrologie a pour objet le titre. Cette discipline, issue du champ sémiotique n'a pas, de notre point de vue, suffisamment développé des outils pertinents, spécifiques à un modèle d'analyse. Et pourtant, un titre présente toutes les potentialités textuelles susceptibles d'une analyse rigoureuse.

À cause de nombreuses fonctions qu'on prête au titre, de la sociologie littéraire à la poétique généttienne via la pragmatique, une confusion théorique entretenue par quelques exégètes a pris place au sein de la titrologie. On peut aujourd'hui se donner une conception strictement sémique et textuelle de la titrologie, pour que son objet, le titre, soit interprété par une analyse isotopique de ses contenus, à travers les traits sémantiques organisés pour la plupart en réseaux sémantiques pertinents.

---

[1] Hébert (L.), *Dictionnaire de sémiotique générale*, [en ligne], 2013, p. 205.
[2] Hébert (L.), *Méthodologie : analyse littéraire*, [en ligne], p. 44.

BY-NC-ND

La sémantique et la titrologie, en deçà, ont les mêmes traits en partage, un même postulat : le sème ; au-delà, le sémème et sa signification. La titrologie a cette originalité d'être appliquée à la sémantique interprétative, laquelle est amenée à traiter dans un titre des axes suivants :

(i)- *La combinaison des mots (restrictions syntaxiques, figements, mode d'agencement dans les phrases et les textes, etc.) ;*
(ii)- La distribution d'une unité (morphèmes, mots, syntagmes, phèmes, etc.) ;
(iii)- Sens et signification des phrases (sèmes, signifié/signifiant, sémèmes, molécule sémique ou répétition de sèmes, isotopie ou répétition d'un sème, etc.).

Dans ces quelques principes que nous croyons les plus larges et les moins techniques, la titrologie peut être orientée dans les emplois relatifs au système sémique et à la textualité. Par ailleurs, en dépit de tout l'intérêt que nous portons à la sémantique interprétative, nous souhaitons, en dernière partie convoquer une autre sémantique considérée comme décisive : *La Théorie des formes sémantiques*[1] de Cadiot et Visetti. Nous visons principalement l'analyse d'un titre à partir de quelques strates de sens (grammaticale, lexicale). Nous voulons ainsi ouvrir des discussions sur la grammaire et le fonctionnement lexical du titre à partir d'une orientation *phénoménologique.*[2] Par exemple, l'étude des régimes de la préposition, selon Cadiot et Visetti, permettra, en effet de saisir le sens grammatical ou la structure semi-grammaticale du titre.

[1] La sémantique interprétative est la voie la plus fréquentée pour aboutir à la théorie des formes sémantiques, entre ces « deux sémantiques », il y a des voies à plusieurs entrées, par exemple, la voie par les dimensions sémantiques permet une analyse de sémèmes de généralité supérieure.
[2] Pourquoi la phénoménologie ? Parce que c'est le fond sur lequel travaille la *Théorie des formes sémantiques* de Cadiot & Visetti. Ils expliquent : « *Une phénoménologie bien faite, ou du moins bien alléguée nous paraît être d'un renfort de poids pour la sémantique.* », in, *Théorie des formes sémantiques : motifs, profils, thèmes*, Paris, Puf, 2001, p. 50.

BY-NC-ND

Préalables

L'ambition de François Rastier est d'unifier le mot, la phrase et le texte au sein d'une sémantique textuelle coordonnée en paliers micro, méso et macro- sémantiques. Cette unification permet d'interpréter un texte dans son ensemble en commençant par le palier inférieur, celui des morphèmes, jusqu'au palier supérieur, le texte.

Autrement dit, Rastier émet le principe selon lequel un texte peut être considéré comme une totalité signifiante : les différentes parties sont déterminées par la totalité du texte et pour nous, le titre se définit par ses traits. De manière explicite, on peut dire que le titre fonctionne comme une micro totalité dont l'ensemble donne un sens aux parties qu'il contient et qu'en même temps, cette micro totalité est déterminée par la totalité du texte. Les composantes sémantiques forment cette totalité textuelle. La sémantique interprétative en distingue principalement quatre (4) grandes formes d'analyse textuelle pour le plan du contenu : *la thématique, la dialogique, la dialectique, la tactique.* Du point de vue méthodologique, ces composantes sont réaménagées par Sémir Badir sous forme de tableau[1].

	Paradigmatique	Syntagmatique
intense	THEMATIQUE	DIALECTIQUE
	morphologique	***distributionnelle***
extense	DIALOGIQUE	TACTIQUE
	médiatique	***rythmique***

Tableau 1: Les composantes sémantiques

[1] Sémir Badir «Six propositions de sémiotique générale», Actes Sémiotiques [En ligne]. 2009, n° 112. Disponible sur : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/1674> (consulté le 16/10/2015).

BY-NC-ND

Les traits du titre lient des affinités morphologiques ou distributionnelles avec d'autres formes textuelles. Ce qui veut dire que nous avons besoin d'une sémantique unifiée parce qu'un titre agit à ces différents niveaux. Précisément, le titre agit sur le sens des morphèmes et des lexèmes dans une phrase ou un segment de texte et de façon globale sur les composantes sémantiques.

En lettres capitales du tableau, la thématique, la dialectique, la dialogique et la tactique partagent le plan du contenu, c'est-à-dire comme une classe d'unités parfois en rapport virtuel. En lettres minuscules, le morphologique, le distributionnel et le rythmique se partagent le plan de l'expression pour ce qui concerne les rapports unissant plusieurs unités dans l'ordre linéaire de la chaîne. En s'inspirant du tableau de Sémir Badir, quatre (4) types d'interactions sont possibles et reposent sur le principe de réciprocité basé sur une interaction bi-orientée entre le plan du contenu et celui de l'expression :

i) - *Thématique - morphologique* : Leur interaction passe par une description des règles de combinaisons des mots. On peut, par exemple, analyser certains lexèmes pour faire ressortir les thèmes. Parce que le thème en lui-même est constitué d'un groupement de sèmes spécifiques et génériques. La morphologie s'occupe en sémantique d'un ordre taxinomique et concerne les interactions différentielles c'est-à-dire des relations et des positions de sèmes au plan de l'expression.

ii) - *Dialogique - médiatique* : Cette interaction s'appuie sur des facteurs variables des circonstances pragmatiques dans lesquelles les traits sémantiques sont interprétés dans un contexte d'énonciation. La dialogique a trait à l'énonciation représentée et des modes d'univers selon les évaluations pouvant être de type factuelle / contrefactuelle ou véridictoires (vrai / faux), etc. Dans la rubrique dialogique - médiatique, on peut examiner à titre d'exemple la distinction apportée par Fontanille et Zilberberg sur la valeur d'univers / valeur d'absolu pour faire ressortir le caractère modal du titre.

iii) - *Dialectique - distributionnelle* : Il est question de la façon dont une unité sémantique s'ordonne et s'organise dans le morphème, le mot ou le syntagme. Il s'agit des multiples disséminations sémantiques et narratives comme ensemble des possibilités de combinaisons dans une œuvre. La sémantique développe une structure sémique binaire, par jonction des sèmes (S_1 / S_2). La dialectique traite des acteurs définis dans des graphes, des fonctions narratives et des séquences.

BY-NC-ND

iv) - *Tactique - rythmique* : Quant au rôle occupé par la tactique, elle rend compte de l'itérativité du contenu dans des systèmes d'inversion, des chiasmes, des enchaînements de rythmes thématiques (répétition dense d'une lexie ou d'un thème). Le passage de la tactique à la composante rythmique modèle et redéfinit le titre conformément au principe de textualité permettant d'assigner un ou plusieurs rythmes aux œuvres. Car *le malentendu* localisé dans les œuvres de Khadra s'explique par la transposition du plan de l'expression au plan du contenu.

Les termes « intense » et « extense » qui partagent à la fois le plan paradigmatique et le plan syntagmatique ne sont pas immédiatement à prendre au sens tensif mais au sens méréologique relatif au tout et à ses parties ou la décomposition d'une unité en ses éléments constitutifs. Dans une optique propre à la composante thématique, les éléments intenses seront dits compacts comme le cas des isotopies denses dans les œuvres. Et les éléments extenses seront qualifiés de diffus pour ce qui concerne les phénomènes liés à la polyisotopie. Dit autrement, en situant le problème au niveau textuel, extense désigne la globalité du corpus et intense des effets locaux (les signes). En guise d'exemple, Nicolas Couégnas pense que *« le texte est une classe décomposable en composantes, elles-mêmes décomposable en composantes de composantes*[1] ».

Nicolas Couégnas définit le texte conformément au mode d'organisation des unités et au mode d'une analyse par subdivision en situant le texte, mot pour mot, au centre de la notion de système en terme de hiérarchie interactionnelle (classe de classe, composantes de composantes où les composantes sémantiques deviennent les produits d'une analyse). Dès lors, extense manifeste une classe générique et intense, une classe spécifique. Au niveau intensif, le titre peut être vu comme la condensation ou groupement sémique du texte par la rétractivité des traits tandis que l'extensif envisage la généralisation des unités de sens dans des unités de complexité comme l'œuvre.

[1] Couégnas (N.), *Du genre à l'œuvre : une dynamique sémiotique de la textualité*, Limoges Lambert-Lucas, 2014, p. 9.

BY-NC-ND

Méthodologie et corpus

Une réflexion sur la place occupée par ces composantes dans une sémiotique générale reste éclairante : nous dirons qu'il n'y a pas de hiérarchie générative entre les composantes où une catégorie sémantique serait déterminée par une autre catégorie où par exemple la narrativité détermine la figurativité mais il y a plutôt une hétérarchie (une succession ordonnée ou une interaction simultanée des composantes) que l'œuvre va transformer en une interaction hiérarchique. Pour François Rastier, le problème de l'hétérarchie des composantes se résume de la manière suivante :

> *Chaque unité sémantique, aux différents paliers d'analyse, peut être caractérisée en fonction de ces quatre composantes : en bref, située par sa position dans l'univers sémantique, par un repérage identitaire, modal, temporel ou distributionnel. Seule une décision méthodologique peut isoler ces quatre composantes. Elles ne sont pas indépendantes, mais en interaction avec les autres. Aucune directionnalité n'est imposée à ce dispositif hétérarchique.*[1]

Le dispositif hétérarchique des composantes sémantiques doit être détaillé et suppose que i) *la thématique est présente en dialogique* dans l'élaboration des espaces modaux c'est-à-dire que les isotopies textuelles s'organisent dans des sphères possibles ou irréelles, des points de vue et des évaluations ; ii) *la thématique peut être à l'origine de la dialectique*, par adjonction d'acteurs/fonctions, agonistes/séquences ; enfin, iii) *la thématique est présente en tactique*, par linéarisation des isotopies et les différentes positions relatives des unités dans le texte.

L'ensemble de ce dispositif est adéquat c'est-à-dire qu'il correspond effectivement avec les analyses que nous menons sur le titre. Louis Hjelmslev est revenu dans les premiers chapitres des *Prolégomènes* sur le principe de l'adéquation en montrant que toute théorie est à la fois arbitraire et adéquate. Nous estimons que la description d'un titre est adéquate aux faits de langage, aux formes sémantiques. Une adéquation des composantes

[1] Rastier (F.), *Sémantique interprétative*, Paris, Puf, 1987, p. 282. Ajoutons en effet que l'hétérarchie est un dispositif d'organisation des composantes sémantiques (la thématique peut être fixe au niveau dialectique, dialogique et tactique) se distingue de la hiérarchie (laquelle est parfois affaire de degré et des sèmes différentiels coprésents dans une relation sémantique) parce qu'il favorise une interrelation entre les composantes sémantiques où les structures se chevauchent et s'entrecroisent. Mais il faut ici, dans l'ordre de l'interprétation apporter une précision que le dispositif hétérarchique n'est fonctionnel qu'à partir des opérations interprétatives elles-mêmes. Tel que représenté ci-avant, il n'est encore qu'à un état classique, préthéorique c'est-à-dire non encore fonctionnel.

BY-NC-ND

sémantiques avec le titre se situe en plusieurs points : le premier point répond au fait que le système des composantes sémantiques a une incidence sur le système des sèmes, en occurrence les sèmes propagés par un titre à partir de la structure du titre lui-même, indépendamment du texte d'une part, et de l'autre, les sèmes du titre sont distribués dans l'œuvre. Eventuellement, la hiérarchisation présente dans le titre est en effet la même que celle présente globalement dans le texte.

Le point de rencontre entre les composantes sémantiques et le système sémique du titre est situé au niveau du texte. Un autre intérêt d'étudier le corpus réside plutôt sur le fait que les titres mis en rapport avec les textes permettent d'actualiser par récurrence, intercurrence plusieurs types de sèmes et plusieurs isotopies entrelacées qui constituent un faisceau. Également, nous avons des sémèmes, des taxèmes et des domaines qui constituent des unités pertinentes pour l'analyse du titre d'un point de vue sémantique. Ayant suscité le plus vif intérêt chez les sémanticiens, la thématique, la dialogique, la dialectique et la tactique représentent globalement un texte. Dès lors que le titre participe de la totalité textuelle, il devient un des vecteurs de la signification à partir de laquelle l'œuvre tire sa cohérence globale.

Pour cela, les interactions entre titres et œuvres nécessitent une démarche analytique consistant à rechercher la propagation des traits sémantiques impliqués dans l'ensemble du texte. Il s'agit de mener une interprétation intrinsèque pour analyser ce qui est spécifique, ou inhérent au titre. Il est nécessaire aussi de comprendre, les afférences sociolectales, thématiques contextuelles et des afférences topiques. Le titre et l'œuvre se déterminent réciproquement à travers un processus dynamique c'est-à-dire bi-orienté. C'est là que tout l'apport proprement sémantique de notre travail s'y trouve précisé et clarifié :

> *La nature et la fonction des sèmes sont purement formelles, distinctives, relationnelles. Le sème tire son existence de l'écart différentiel qui l'oppose à d'autres sèmes. Il n'est qu'une position dans un réseau et que les catégories sémiques opposant deux sèmes sont logiquement antérieurs aux sèmes qu'elles constituent.*[1]

Les interactions renvoient à une logique formelle en terme de catégorie sémique $Sème_1$ / $Sème_2$ (relation de conjonction et de disjonction, présupposition réciproque) voire les corrélations entre les niveaux.

[1] Petitot-Cocorda (J.), *Morphogénèse du sens*, Presses Universitaires de France, 1985, p. 215.

BY-NC-ND

En visant exactement la manifestation d'une différence sémique au sein des titres et des œuvres. À ce niveau, les interactions se font des morphèmes aux sémèmes jusqu'aux isotopies.

Loin d'être en décalage épistémique avec l'étude des titres, les composantes sémantiques sont nécessaires pour la construction des sèmes dont la répartition se fait en sèmes inhérents et afférents, sèmes spécifiques et génériques. Dans notre cas, certaines formes des titres sont représentées et valorisées (thématique), modalisées (dialogique), narrativisées (dialectique) et rythmées (tactique). Tout simplement, le titre est du texte, il peut donc être analysé en composantes textuelles et éventuellement en interactions typiques entre les composantes qui participent à l'interprétation des titres et des œuvres.

L'étude du titre réclame, d'une part, une définition structurale si nous partons du fait que ses traits sont fréquents au palier du texte et que les formes se déploient à partir d'une hétérarchie des composantes textuelles. D'autre part, faut-il conserver l'idée selon laquelle dans l'analyse sémantique des titres, les afférences contextuelles qui sont des marques d'une culture donnée sont nécessaires pour actualiser certains sèmes, dans la composante thématique, et bien entendu, au sein des autres composantes.

La construction des afférences nous conduit à considérer les titres comme une manifestation des formes sociolectales. Ces formes peuvent être prélevées au niveau des traits génériques et discursifs. Les titres manifestent également un système idiolectal compris comme le style d'une œuvre. À cet effet, il s'agit de rechercher la production ou l'actualisation des sèmes pour déterminer les fonds sémantiques. Raison pour laquelle, le corpus choisi, a posteriori, est apte à répondre aux différentes analyses partant du titre, de l'œuvre et de la sémantique interprétative dans sa généralité. Le choix de notre corpus a été motivé par quelques critères d'ordre sémantique.

- ***Le critère d'homogénéité textuelle***

Nous partons du fait que notre corpus est marqué par des thèmes génériques ou des fonds sémiotiques c'est-à-dire des isotopies macrogénériques qui actualisent ou virtualisent une signification de l'œuvre. En parcourant le corpus, nous observons plusieurs séquences qui manifestent l'ensemble des thèmes que nous souhaitons commenter. L'attention sur le choix du corpus a été portée sur la confrontation des textes entre eux pour faire ressortir la circulation ou la transmission des valeurs esthétique, éthique et axiologique.

BY-NC-ND

Autrement dit, par le critère d'homogénéité, nous visons l'interprétation des contraintes génériques et discursives. La textualité est alors entièrement vouée à révéler des tensions internes à partir du ''malentendu'' qui demeure un élément pivot, socle d'une phorie généralisée dans les œuvres de Khadra.

- ***Le critère de différence sémique***

Comme il est de coutume en sémantique interprétative de François Rastier, initiée depuis la linguistique structurale de Saussure, *le sens est fait de différences*[1] ou d'oppositions sémiques. C'est le cas dans la plupart des œuvres puisque le corpus choisi répond aux effets de transformations et des métamorphismes tant dialectiques que tactiques.
Les différences tirent leurs dynamismes de l'ensemble des composantes sémantiques faites de changements dans des phases thématiques, dialogiques ou dans des graphes sémantiques convoqués. Que l'on insiste sur les isotopies textuelles en relation avec les acteurs, les actants, les valeurs profondes, nous recherchons des unités signifiantes des œuvres.

Nous ne pouvons laisser de côté dans ce principe différentiel que le global détermine le local. Nous avons la possibilité d'intégrer le régime *méréologique*[2] qui sous-tend le fait que pour mener une interprétation de l'œuvre, on doit décomposer le texte en sèmes. Il s'agit de prélever des significations dans les rapports entre le tout et les parties qui composent nos textes. Envisageons maintenant la présentation de notre corpus.

[1] Lire à ce sujet l'article de Sémir Badir qui donne en détails les développements de cette conception : « La sémiotique a hérité de la tradition structurale de la linguistique au moins trois conceptions théoriques du système : (i) un système de différences, à partir de Saussure ; (ii) un système d'oppositions, avec Jakobson ; (iii), un système de dépendances, selon Hjelmslev », *De quoi sont faits les systèmes sémiotiques* : contrariété et contradiction, in, *Actes sémiotiques*, Université de Limoges, http://hdl.handle.net/2268/170283, janvier 2014.
[2] Le *régime méréologique* est issu de la gestalt-théorie allemande qui décompose le tout en plus fines parties, catégories ou localités constitutives.

BY-NC-ND

Présentation du Corpus

Le *corpus*[1] qui nous intéresse particulièrement est écrit par l'écrivain algérien Yasmina Khadra et se compose de plusieurs œuvres regroupées sous un ensemble intitulé le *Grand Malentendu* dont la structuration, la composition et l'organisation s'effectuent à partir d'un

[1] Nous allons constamment utiliser les notions de ***corpus***, ***œuvre***, ***texte*** et ***interactions*** qui s'intègrent dans une sémantique textuelle. Pour écarter toute confusion, il est nécessaire de donner quelques précisions :

Le corpus : Dans son récent livre, *La mesure et le grain, sémantique de corpus (Honoré Champion, Paris, 2011, pp. 33-34)*, François Rastier situe les enjeux épistémologiques de la linguistique de corpus, en donnant cette définition : *un corpus est un regroupement structuré de textes intégraux, documentés, éventuellement enrichis par des étiquetages, et rassemblés : (i) de manière théorique réflexive en tenant compte des discours et des genres, et (ii) de manière pratique en vue d'une gamme d'application. Un corpus effectue en effet la médiation entre la théorie et la pratique au sein d'une sémantique textuelle.* Rastier distingue ensuite deux types de corpus : un corpus de référence qui regroupe un ensemble homogène de textes, enfin, un corpus d'étude qui procède à des applications c'est-à-dire la description, l'interprétation, l'explication de différents produits sémiotiques, par exemple, les interactions sémantiques entre titres et œuvres. Le corpus sur lequel nous travaillons regroupe un ensemble de textes de l'écrivain Algérien Yasmina Khadra. Le choix de ses textes a retenu notre attention d'une part, parce que ce sont des textes représentatifs dans l'espace francophone, relativement à l'usage de la langue et la portée heuristique des titres. D'autre part, sur le plan des applications, c'est un corpus qui est adéquat pour une analyse en sémantique interprétative ou en sémiotique tensive, en fonction de différents niveaux de la textualité. Pour choisir ce corpus, nous avons posé comme critères, la grammaticalité et le niveau sémique des titres, qui, à notre avis sont des critères pertinents pour mener une réflexion sur les œuvres. Lire aussi : FRANÇOIS RASTIER, «Enjeux épistémologiques de la linguistique de corpus». Texto/ [En ligne], juin 2004. Rubrique Dits et inédits.
Disponible sur : http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Enjeux.html

L'œuvre : *Le texte, qui relève (ou devrait relever) de la linguistique, et l'œuvre qui relève plus particulièrement de l'herméneutique dans la mesure où elle appelle une interprétation critique pour l'aborder dans sa complexité*, Rastier, *La mesure et le grain, sémantique de corpus* p. 25. Si le texte relève du niveau linguistique, l'œuvre, du niveau herméneutique, n'empêche d'employer le mot texte, avec beaucoup de précaution, au sens d'œuvre dans les domaines de la sémantique textuelle et de la sémiotique discursive où la notion d'œuvre est appliquée au texte. En revenant sur certaines explications données dans *Documents, textes, œuvres : Perspectives sémiotiques*, l'œuvre a un caractère « monumental » et relève d'un statut anthropologique constitué autour d'un contexte culturel et social. Un texte est par contre « une unité minimale de la description ». Un texte devient une œuvre au sens où il est porteur de valeurs éthique et esthétique qui relève de la collectivité.

Le texte : *À partir du latin, textus, tissu, trame, enchaînement. Du point de vue de la science du langage, le texte est une séquence linguistique empirique attestée, produite dans le cadre d'une pratique sociale par un ou plusieurs énonciateurs. Les textes peuvent être tenus pour l'objet de la linguistique*. Le textuel vient du fait que nous recherchons de manière récurrente des relations de cohésion entre le titre et l'œuvre.

Les interactions : Le vocable "interactions" est entendu au sens des fonctions sémantiques, c'est-à-dire l'enchaînement et l'adaptation des différents signes entre eux, alliant les deux parcours : des titres vers les œuvres et un parcours inverse, des œuvres vers les titres. Les interactions sont des groupements de sèmes, une organisation, au sens de réseaux structuré de formes par des marques tant transitives, réflexives ou cohésives. Le mode d'interaction, c'est-à-dire d'action réciproque, est une caractéristique des systèmes ouverts. Le mode d'interaction d'un système concerne le processus d'influence mutuelle. Les sujets qui interagissent se trouvent engagés dans des rapports réciproques.

BY-NC-ND

ensemble de *systèmes.*[1] Le *Grand Malentendu* est composé de textes singulièrement éclairants dont les pages suivantes offrent un résumé synthétique des titres mis en rapport avec les œuvres :

(i)- ***Les agneaux du Seigneur*** *:* De page en page, dans cette œuvre, le mode d'être semble une ondulation sans substance. L'œuvre est modelée par une histoire épouvantable : d'abord, dès l'ouverture de la narration, on perçoit que Ghachimat est un havre de paix. Mais cette tranquillité et ce calme ne sont qu'une apparence car les actants sont las, les traits physiologiques sont marqués par un soupir permanent. Au fur et à mesure la narration progresse, les différents actants changent d'aspects physiologiques. Par exemple, les actants passent de la douceur à la ténacité, de la ténacité à la barbarie.

Les agneaux … ce sont donc des jeunes garçons au calme olympien. Plus exactement, des « *gamins fragiles et miséreux, tellement petits et tellement vulnérables, incapables de se défendre et incapables de comprendre.*[2]». Le titre manifeste déjà une pluri-isotopie par les différents sens qu'il englobe à la fois dans la bible et dans le coran, au sujet de la symbolisation des agneaux. L'interprétation biblique fait de l'agneau le symbole de la rédemption par référence à la passion sacrificielle d'Abraham.

La dimension coranique explique aussi la scène du sacrifice qui en fait de l'agneau le symbole de l'épreuve formée sur la base d'une pédagogie spirituelle. La scène du sacrifice est en quelque sorte complexe : elle révèle un sens ésotérique, latent par le brassage du gnostique et du divin à partir du rêve d'Abraham que le coran relate en ces mots :

> *Quand l'enfant eut atteint l'âge d'aller avec son père. Celui-ci dit "mon cher fils ! en vérité, je vois en songe, en train de t'immoler ! Considère ce que tu en penses !". "Mon cher père" répondit-il "fais ce qui t'est ordonné" [...] Or quand ils eurent prononcé le Salâm et qu'il eut placé l'enfant front contre terre, Nous lui criâmes : "Abraham tu as cru en ton rêve ! En vérité c'est là l'épreuve évidente.*

[1] Pour une étude des titres, il y a lieu de distinguer une interaction entre plusieurs systèmes : le système sémique, au niveau minimal ; le système textuel engendré par des acteurs enfin au niveau profond, c'est-à-dire axiologique, nous avons un système de valeurs. Précisément, en sémiotique générale, un système est un ensemble des signifiés et des signifiants d'un groupe de signes ou simplement des relations entre les termes.

[2] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1, Les agneaux du Seigneur*, Paris, Julliard, 2011, p. 158.

BY-NC-ND

Le fils d'Abraham, en position de *"destinataire problématique"* devient l'image de l'agneau, source d'interprétation dans l'œuvre de Khadra. La référence est donnée très tôt, c'est-à-dire dès l'ouverture de l'œuvre : *Savez-vous pourquoi Dieu a ordonné à Abraham de Lui sacrifier son fils chéri ?*[1] Cette question occupe une fonction métasémiotique, car elle nous permet de dire que le titre et l'œuvre donnent spécifiquement à voir un plan du contenu. Le fils d'Abraham est donc une figure source, constante qui a un pouvoir de généralisation des signes, puisqu'une telle figure fournit la clé d'interprétation d'autres figures identifiées dans les œuvres. L'interprétation culturelle que l'on ressort en est que le titre et l'œuvre condensent fortement la part animale et la part mortelle des agneaux.

L'isotopie animale s'étale dans le titre comme forme microgénérique où le lexème agneau est souvent considéré d'une culture à une autre comme le symbole de l'innocence, de la pureté, de la compassion et de la beauté en sa nature intrinsèque. Inversement, le titre actualise la cruauté dans ses "habits religieux", donc la part de mortelle liée au récit du sacrifice qui fonctionne comme une isotopie de fond sémantique.

(ii)- ***À quoi rêvent les loups*** : Titre possédant un intérêt heuristique, *À quoi rêvent les loups* permet en effet de saisir ce qui caractérise la nature de l'homme obsédé par l'instinct du mal. À Alger, tout est cynique, nulle tendresse, nulle compassion seulement des actes répugnants, abjects, écœurants et inhumains. Tel est le point de départ d'un déchirement social plein de surprises et de retournements. À l'ouverture, l'écriture est marquée par une lenteur figurée dans le texte en de multiples images du rêve concentré intensément par l'image des loups déchaînés.

Il est question d'une manière de narrer qui participe d'une visée forte à une saisie maximale de la signification. Les loups s'accroissent, les crimes aussi se défilent par le canal du rêve et de l'œuvre. En anticipant un peu, le présent actualisé dans le titre permet de placer le discours en mode indicatif mais pathétique ou dysphorique au plan de la textualité. Ce présent, c'est aussi le cadre temporel dans lequel les loups se situent. En fait, leur présence semble apte à un mécanisme de dramatisation par la capacité des loups à injecter le drame et des clivages sociaux. Les loups sont décrits de façon imagée et désignent des imams, des émirs, des guerriers rebelles impulsifs aux gestes relativement inconscients et agressifs. Des actions spécifiques comme la lapidation d'une femme, des prises de positions, des décisions semblent tomber sous le sens de la bestialité et s'expliquent en grande partie par le contexte historique des œuvres.

[1] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1*, *Les agneaux du Seigneur*, op. cit. p. 97.

BY-NC-ND

(iii)- ***Les hirondelles de Kaboul*** : *Les Hirondelles...* ce sont ces femmes qui, dans l'œuvre ont toutes les mêmes traits, les ombres, les silhouettes, une démarche squelettique identiques. Belle métaphore textuelle mise en fonctionnement pour décrire le caractère combatif et imprévisible des femmes. D'ailleurs, le roman s'achève par une recherche éperdue, hallucinée et haletante d'un homme, Atiq, constamment derrière les traces d'une silhouette, celle de sa femme Zunaira qu'il n'arrivera jamais à rattraper et qui s'éclipse sans cesse.

Conçu sur la même tonalité que *Les sirènes de Bagdad*, *Les hirondelles de Kaboul* est un titre qui énonce un double régime venant de la polysémie : hirondelle, oiseau et femme. Ici, l'isotopie de l'oiseau projette sur le texte une sorte d'épure, par sa projection sur plusieurs plans de l'œuvre : 1° Le malheur des femmes est esthétisé ; 2° La sommation des femmes en sujets de subir dans des espaces véridictoires comme Kaboul et Bagdad, etc.

(iv)- ***Les sirènes de Bagdad*** : Un texte tragiquement émouvant qui retrace la trajectoire existentielle d'un sujet-héros dont l'identité se révèle sous les apparences d'un « je » replié sur lui-même dans une forme de réflexivité. L'entrée sémantique à ce titre passe par une polysémie assez dense : sirène signifie l'alarme qui à son tour signifie un danger de guerre, une fascination qui révèle également que Bagdad croule sous un double régime, hypnotique et dangereux. Le titre projette sur le texte la sommation et l'esthétisation des femmes.

(v)- ***Ce que le jour doit à la nuit*** *:* Titre presque d'atmosphère, *Ce que le jour doit à la nuit* contient d'emblée un potentiel narratif sinon une complexité narrative : l'œuvre en appelle à une réflexion sur le sens d'une existence potentielle qui tend à confronter deux temporalités distinctes : celle du jour, sous le signe de l'allongement de la durée et celle de la nuit, placée comme abrègement de cette même durée. Il est question de deux contre-programmes conjoints. Les menus faits quotidiens sont interrogés avec une extrême précision. L'auteur y revient particulièrement sur la présence permanente du désert, que nous détaillerons plus loin et sur la guerre source de déclenchement de l'exil.

Néanmoins pour comprendre le titre *Ce que le jour doit à la nuit*, les premiers signes sont particulièrement significatifs : un village derrière la colline, un été brûlant, un champ brûlé, enfin une famille dans une charrette. Symboles, topoï et mises en abîme remarquables à partir desquels s'additionnent l'absurde, l'indifférence, le chaos et le crime s'accumulent au fil des jours et des nuits jusqu'à l'assassinat d'un père. Modification de sens ! Tant cette mort du père se charge d'une signification inattendue. Des jours et des nuits deviennent désormais synonymes de guerre et de tous ce qui mène aux bords de l'humain :

BY-NC-ND

> *Et vint ce jeudi tant attendu. Il est des jours que les saisons renient. La fatalité s'en préserve, et les démons aussi. Les saints patrons s'y inscrivent aux abonnés absents, et les hommes livrés à eux-mêmes s'y perdent à jamais. Ce jeudi-là en était un. Dès l'aube, il en portait le signe sur la figure. Je m'en souviendrai le restant de ma vie. C'était un jour laid, misérable, violent qui n'arrêtait pas de se lamenter à coups d'averses et de tonnerres aux accents d'amalgame. Le ciel broyait du noir à ne savoir comment s'en sortir, les nuages cuivrés comme autant d'humeurs massacrantes.*[1]

Il s'agit bien pour Khadra de narrer une *forme de vie* sur fond d'inertie du vécu en insistant sur la facticité du sujet à partir de la détermination du jour sur la nuit. Le titre peut être décrit sous plusieurs angles : 1° Au niveau narratif, une imbrication/complémentarité : la part de l'ombre qui revient sans cesse en plein jour avec une certaine cyclicité des plans (narrativité, causalité, imbrication) 2° Au niveau axiologique, nous avons une opposition des valeurs sémantiques implicites à jour Vs nuit.

(vi)- ***L'équation africaine*** : Avec *L'équation africaine*, le lecteur y trouve de nombreux thèmes qui s'entrelacent inextricablement à la manière des équations mathématiques. L'œuvre énonce un drame familial. Pour tenter d'oublier le drame, le docteur Kraussmann se refuge dans un voyage thérapeutique aux Comores.

Mais le voilier qu'il emprunte est attaqué par les pirates aux larges des côtes somaliennes. Commence ainsi une véritable descente aux enfers au cœur de l'Afrique. Pris en otage, battu, humilié, Kraussmann va découvrir la violence, le terrorisme, inévitablement la guerre. En nous offrant un voyage saisissant de réalisme, Yasmina Khadra décrit avec beaucoup de précision le renversement des identités (axiologie interpersonnelle), celles d'un Européen à la culture africaine. L'écriture est bloquée entre les menus faits, les menus récits axés sur le quotidien.

Au plan de l'actantialité, nous avons une structure éthico-tensive, parce que l'équation est une tension thématisée de manière binaire en forme de résistance / résolution.
Avec *L'équation africaine*, l'écriture est une urgence et l'histoire immédiate. L'œuvre déroule une écriture « précipitée » confrontée à une histoire qui n'en finit pas de provoquer des soubresauts, des hostilités, des présupposés, des apriorismes voire le malentendu entre l'Afrique et l'Occident.

[1] Khadra (Y.), *Ce que le jour doit à la nuit*, Paris, Julliard, 2008, pp. 70-71.

BY-NC-ND

Le docteur Kraussmann est en contact avec l'espace africain, contact qui est vécu comme un choc des cultures ; une traversée-fusion c'est-à-dire une métaphore de la recherche intérieure. Les chemins parcourus, les obstacles rencontrés, les points de repères visibles ou invisibles à identifier, les proverbes incompris ou indéchiffrés inscrivent le lecteur au sein de la gnose africaine. Bien entendu, les divers paysages ; la moindre rue traversée se transforment au niveau textuel en objets esthétiques.

Bien que les interprétations soient diverses, par *L'équation africaine* nous entendons précisément : 1° la manifestation d'une dimension holistique : une équation est en fait une logique qui est spécifique de l'Afrique, et susceptible, en tant que formule, d'être appliquée à tous corpus africain. L'holistique combine le spécifique et l'heuristique pour en faire de l'équation un trait itératif, applicable comme un principe répétitif au sein de l'espace littéraire africain.

(vii)- ***L'attentat*** : Le statut du discours revient sur le difficile parcours d'Amine, un jeune chirurgien d'origine arabe naturalisé israélien. Epris d'une palestinienne, le couple va mener une vie paisible comme s'il était pétri par les dieux pour l'abriter aux sévices de tous genres. Pendant que le jeune docteur a le regard tourné vers son ascension sociale ; sa femme, douce et généreuse aux apparences d'une agnelle va sombrer dans le terrorisme.

En plus, l'élément tragique advient quand elle se fait exploser au milieu d'enfants. Geste absurde, incompréhensible et impensable pour Amine qui se lance à la recherche d'indices, des mécanismes qui ont poussé sa femme à une telle décision. Pour lui, cela relève d'un malentendu et pour le dissiper, le texte s'érige en une quête de vérité, celle de soi et de l'autre. C'est aussi la recherche d'un repère, d'un corps calciné, horriblement criblé ou brûlé par l'explosion. Pris au sens de micro-éléments sémantiques, les titres entretiennent une interaction simultanée avec les œuvres que nous venons de présenter.

Dans tous ces titres, nous avons toujours un sème de rapport entre éléments opposés, orientés différemment dans le texte : l'agneau exalte un rapport du bien vers le mal, par contamination des valeurs axiologiques ; le rêve des loups nécessite la prise en compte du bien à partir du mal ; ensuite, les hirondelles manifestent la projection d'une épure (fermeture/ouverture) sur le malheur des femmes. De même que les sirènes profilent également l'épure des femmes, par contamination (thymie : euphorie / dysphorie). Quant aux jours et aux nuits, on perçoit également de manière précise la contamination du bien et du mal. Le processus est le même pour l'équation en tant que forme d'un enfermement, donc une direction de sortie de l'équation vers le bien.

BY-NC-ND

Enfin, l'attentat met en évidence un agoniste au sens d'un attentat contre l'humanité. Dans tous les cas, il existe dans ces titres une tension axiologique bien Vs mal ; avec des tensions (le travail sur la sémiotique tensive nous apprendra davantage sur le sens de ces tensions) entre les deux pôles toujours aux dépends du bien. On comprend pourquoi le corpus prend le nom générique de *Grand malentendu*[1] parce qu'il s'exerce au sein des titres et des œuvres une force de contrariété qui progresse en sens opposé.

Le malentendu chez Khadra s'explique dans la douleur ; comme expression d'une perturbation intérieure composée d'une intensité figurative du cri et d'une extensité figurale de l'horreur (les œuvres sont portées vers une vision de l'horreur) : on y trouve une tonicité forte des loups et une tonicité faible des agneaux. En somme, le malentendu est réflexif c'est-à-dire que le sujet est à la fois sujet de faire et sujet d'état. Eventuellement, le titre peut être caractérisé dans l'œuvre par une interaction sémantique de traits complexes (morphèmes, taxèmes, sémèmes etc.) et le sens du titre est défini comme l'ensemble de ses sèmes propagés dans le texte.

Hypothèse de recherche : Le titre est un interprétant[2] pour l'œuvre

Pour décrire *les interactions sémantiques entre titres et œuvres*, partons de l'hypothèse selon laquelle le titre est un interprétant pour le texte et réciproquement. L'interprétant, pour nous, ce sont des données c'est-à-dire des savoirs linguistiques et sémiotiques qui permettent de construire une interprétation. Plus exactement, l'ensemble des traits inhérents et afférents actualisés au cours de l'interprétation. D'ailleurs, Klinkenberg précise que :
Dans une théorie sémiotique mobilisant la notion d'interprétant, la signification d'un signe, loin d'être un simple renvoi à l'intérieur d'un système clos, est l'action de ce signe sur l'interprète.[3]

---

[1] En ce qui concerne cette étude, nous avons choisi exclusivement de travailler sur *Les agneaux du Seigneur, À quoi rêvent les loups, Les hirondelles de Kaboul, Les sirènes de Bagdad, Ce que le jour doit à la nuit, L'équation africaine, et L'attentat* mais *Le Grand Malentendu* se compose d'une série d'autres œuvres de Yasmina Khadra comme *L'écrivain, L'olympe des infortunes, Les anges meurent de nos blessures , L'imposture des mots, La part du mort, La cousine K, L'automne des chimères, etc.*

[2] Le titre est un interprétant en vertu d'un postulat défini selon le mode de sa production à savoir qu'il a une incidence sur le niveau discursif (actorialisation, temporalisation, spatialisation) et le niveau narratif (thématisation, figurativisation). En d'autres termes, le titre permet d'établir une interaction entre les termes. Dans cette étude, l'interprétant est d'ordre textuel par le recours aux sèmes actualisés, virtualisés, neutralisés ou rendus saillants dans l'œuvre. L'interprétant chez Charles Sanders Peirce se situe au niveau du trinôme priméité, secondéité, tiercéité où l'interprétant joue le rôle de tiercéité dans le signe peircien mais en sémantique interprétative, l'interprétant permet d'actualiser ou de neutraliser des sèmes.

[3] Klinkenberg (J.-M.), *Précis de sémiotique générale*, De Boeck Université, 1999, p. 314.

BY-NC-ND

Dans ces conditions, faire recours à la notion d'interprétant c'est viser le rapport entre plan de l'expression et plan du contenu. Exploitée en sémantique interprétative, la notion d'interprétant est issue des travaux du sémioticien Charles Sanders Peirce sur le signe et désigne « *une unité du contexte linguistique ou sémiotique permettant d'établir une relation sémique pertinente entre les unités reliées par un parcours interprétatif* [1]».

Vérifier cette hypothèse ou la confirmer, revient en effet à rechercher les traits récurrents, la dissimilation des traits sémantiques du titre puis les multiples disséminations sémantiques et narratives dans le texte. L'hypothèse de l'interprétant a l'avantage de montrer que les traits du titre répartis régulièrement, se répètent d'œuvre en œuvre dans une interaction spécifique c'est-à-dire de virtualiser, neutraliser ou de changer le degré de saillance des traits. Tout aussi fondamentales, les disséminations récurrentes dans l'œuvre peuvent aussi fonctionner comme interprétant.

L'hypothèse de l'interprétant prend en compte la généricité du titre et de l'œuvre en actualisant une tension sémantique entre généricité et singularité ou les données sur le texte (situation du titre dans le contexte extralinguistique et des formes idiolectales voire stylistiques). Dans cette version liée à la généricité, nous voulons analyser le titre à partir de la notion d'inclusion pour montrer la distinction entre genre inclus et genre incluant. Ces notions ne peuvent être mieux traitées qu'en inscrivant le titre dans un parcours de sens qui n'échappe pas évidemment à la généricité. Nicolas Couégnas signalait déjà que « *le plein sens du titre ne se conquiert qu'au terme d'un parcours interprétatif établi à partir de l'ensemble du texte et de son contexte de production et d'interprétation.*»[2]

On peut voir dans cette approche un appel à la généricité du titre prenant en compte le contexte linguistique qui relève de la dynamique textuelle (parcours du titre dans le texte, actualisation des sèmes inhérents, des données sur le texte, le genre) et le contexte extralinguistique (des données sur le contexte social et historique, la virtualisation des traits). Ce qui permet ainsi de circonscrire et de définir les interactions entre titres et œuvres par un filtrage de genres. Voici comment se présente le dispositif d'analyse que nous tentons de mener dans le cadre des *interactions sémantiques entre titres et œuvres* en partant des textes de l'écrivain algérien Yasmina Khadra.

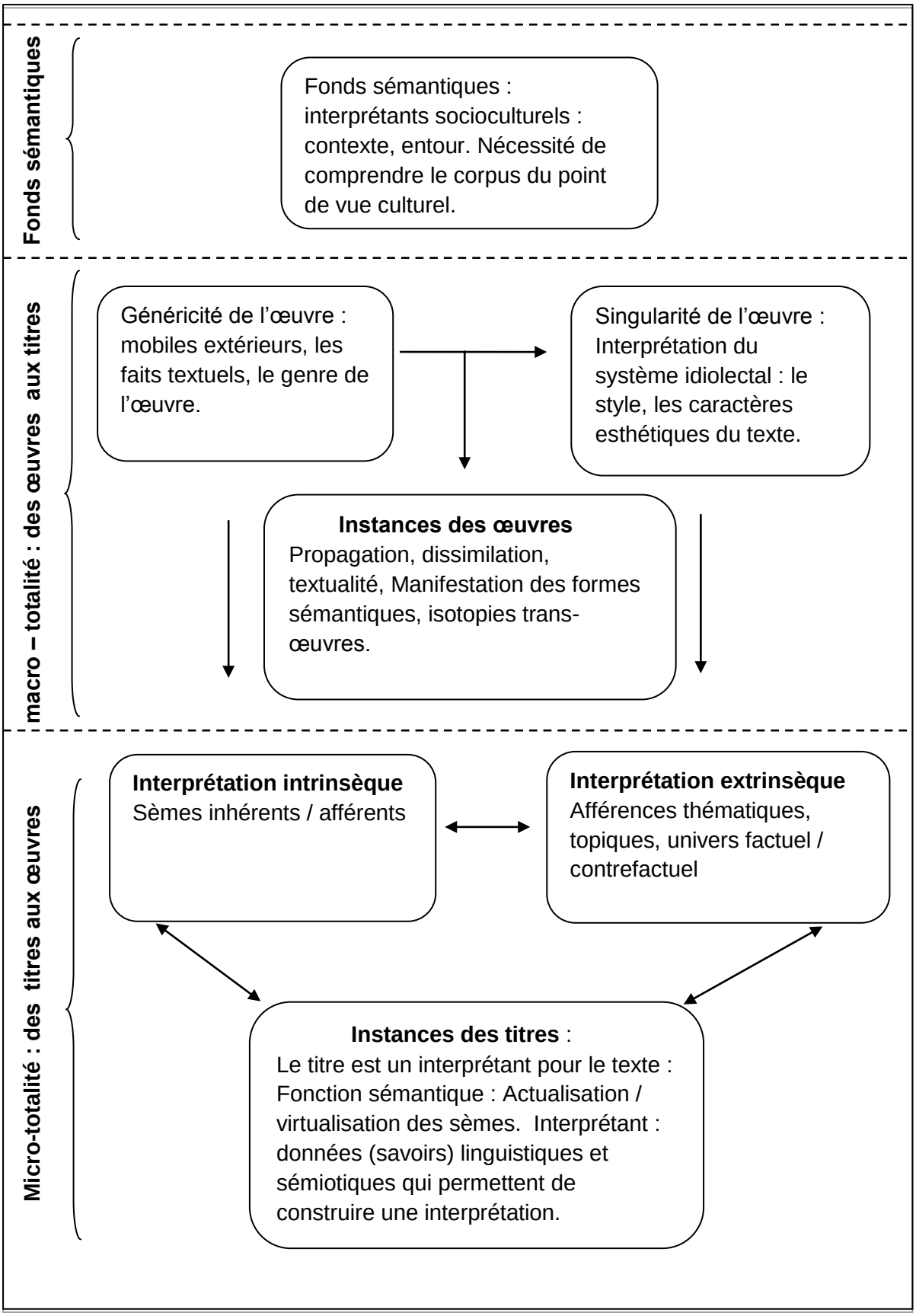
---

[1] Rastier, (F.), *Arts et sciences du texte*, op. cit. p. 299.

[2] Nicolas Couégnas, *La trilogie nordique de Mohammed Dib : de l'œuvre au titre, un parfum sémantique et tensif*, Protée, vol. 36, n° 3, 2008, p. 67.

BY-NC-ND

➢ ***Dispositif d'analyse des interactions sémantiques entre titres et œuvres :***



BY-NC-ND

Problématique

Le titre se déploie et se distingue dans l'œuvre par la manifestation de ses traits sémantiques. Cette manifestation se fait par des signes de corrélation qui sont des fonds paradigmatiques tels que des interprétants socioculturels. Et par des signes de relation qui sont des formes syntagmatiques. Une telle structuration de plans entre corrélation d'ordre paradigmatique et relation d'ordre syntagmatique est en rapport avec le passage du titre à l'œuvre et de l'œuvre au titre.

- *Du titre à l'œuvre*

Quels sèmes des titres sont inhérents/afférents, actualisés/virtualisés spécifiques/génériques dans l'œuvre et quelles sont les relations (localité/globalité, catégorielles / graduelles, semi-symboliques, thématiques / figuratives) qui les structurent ? Comment les unités de sens d'un titre sont générées dans des unités de complexité comme le corpus ? Quels sont les opérations d'interactions (distributions des sèmes, validation, propagation, assimilation, dissimilation sémique) entre titres et œuvres ?

- *De l'œuvre au titre*

Quels sont les degrés de systématicité (contexte de production, le système des afférences thématiques et topiques véhiculées par des topoï, des sociotypes, des idiotypes ou des ethnotypes) du titre ? Au niveau d'une sémiotique générale, comment le titre produit-il des *esthésies* ou une *forme de vie* ? De façon générale, cette problématique a pour intérêt de comprendre du point de vue textuel le sens des sémèmes, l'actualisation des sèmes et de montrer la spécificité culturelle du corpus.

Les deux passages, du titre à l'œuvre et de l'œuvre au titre montrent en réalité que le titre et l'œuvre manifestent une relation interprétative. Cette relation interprétative est marquée sous le mode de la conversion entre le niveau du titre et le niveau de l'œuvre. La conversion se fait ensuite en deux formes ; l'expansion et la condensation : tel sème du titre veut signifier, en expansion, telle forme de l'œuvre, à l'inverse, telle forme de l'œuvre est manifestée, en condensation, par tel sème du titre. Le passage du titre à l'œuvre et de l'œuvre au titre constitue en soi un plan de l'expression et un plan du contenu réglé en continu par l'expansion et la condensation.

BY-NC-ND

Structure de la recherche

Dans une première partie (*Analyse systématique des titres en composantes sémantiques*), nous allons nous intéresser (chapitre I) à *l'analyse thématique* ; à la façon dont un titre produit un effet de sens en partant d'un point de vue interprétatif. Les thèmes ou les fonds sémantiques se constituent dans ce travail comme l'unité ou la matière de base de toute interprétation. Nous dirons que les effets de sens fonctionnent à partir des effets thématiques, dialogiques, dialectiques et tactiques manifestés dans les œuvres par des classes sémantiques (//taxème//, //domaine//, //dimension//) ou des sémèmes.

Dans les titres du corpus, les sèmes se répètent jusqu'à constituer un faisceau sémantique qui s'érige en un facteur pertinent de cohésion thématique. Après la thématique, les titres sont envisagés (Chapitre II) d'un point de vue *dialogique* qui regroupe l'énonciation représentée et la modalisation des univers ou mondes : monde factuel (modalité assertorique) ; monde contre-factuel (modalité de l'irréel ou de l'impossible) ; monde possible (modalité possible) ; modalité véridictoire (vrai Vs faux) ou la modalité thymique (euphorie/dysphorie).

Ensuite, (Chapitre III), *la composante dialectique* développe le rapport titres-œuvres en dégageant la structure actorielle (les loups, les ogres, les agneaux, les sirènes, etc.) à deux niveaux : i) *événementiel* (acteurs définis dans des graphes sémantiques), des fonctions narratives (lutte entre les agneaux et les loups ; contrat entre les hirondelles et les sirènes, les interactions de transgression, de conflit ou d'échange) ; ii) niveau *agonistique* (la classe d'acteur du loup-héros, assassin, de l'agneau en tant que traître ou des sirènes en tant qu'adjuvants).

Enfin, (Chapitre IV), *la composante tactique* essaye d'explorer *les interactions entre titres et œuvres* en convoquant l'interprétation de la notion de « *formes tactiques* » c'est-à-dire des inversions, des chiasmes, des rythmes sémantiques définis sous forme de malentendu. Nous avons à chaque fois des oppositions binaires entre termes orientés de manière différente. On observe en effet des oppositions structurantes dans les œuvres entre /inchoatif/, /duratif/ Vs /terminatif/.

Une deuxième partie (*Généricité et singularité des œuvres : discours, genre, style*) présentera (Chapitre I), *les inclusions entre genre inclus et genre incluant* afin de lever l'équivoque sur l'éternel problème de la place du titre : est-il extra ou intratextuel ; ainsi que le gradient de généricité (Chapitre II) qui nous permet de décrire le titre et l'œuvre en termes

BY-NC-ND

d'allure et de degrés successifs dont les deux grands critères sont la généricité des titres et la singularité des œuvres.

Le rapport dynamique entre le titre et l'œuvre débouche (Chapitre III : *Formes tensives pour le désert algérien*) sur une analyse tensive en révisant les valences tensives (intensité et extensité ; des catégories spatio-temporelles inclues particulièrement dans le titre *Les hirondelles de Kaboul* avec les sémèmes 'rond' + 'boule' ou l'étendue temporelle détectée dans *Ce que le jour doit à la nuit*). Khadra décrit la dimension spatio-temporelle à partir du désert qui occupe toute la chaîne de l'énonciation et du parcours spatial. Il suffit d'observer attentivement les titres et on s'en convainc vite, après lecture des œuvres que ce désert est tout à fait présent dans les titres à partir de la récurrence de deux traits manifestés dans *Les hirondelles de Kaboul*.

Raison pour laquelle il est tentant de recourir en troisième partie (*Description morphosémantique des titres)* à (Chapitre I) *la microsémantique textuelle* car la sémantique interprétative dont la rentabilité des applications dans les études textuelles repose en effet sur quelques critères de pertinence de différents types de sèmes. Nous y profiterons donc à dégager dans nos titres un certain nombre de sèmes : sèmes inhérents (distinctifs ou saillants) et sèmes afférents (contextuel, social, normatif) sèmes génériques et sèmes spécifiques en mettant l'accent sur la lecture des éléments indécomposables de signification comme les morphèmes.

On s'attachera ici à montrer qu'en dépit de leur point d'ancrage dans les œuvres, les sèmes sont pourvus d'une valeur distinctive dont les applications relèvent dans les titres d'une organisation différentielle des lexies et des sémèmes. En parallèle, il nous a paru nécessaire de déboucher sur (Chapitre II), *la mésosémantique textuelle* pour vérifier le mode d'organisation des traits à partir de deux types de syntaxes (intensive et extensive, selon les critères de Sémir Badir).

Aussi, nous voulons approcher le sens des titres de Khadra par une analyse des énoncés. Puisque, nous croyons volontiers, en premier lieu que les énoncés textuels apportent une signification de plus dans la trame narrative et l'actualisation des virtualités. C'est pourquoi pour les applications sémantiques précises, un des premiers devoirs pour l'analyse des *interactions entre titres et œuvres* est de décrire quelques critères de cohésion des énoncés (énoncé faux, énoncés à impression référentielle ou des énoncés indéterminables).

BY-NC-ND

En quatrième partie (*Configuration des titres en théorie des formes sémantiques*) nous voulons approfondir le concept de thème avec son épaisseur phénoménologique.
D'autres concepts s'y ajoutent tels que les motifs et les profils. Ce qui n'est pas sans présenter une difficulté à savoir comment passer d'une construction de sens à portée proprement sémique aux formes sémantiques dont la matière principale réside dans une phénoménologie de la perception.

Et, le titre, et l'œuvre y trouvent leur place dans cette théorie des formes sémantiques. On voit en quel sens nous avons besoin d'analyser dans un chapitre *les strates de sens* dont la première qui s'offre à nous est la strate grammaticale où nous nous intéressons aux grammèmes pour démontrer peu à peu la valeur des prépositions. On pourra s'apercevoir, au cours de l'analyse, que les prépositions facilitent la perception des formes et des fonds sémantiques lorsque les traits sémantiques sont inhérents qu'afférents. Il reviendra en quelque sorte à repositionner l'inhérence et l'afférence dans leur rapport à la perception des traits sémantiques du titre et de l'œuvre et globalement à la Théorie des formes sémantiques.

Bien évidemment, l'épistémologie actuelle de la sémantique interprétative accorde l'importance à la textualité en se proposant d'avoir le texte comme matière d'analyse afin de rendre compte de manière exhaustive des interactions entre titres et œuvres avec des thèmes qui s'y attachent. En effet, tout au long du parcours que nous allons effectuer sur les composantes sémantiques, et même au-delà, la scientificité de ce travail, pensons-nous, réside dans sa description. Parce que les traits sémantiques du titre sont complétés par l'œuvre.

BY-NC-ND

Première Partie :

Analyse systématique des titres en composantes sémantiques

BY-NC-ND

Le corpus se montre d'une cohésion, signe d'une homogénéité[1] qui assure une continuité thématique structurée principalement autour de trois traits génériques communs aux textes, notamment *la guerre d'Algérie*, *la figure du père* et *la prégnance du désert*. Ces groupements thématiques indiquent dans leur ensemble un conflit qui implique la présence d'au moins deux sujets permettant de déclencher un système sur lequel reposent des relations binaires, opposées ou des rôles orientés de façon différente. S'agissant de la guerre d'Algérie, il y a une structure du conflit entre militaire et civil. Dans ce même conflit, surgit au milieu de la narration la figure du père opposé au fils ; tout comme la prégnance du désert marque une tension sémantique entre intéroceptivité et extéroceptivité du sujet.

Au plan des fonds sémantiques les thèmes retenus font partie des spécificités culturelles des écrivains maghrébins d'expression française. Nous suggérons de les étudier dans l'œuvre à partir des schémas narratifs. On s'aperçoit vite que les thèmes de *la guerre d'Algérie* et *la prégnance du désert* marquent toute narrativité et le parcours narratif du sujet. *La figure du père* est un thème associé normalement à une dynamique de conflit. Les thèmes cités ici nous font penser spécialement aux écrits de Mohammed Dib qui est une référence incontournable sur la question du père et du désert dont Nicolas Couégnas a montré la portée culturelle dans *La trilogie nordique de Mohammed Dib : de l'œuvre au titre, un parfum sémantique et tensif*, Protée, vol. 36, n° 3, 2008, pp. 67-77.

De Mohammed Dib à Yasmina Khadra, il existe des traits intertextuels et interculturels thématisés à quelques différences. On note que Yasmina Khadra procède à la suppression de la figure paternelle tandis que Dib en fait l'élément d'une quête : « *La quête du père nourrit aujourd'hui leur inquiétude et leur fantasme - ce père qu'ils n'ont pas eu à tuer*[2] ». Chez Khadra, *la guerre d'Algérie*, *la figure du père* et *la présence du désert* relèvent d'une forme de vie, en même temps une pratique de la mémoire entendue comme le surgissement des événements vécus pendant la guerre et qui se répercutent au niveau des structures textuelles.

---

[1] Il importe de préciser que l'homogénéité des *œuvre*s de Khadra se fait par une condensation d'unités, c'est-à-dire des sèmes génériques mentionnés qui forment un fond sémantique. À ce niveau, *la guerre d'Algérie*, *la figure du père* et *la prégnance du désert* ont une fonction de généralisation en tant qu'émanation du tout, un réseau unique qui instaure une globalité de traits. Les contenus thématiques sont isomorphes au sein des œuvres : un thème entamé dans une œuvre est répliqué dans une autre et chaque lexème est une macroreprésentation de tel ou tel thème ; chaque partie ou passage des œuvres implique globalement la composition d'une intrique ou d'un thème. Les textes de Yasmina Khadra peuvent être considérés comme une classe c'est-à-dire un ensemble d'éléments regroupés en vertu d'une ou plusieurs caractéristiques communes.

[2] Nicolas Couégnas, *La trilogie nordique de Mohammed Dib : de l'œuvre au titre, un parfum sémantique et tensif*, Protée, vol. 36, n° 3, 2008, p. 71.

BY-NC-ND

Chapitre I.
La composante thématique

L'unité d'étude incontournable de la thématique s'avère être le sémème parce qu'il permet de localiser les afférences culturelles. On ne devrait pas s'étonner que les thèmes génériques soient lexicalisés par un éclatement de connotations thématiques propres à un milieu socioculturel. Cela conduit à préciser un fait :

> *La thématique rend compte des contenus investis, c'est-à-dire du secteur de l'univers sémantique mis en œuvre dans le texte. Elle en décrit les unités. Par analogie, et bien qu'elle ne décrive pas spécifiquement le lexique, on peut dire qu'elle traite du vocabulaire textuel (molécules sémiques, faisceaux d'isotopie etc.).*[1]

Dans le cadre de la sémantique interprétative, la composante thématique est la manifestation isotope d'un thème condensé dans le titre et dont nous voulons analyser les différentes manifestations.

I.1. ***Des titres aux œuvres***

À la suite d'interactions complexes, le titre et le texte ont des caractéristiques transversales placées à tous les niveaux de la textualité. Le parcours qui va du titre au texte permet de condenser et de dénommer l'unité à décrire. C'est-à-dire un parcours conçu comme micro-totalité parce que le titre condense les indications sémantiques saillantes. Puis, d'établir avec le texte une forme "d'équivalence sémantique" : il peut s'agir des formes du titre pouvant être projetées sur un ensemble plus vaste pour rendre compte d'un discours donné.

Dans ce parcours, le titre sert de point de départ à l'interprétation. Pour s'y faire, nous voulons identifier au préalable les unités du titre qui soient ensuite reconnues dans le texte. Khadra présente des titres constitués de plusieurs combinaisons : d'un titre à un autre, on

---

[1] Rastier (F.), *Sémantique interprétative*, Paris, Puf, 1987. p. 281. La notion de thème est revisitée dans *Arts et sciences du texte* par François Rastier et plus en détails par Louis Hébert , *Dictionnaire de sémiotique générale*, Publié en ligne, n° de la version 11.0 en date du 21 -02- 2013 : *« Au sens le plus large, un thème est un élément sémantique, généralement répété se trouvant dans un corpus donné, fut-ce ce corpus réduit à un seul texte. En ce sens, un thème n'est pas nécessairement un élément conceptuel, général, existentiel et fortement valorisé ou dévalorisé. Ce peut aussi bien être un élément concret, général, particulier, important ou dérisoire.* » Dans ce travail, le thème est caractérisé comme un groupement structuré de sèmes.

BY-NC-ND

remarque exclusivement une forte densité sémique et le recours abondant, au premier degré, de l'isotopie animale constamment associée à l'isotopie humaine. Le corpus est constitué de sémèmes 'agneau', hirondelle', sirène', 'ogre' et 'loup' dont les uns sont fortement valorisés et les autres faiblement valorisés. Nous proposons donc de parcourir le corpus en analysant ces sémèmes deux par deux pour montrer le caractère sémi-symbolique des œuvres.

I.1.1. ***'agneau' + 'hirondelle'***

Il est question de la condensation de deux sémèmes dans les titres sur la base d'une transformation symétrique. Puisqu'il s'agit entre les sémèmes 'agneau' et 'hirondelle' d'une relation bi-orientée au sein d'un même taxème, celui des //êtres faibles// parce que le sème afférent socialement normé /enfant/ est actualisé dans le sémème 'agneau'. De même que le sème inhérent socialement normé /faiblesse/ est commun à 'agneau' et à /enfant/, d'une part. D'autre part, le même sème /faiblesse/ est actualisé dans le sémème 'hirondelle' à partir de son sème afférent /femme/ puisque normativement la femme est considérée comme un être faible. On peut, au regard de la relation 'agneau' + 'hirondelle' dire qu'il s'agit d'une relation mère-enfant.

Dans une telle relation Khadra n'hésite pas à faire dialoguer les domaines sémantiques, //enfance// avec le //féminisme// et il montre comment à partir des deux domaines, la présence du sujet féminin et celle de l'enfant émergent dans les agressions comme on l'aperçoit dans la narration *Des agneaux du Seigneur*.

I.1.2. ***'agneau' + 'sirène'***

Nous avons ici une transformation symétrique par contamination des deux sémèmes et de plusieurs domaines sémantiques. Il s'agit également ici de la relation femme-enfant qui se profile dans les titres *Les agneaux du Seigneur* et *Les sirènes de Bagdad*. Cette fois, le sème /enfant/ est socialement afférent au sémème 'agneau' et le sème /femme/ est virtualisé dans le sémème 'sirène' même s'il est possible de trouver d'autres traits à 'sirène'.

Dans le corpus, les sémèmes 'agneau' et 'sirène' symbolisent des enjeux et des représentations sociales spécifiques dont la signification se greffe autour d'un univers social. En fait, 'sirène' et 'agneau' montrent que le texte contient un niveau de généralité qui accueille une représentation semi-symbolique.

BY-NC-ND

Dans les débats épistémologiques les plus argumentés on pourrait considérer le semi-symbolisme comme la manifestation d'une signification dédoublée en deux niveaux : le premier niveau, celui d'une signification placée en deçà du symbole. Le second niveau est traité dans les textes de Khadra comme un prolongement des valeurs profondes de la société algérienne.

À partir des combinaisons **'agneau' + *'hirondelle'*** et ***'agneau'* + *'sirène'*** on commence à percevoir dans les titres, la condensation thématique ou domaniale de l'enfant et de la femme. Cette réflexion est valable au sein des textes parce qu'il suffit de faire dialoguer la figure mère-enfant pour comprendre que l'écriture de Khadra fait l'hypothèse selon laquelle la signification d'une œuvre passe par *l'émotivité et l'affectivité*[1]. À une situation vécue, Khadra fait participer dans la textualité la figure de la mère qui apparaît comme signe d'une féminité féconde et maternelle.

Il est peut-être question pour l'écrivain algérien d'extérioriser un fantasme, que l'on ne saurait identifier avec exactitude, en évoquant constamment l'image d'une mère. Tout ce que nous pouvons dire c'est qu'avec la figure maternelle, Khadra semble fonder dans ses textes le programme d'une esthétique sur la base d'une émotion et d'une affection. Nous l'affirmons parce que la figure de la mère est prégnante puisqu'elle groupe autour d'elle toutes les significations potentielles et constitue l' « épiphanie » des œuvres. La description de la femme dans les textes a un caractère constant : cette constance est culturelle et correspond aux conditions d'une société stable qui empêche les « attentats » de perturber le sens d'être de tout algérien. Dans la mesure où le sème /femme/, par extension sémique à mère est afférent à 'hirondelle' et 'sirène' dont Khadra en fait le fondement d'une stabilité sociale.

I.1.3. ***'sirène' + 'hirondelle'***

Il s'agit ici d'une transformation semi-symétrique sous tendance de transcodage et d'acquisition des mêmes valeurs. C'est-à-dire que les deux sémèmes 'sirène' et 'hirondelle' distribuent les valeurs identiques liées à la représentation de la femme dans les œuvres de Khadra. Mais en approfondissant l'étude sur *Les sirènes de Bagdad* et *Les hirondelles de Kaboul*, on y relève une relation métaphorique-symbolique établie entre 'sirène' et 'hirondelle' dans la classe sémantique des //femmes//. Puisque tous les signifiés sont quasiment inchangés dans l'ensemble de la relation.

[1] Nous souhaitons expliquer ou éclairer, par une référence propre à la génitique textuelle le fantasme chez Khadra de la description abondante de la mère : l'auteur écrit sous le patronyme d'une femme, le nom de son épouse étant Yasmina Khadra, lui-même en réalité s'appelle Mohammed Moulessehoul.

BY-NC-ND

Les sirènes et les hirondelles ont donc une part socioculturelle. Les relations établies entre 'agneau' et 'hirondelle', 'agneau et sirène' , 'sirène et hirondelle' sont classées dans la catégorie de la deixis positive. Dès lors que ces relations sont dotées d'une fonction liée tout au long du discours à la non-agressivité parce que dotées de qualités d'affection. Ce qui n'est pas le cas pour d'autres relations sémantiques relevées dans les titres dont le premier terme, préalablement posé, est le contraire du second à l'exemple de la combinaison entre les sémèmes orientés différemment 'sirène' / 'loup', 'Ogre' / loup', 'agneau' / 'loup.'

I.1.4. ***'sirène' / 'loup'***

Le semi-symbolisme est produit à nouveau par une transformation binaire à l'intérieur de laquelle on y trouve la fusion simultanée des sèmes contradictoires, le sème /méchanceté/ est inhérent au sémème 'loup'. Le sème /beauté/ est quant à lui inhérent au sémème 'sirène' dans une forme oxymorique (le loup cherche à rentrer en relation avec la sirène).Les modes d'être sont donnés sous des aspects contrastifs par des transformations sémio-lexicales des traits */belle méchanceté/ → /beau méchant/*. Dans cette relation, productrice de sens, il est observé dans le corpus que les loups changent d'aspects à la vue des sirènes. Ils deviennent dociles, se font doux, sans agressivité ni barbarie jusqu'à ce que la grogne cesse :

> *Je te trouve fabuleux, Atiq. Comment as-tu pu me cacher des mots aussi généreux et ce n'est que maintenant que tu dévoiles le poète qui se terrait en toi. Tu ne peux mesurer combien je suis heureuse de te savoir capable de dire les choses avec ton cœur, au lieu de les conjurer comme s'il s'agissait de vomissures. Atiq, l'éternel renfrogné, qui passait à côté d'une pièce d'or sans la voir, éprouver des sentiments bons ?* [1]

Particulièrement, on serait tenté de croire au premier degré que la relation 'loup' + 'sirène' est le signe d'une forte opposition au sens figuratif de "mésentente" alors qu'il s'agit, au fond, de faire renaître le côté sublime des loups à la fois par le chant des sirènes et par leur présence, en terme d'effets de beauté. Par exemple, la figure du loup affichée par Atiq s'amenuise progressivement à la vue d'une sirène, Zunaira potentiellement dotée d'un pouvoir virtuel. Une virtualisation fondée sur la base de l'attraction et de la séduction.

[1] Khadra (Y.), Œuvres, tome 1, *Les hirondelles de Kaboul*, Paris, Julliard, 2011, p. 465.

BY-NC-ND

I.1.5. ***'Ogre' / 'loup'***

Transformation symétrique par une relation de conjonction des valeurs au niveau thématique (neutralisation / stabilisation des forces concurrentielles sans scénario de victoire) ou entre les unités de manifestation au niveau des formes textuelles (absence de manipulation au sens sémiotique du faire-faire : les forces actantielles de l'ogre et du loup, au sens d'une interaction binaire ne seraient pas dans une opposition stricte mais une neutralisation de la fonction défi qui installe un niveau homogène de sens : l'ogre et le loup partagent les mêmes traits : /tempêter/, /raller/, /soupirer/ et /rugir/. 'Ogre' / 'loup': transformation symétrique qui émet un niveau d'abstractions croissantes : retranscription de l'histoire par l'évocation de la férocité de la guerre.

De façon normée, 'Ogre' et 'loup' manifestent le champ métaphorique de la méchanceté et occupent une position sociale élevée. Dans la relation sémantique ogre / loup, l'écriture de Khadra s'érige en calque des caractéristiques de l'ogre (physionomie d'une créature monstrueuse, énorme) propagées sur le sème /masculinité/ (sème virtualisant l'image du père). Il s'agit en fait pour l'auteur de tracer un parallèle triptyque entre *ogre* ↔ *homme* ↔ *loup*, pour rendre compte de la violence affective dans les rapports familiaux durant la guerre d'Algérie.

I.1.6. ***'agneaux' / 'loup'***

Transformation antisymétrique de niveau syntagmatique et paradigmatique (le loup mangeant l'agneau et non le contraire. En tant qu'idée socialisée, le loup est plus fort que l'agneau où le trait /force/ l'emporte sur le trait /faiblesse/). D'une part, la relation 'agneau / loup' est une relation de classement envisagée à l'intérieur de deux taxèmes : l'activation du trait /faiblesse/ dans 'agneau' et l'activation du trait /force/ dans 'loup' nous permettent d'obtenir le taxème des //êtres faibles// en opposition sémantique au taxème des //êtres forts//. Nous remarquons dans la relation intertaxémique des //êtres faibles// et //des êtres forts// la manifestation d'une structure actantielle du conflit. On a une transformation antisymétrique de niveau paradigmatique à sens inverse où l'agneau devient résistant (l'agneau écrasant le loup, bien que cela semble improbable).

Ce qui est pertinent dans cette relation c'est la manifestation de la dimension hétéro-animale entendue au sens d'un processus d'animalisation associé au massacre. Sur son site officiel, (*www.yasmina-khadra.com*) l'auteur estime en effet que « *l'homme est le croisement de l'ange et du démon* », marquant alors la relation antisymétrique 'agneau' / 'loup' pour rendre

BY-NC-ND

compte de manière transversale des formes oppositives. Ce qu'on peut retenir de toutes ces relations, c'est le fait que les titres de Khadra proposent dans le premier face à face avec le lecteur une dimension semi-symbolique. Le traitement du *semi-symbolisme*[1] n'est pas nouveau. Ce traitement ne l'est d'autant plus que Jean-Marie Floch dans le domaine sémio-sémantique a investi cette notion pour en élaborer une véritable théorie de l'analyse des images. À l'intérieur des titres, les rapports qui s'établissent au plan des signifiés vont du figuratif au thématique tel que résumé :

> *Le principe du système semi-symbolique comme opposition entre deux figures mise en relations entre deux fonctions […] a l'avantage de faire l'économie des problèmes théoriques entourant les expressions système semi-symbolique (système caractérisé par le type de relation entre le plan des signifiants et le plan des signifiés) et codage semi-symbolique (au sens strict, intervenant entre le niveau thématique et le niveau figuratif du plan des signifiés). Un système sera dit semi-symbolique seulement lorsqu'une catégorie du signifié correspond à une catégorie du signifiant.*[2]

Ainsi, des codages semi-symboliques existent dans l'ensemble des titres. L'intérêt d'étudier les relations semi-symboliques consiste à montrer qu'un titre possède une valeur heuristique, un sens à découvrir, une signification à saisir. Indépendamment de la nature extrinsèque du semi-symbolisme, on distinguera sur l'axe narratif des textes, des opérations de conjonction / disjonction avec la prise en compte de la conversion du niveau profond en niveau de surface.

Les formes semi-symboliques constatées dans les titres vont des combinaisons généralisées aux combinaisons singulières ou locales entre deux lexèmes, deux figures. Nous avons les relations sémantiques ou glissements métonymiques entre 'agneaux' / 'Seigneur' par des caractéristiques formelles comme « ce qui est petit, *(les agneaux*) / ce qui est grand (*Seigneur*) » relativement à des normes socialisées.

---

[1] La notion de semi-symbolisme semble plus appropriée pour une structuration thématique du corpus. On parle de semi-symbolisme quand la relation entre signifiés s'établit d'une opposition figurative à une opposition dite thématique. On comprend dans ces conditions que le semi-symbolisme puisse toucher au domaine thématique. Car, en reprenant Cadiot et Visetti, on apprend que « le mot thème désigne lui-même des formations d'ampleurs variable : tantôt il s'agit simplement d'un noème en tant qu'il s'inscrit dans un certain ordre d'existence […] tantôt il s'agit d'un événement, d'une action ou de quelque autre macrostructure, fictive ou réelle telle qu'elle se présente dans un temps donné. », in, *Pour une théorie des formes sémantiques : Motifs, profils, thèmes*, Paris, Puf, 2001, pp. 79-80.

[2] Hébert (L.), *Dispositifs pour l'analyse des textes et des images : introduction à la sémiotique appliquée*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2009, p. 145.

BY-NC-ND

Entre agneau et Seigneur, il s'agit d'une relation symbolique thématisée sur fond conflictuel entre petit / grand, infériorité / supériorité. Cela correspond en sémantique à une structure axiologique figurative en termes de classe graduelle.

Nous posons le postulat selon lequel la base de ce système graduel repose sur un ensemble de différences dimensionnelles. Si 'agneau', par afférence sociolectale manifeste la dimension //surnaturelle// ; le trait /Seigneur/ situé dans la dimension du //sacré// engagent tous deux au niveau paradigmatique une double isotopie de fond macrogénérique par des références divines données souvent de façon ironique : *Mais les hommes ne savent pas lire dans les Signes. Ils les interprètent selon leurs convenances [...] Savez-vous pourquoi Dieu a ordonné à Abraham de Lui sacrifier son fils chéri ?*[1]

Un tel passage mérite une analyse particulière. Car, la scène du sacrifice du fils d'Abraham y fait se proliférer autant de facettes thématiques. Cette scène, Khadra l'évoque parce qu'elle est en tous points comparable à une scénographie de la mort fondée sur un modèle explicatif du « drame algérien ».

En effet, rappelons qu'en sémantique interprétative rastiérienne, nous avons deux types de symboles : d'une part, un anthroposymbole localisé dans le sémème 'agneau' par la figure du petit et le thème de la docilité qu'il appelle. D'autre part, un sociosymbole caractérisé par les traits sémantiques afférents à Seigneur qui varie en fonction des indices culturels et textuels. Le corpus fait transparaître des rapports émotionnels d'attachement entre les sémèmes 'agneau' et 'hirondelle', 'agneau' et 'sirène' ; 'sirène' et 'hirondelle', plus surprenant encore, le rapport entre 'sirène' et 'loup' reste le plus étonnant parce qu'il semble en apparence basé sur une dissymétrie alors qu'il n'est au fond que le signe d'une forte euphorie. Ensuite nous avons un conflit permanent entre 'agneau' et 'loup'.

À bien y réfléchir, ces relations semi-symboliques amènent à comprendre que certaines des combinaisons figuratives énumérées restent purement manifestées c'est-à-dire distribuées dans le corpus, à l'exception du cri virtuel des sirènes. Sur l'ensemble des transformations, l'effet de sens recherché nous conduit à expliciter deux traits génériques distincts : le premier repose sur une idéologie socio-normative assortie par la guerre d'Algérie enfin, le second trait loge dans une idéologie anthropomorphe incarnée par la figure du père dans la guerre d'Algérie.

[1] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1, Les agneaux du Seigneur*, Paris, Julliard, 2006, p. 97.

BY-NC-ND

Pour résumer les différentes relations semi-symboliques ci-avant, nous dirons que dans *la perspective figurative, les symboles renvoient directement à des contenus sensibles sur le mode de la relation métaphorique (schématisation de l'apparence, de la figure), ou sur le mode de la relation métonymique (représentation d'une part ou d'un trait).*[1]

En traits cognitifs ou référentiels, évidemment, en symbolisme, il y a une forte figurativité de la violence dans la paire sémantique 'agneau' / 'loup' que celle entre 'hirondelle' / 'sirène' ou 'agneau' / 'Seigneur' où la violence est exclue. 'Hirondelle et sirène' sont tenues pour synonymes d'émotivité intimiste, plus propice aux sèmes perfectifs /beauté/, /magnificence/, /grâce/, /esthétisme/ ou /splendide/ si l'on avance comme argument l'idée socialisée selon laquelle les sirènes sont charmantes. Nous le verrons encore en détails dans l'analyse morphémique que les hirondelles et les sirènes, loin d'être uniquement de simples signifiés symboliques ont cependant des sèmes spécifiques communs.

Du côté des hirondelles, la dimension semi-symbolique est donnée à partir de l'énigme des oiseaux : « *Ils finiront comme ces armées impies de naguère qui furent réduites en chair à saucisse par les oiseaux d'Ababill […] Où sont donc passés ces oiseaux d'Ababill qui réduisirent en pâture les armadas ennemies de naguère fonçant sur les terres bénies à dos d'éléphant ?* [2]». Une afférence spécifique ressort dans la citation : l'indice coranique permet déjà à Khadra d'effectuer une reprise intertextuelle avec la sourate 105 du coran.

Dans cette intertextualité avec le coran, les hirondelles, assimilées aux oiseaux d'Ababill sont une représentation symbolique de deux peuples, les perses et les égyptiens qui voulaient détruire la caba (à ce moment, Dieu leur avait envoyé les oiseaux d'Ababill pour les exterminer). Nous observons que par le contexte religieux, les œuvres transmettent des valeurs éthiques qui reposent sur un code spécifique de la représentation basée sur la virtualisation de certains traits inscrits comme :

> *Un processus d'élaboration perceptive et mentale de la réalité qui transforme les objets sociaux (personnages, contextes, situations) en catégories symboliques (croyances, idéologies) et leur confère un statut cognitif permettant*

[1] Borutti (S.), *Théorie et interprétation, Pour une épistémologie des sciences humaines*, Editions Payot Lausanne, 2001, p. 19.
[2] Khadra (Y.), Œuvres, tome 1, *Les Sirènes de Bagdad*, Paris, Julliard, 2011, pp. 722-723

BY-NC-ND

d'appréhender les aspects de la vie quotidienne par un recadrage de nos propres conduites à l'intérieur des interactions sociales.[1]

Nous voulons montrer par le moyen de cette citation que la signification est implicite chez Khadra, elle reste à déchiffrer, à décoder par de multiples combinaisons qui seront de plus en plus explicitées dans le second parcours remontant en sens inverse, des œuvres aux titres.

I.2. ***Des œuvres aux titres***

Le parcours allant des œuvres aux titres consiste à montrer comment les textes donnent sens aux titres dans une interaction complexe où la dissémination des traits vise la description et la production des formes sémantiques. Il nous revient à analyser des isotopies textuelles par propagation d'indices contextuels des œuvres. Quand on lit l'ensemble des titres, des rôles apparaissent sous forme d'isotopies trans-œuvres.

Commençons par la guerre d'Algérie, un thème saillant dans la plupart des relations de contradiction traitées dans les titres. En effet, le thème de la guerre d'Algérie peut paraître littéraire aux yeux des sémanticiens et sémioticiens. Et pourtant c'est de ce thème qu'il faut partir, parce que c'est le noyau central pour comprendre les manifestations sémantiques du corpus intitulé le *Grand Malentendu*. Effectivement, les œuvres aussi donnent sens aux titres à partir du thème de la guerre d'Algérie.

Nous souhaitons montrer ici que toutes les relations semi-symboliques sont valorisées et confirmées par la textualité. Le thème de la guerre permet une construction dynamique de sens en contexte. Par exemple, agneau et loup importent presque par « contagion » leur signification dans la guerre d'Algérie. Au niveau sémique, on y retrouve abondamment les sèmes /force/ et /faiblesse/ qui illustrent la part importante des loups et des agneaux dans les œuvres de Khadra.

[1] Fischer (G-N.), *Les concepts fondamentaux de la psychologie sociale*, Presse de l'université de Montréal, Dunod-Montréal, 1987, p. 118.

BY-NC-ND

I.2.1. ***Analyse intrinsèque du thème de la guerre***

Une analyse est un ensemble de procédures linguistiques employées pour décrire un objet sémiotique. On peut rappeler brièvement que plusieurs *formes d'analyse*[1] existent tant en sémantique qu'en sémiotique. Sur le plan proprement thématique, une analyse doit pouvoir au moins actualiser un fond sémantique et d'envisager sa propagation dans le texte. L'analyse du thème de la guerre nous permet d'envisager sa double fonction : formelle et fonctionnelle.

Lesquelles fonctions consistent l'une après l'autre à localiser les occurrences et de dire à quoi ces occurrences servent. Pour Sémir Badir, « *thématiser ne serait rien d'autre que développer la variété de signification d'une même structure syntaxique en fonction des phases apparentes que peuvent y occuper des éléments* [2]». Au plan lexical, une analyse intrinsèque vise la description des significations en dégageant des traits minimaux distribués dans le texte. Dans ce sous-point nous voulons comprendre la guerre d'Algérie dans ses manifestations intrinsèques c'est-à-dire, en interprétant des procédés d'inhérences : mobilisation du lexique, dissémination des traits sémantiques dans le texte, caractère socio-taxinomique du discours.

Le tout premier thème générique des œuvres est la guerre d'Algérie placée comme point de départ génératif à partir duquel tous les autres thèmes s'articulent. La guerre d'Algérie a d'abord été une question à soi, identitaire, une blessure individuelle. Aujourd'hui, elle est devenue une question préoccupante chez les écrivains algériens. Parce que cette guerre est inhérente à l'écriture et déterminante pour la culture, elle devient une préoccupation de la sémantique dès lors qu'elle se situe au cœur d'un parcours de signification très complexe.

D'un point de vue sémantique, la guerre d'Algérie n'est pertinente que si elle a une incidence d'actualisation des sèmes et d'identification des lexèmes donc d'une thématisation des signifiés. La guerre d'Algérie est reconnue dans les textes par la présence des éléments dont elle est composée.

---

[1] Lire à ce sujet Sémir Badir, *La culture comme objet*, De Gruyter Mouton, Sémiotica, 2014; 198 : 271-289 où il a principalement dressé un complexe d'analyse qui comprend principalement : l'*analyse*, un procédé qui vise à établir les relations entre une partie et le tout constitué ; *une synthèse* (par opposition à l'analyse, une synthèse cherche à établir la relation entre le tout et ses différentes parties) ; *une fragmentation*, une réduction et un égrenage. Il semble de plus en plus qu'une analyse peut également avoir un caractère intrinsèque parce qu'elle établit le rapport entre les lexèmes et le tout signifiant du texte.

[2] Badir (S.), *Qu'est-ce qu'un thème ? Une approche sémiologique*, in, Signata. Annales des Sémiotiques. Presses universitaires de Liège, volume / tome 5 (2014), p. 21.

BY-NC-ND

Nous avons en priorité les lexèmes et les sémèmes qui caractérisent le faisceau de traits sémantiques de la guerre, sa polysémie relative aux loups, aux ogres et les diverses disséminations narratives dans le texte. Chaque trait lié à la guerre manifeste une situation discursive qui correspond à une organisation relativement stable de lexèmes qui rendent possible l'apparition de la signification. Dès lors, nous allons analyser la guerre d'Algérie en tenant compte du lexique et du discours comme un ensemble de sèmes reliés entre eux par des relations hiérarchiques en partant de la construction sémantique de quelques traits :

	Lexème « guerre »	
Agoniste 1 Agresseurs	Axe de la frontalité	Traits sémantiques impliqués /répression/, /bataille/,
Agoniste 2 Agressés	Axe de la résistance	Traits sémantiques impliqués /impulsion/, /terreur/

Tableau 2 : Le lexème guerre

Une telle structure agonistique montre que la guerre est envisagée dans le corpus en deux axes, (i), l'axe de la frontalité apparaît de façon syntagmatique et regroupe des traits /répression/, /bataille/, /affrontement/, /déchirement/, etc. Tandis que l'axe (ii), de la résistance fonctionne comme un paradigme linguistique dans lequel le lexème guerre regroupe des traits /impulsion/, /terreur/ avec une fonction sémantique de défi. Les agressés (agoniste ii) viennent défier les agresseurs (agoniste i).

La fonction défi équivaut à l'organisation d'un rôle thématique inscrit sur fond d'une isotopie actorielle au sens d' « un sujet doté d'un parcours discursif approprié[1] ». Déjà, ce que l'on observe dans le Grand Malentendu ce sont surtout les positions actantielles qui se tissent entre le sème /frontalité/ et le sème /résistance/ et garantissent une isotopie actorielle. On peut l'illustrer en interprétant le passage suivant :

[1] Greimas (A.-J.), *La sémiotique du texte : Maupassant. Exercices pratiques*, Paris, Seuil, 1976, p. 23.

BY-NC-ND

Jamais le cimetière de Ghachimat n'a connu une telle affluence depuis le lendemain des hostilités. Une foule inattendue a tenu à accompagner les victimes à leur dernière demeure. Les gens sont venus de partout, des hameaux les plus reculés de la région, la bouche lourde de colère et d'écœurement.[1]

Les rôles thématiques sont marqués par une isotopie de la mort qui s'installe à Ghachimat. L'œuvre nous invite à interpréter Ghachimat comme un cadre spatio-temporel dans lequel se meuvent toutes les impulsions, toutes les déterminations dysphoriques telles que la mort, le crime, la violence, la maladie. Le trait identique relevé dans la description de Ghachimat est bien la propagation axiologique d'une foule en plusieurs figures actantielles, « *le cimetière de Ghachimat», « la bouche lourde de colère », « la bouche lourde d'écœurement* ».

La foule se disperse ici en autant de dysphories distribuées par une sorte de figurativité maladive et mortifère. Et comme pour accentuer cette dysphorie, l'auteur use d'une métonymie de la colère dans « *la bouche lourde de colère et d'écœurement* ». Cette métonymie a pour rôle de montrer un parcours narratif qui consiste à présenter sous le sème /humain/ des sujets débordés par le mal dans des rôles différents. Le thème de la guerre s'affiche alors de manière synchronique avec les processus actantiels que l'on observe dans les lexèmes « affluence », « foule », « victimes » et « gens ». Intrinsèquement, la guerre est manifeste par deux types d'acteurs : d'un côté, un acteur collectif, de l'autre un acteur individuel ; entre les deux, s'installe une série de contraires thématiques de vie Vs non-vie.

Le fonctionnement aspectuel qui rend compte du déroulement de la guerre d'Algérie dans les textes s'effectue plutôt en termes de malentendu projeté au niveau des catégories structurelles car la narration de la guerre d'Algérie faite par Yasmina Khadra rapproche des termes contradictoires et des lexèmes teintés de colère. Les acteurs sont manipulés (au sens où ils s'opposent entre eux) à l'intérieur d'une même classe d'acteurs.

Dans le syntagme « *une foule inattendue* » contient un rôle thématique, avec, en prime des acteurs qui ne jouent pas nécessairement le même rôle. Les uns se constituent en traîtres ; les autres deviennent rebelles. Une rébellion actualisée en permanence dans le discours.
Que ce soit sous forme de guerre frontale ou sous forme de résistance, on note sur le plan des récurrences discursives que la guerre devient modale : au vouloir des agresseurs, s'oppose la résistance et le non-vouloir des agressés qui fait en sorte que les premiers soient dans une situation de non-pouvoir à pénétrer dans l'espace du combat ; et les

[1] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1, Les agneaux du Seigneur*, Paris, Julliard, 2005, p. 125.

BY-NC-ND

seconds dans une forme de défense, donc en position d'anti-sujet qui prend en compte l'initiative de contrer le conflit et de l'orienter vers la victoire. Par exemple, « frontalité » et « résistance » sont deux lexèmes qui attestent que la guerre est en adéquation avec un système différentiel thématisé depuis les titres dans la relation 'agneau' et 'loup'. Puisque la structure des textes se trouve elle-même dans des oppositions sémantiques organisées de manière binaire à l'image des structures semi-symboliques des titres : (i)- *La guerre comme un système agonistique* : pour un bref rappel, l'agoniste est une notion que l'on retrouve constamment en sémantique interprétative et désigne, selon une définition de Rastier, « *le type constitutif d'une classe d'acteurs* ».[1]

Les agonistes sont définis dans notre corpus par des isotopies génériques organisées à partir d'une composante conflictuelle avec la mise en place des programmes narratifs incompatibles : d'un côté, nous avons la classe des //agresseurs//, notamment celle des loups, de l'autre, la classe des //agressés// considérés comme celle des agneaux qui peuvent éventuellement devenir résistants. Au niveau de la spatialité, le thème de la guerre s'organise en deux terrains d'affrontement bien différentiés : des agresseurs dont l'action comprend le méfait, le combat et les autres formes de structures polémiques contre les agressés.

Les deux classes domaniales //agresseurs// et //agressés// sont susceptibles de créer une confusion spatiale en cas de guerre civile. Du même coup l'auteur procède à la séparation thématique entre le //militaire// et le //civil//. L'isotopie domaniale axée sur le militaire se trouve en opposition sémantique avec l'isotopie du civil. Nous proposons d'ailleurs de considérer ce passage du texte qui retrace les événements tragiques d'Alger :

> *Dans le ciel poussiéreux, une paire d'hélicoptères bourdonnent, roquettes amorcées. Nous progressons derrière les deux ambulances, précautionneusement. Des pâtés de maisons entiers ont été rasés par les tanks et les bulldozers, sinon soufflés à la dynamite. À leur place, s'articulent d'effroyables terrains vagues, boursouflés de tas d'éboulis et de ferraille arthritique où des colonies de rats ont déployé leur camp en attendant de consolider leur empire. Des rangées de ruines racontent encore les rues d'autres fois réduites au silence en dressant leurs façades estropiées à la face du monde, les graffitis plus incisifs que les lézardes. Et partout, au détour des détritus, au milieu de carcasses de voitures broyées par les chars, parmi les palissades*

[1] Rastier (F.), *Sens et textualité*, Paris, Hachette, 1989, p. 277.

BY-NC-ND

criblées de mitrailles, sur les squares en souffrance - partout le sentiment de revivre les horreurs que l'on croyait abolies avec, en prime - la quasi-certitude que les vieux démons sont devenus tellement attachants qu'aucun possédé ne voudrait s'en défaire.[1]

Le thème de la guerre contient des occurrences dans ce passage. On a les occurrences telles que /balle/, /projectile/, /mitraille/, /déflagration/, /détonation/ qui forment une structure taxémique des //armes// et une isotopie militaire. La présence du taxème //armes// dénote directement une situation de guerre dans laquelle les sujets sont opposés. Nous en voulons pour analyse *Les agneaux du Seigneur* : le titre, dans sa spécificité semble en général ne pas avoir une incidence directe avec le thème générique guerre. En fait, 'agneau' et 'Seigneur' ne sont pas compatibles avec /guerre/ en inhérence ; ils le sont plutôt en virtualité. Parce que les agneaux, véritables enfants, oisifs et tranquilles se métamorphosent en sanguinaires impitoyables. Le sème /sanguinaire/ est virtualisé dans 'agneau'.

La dissémination des traits lexicaux au niveau discursif montre que les sèmes /sanguinaire/ et /assassin/ sont connotés au sémème 'agneau.' L'ensemble du passage présente en premier la trace explicite de l'isotopie militaire par corrélation directe au thème de la guerre. Lequel est représenté de manière iconique dans le texte où nous avons une scène de guerre décrite par des traits */roquettes amorcées/*, */les chars/* et */les mitrailles/* qui sont autant de procédés répressifs.

Eclairage nouveau et fécond, la guerre d'Algérie n'est pas seulement balistique (propulsion des balles, mouvement de projectiles) elle est également linguistique par les empreintes laissées dans l'espace comme des « *graffitis plus incisifs* », des « *façades estropiées* ».Ce sont des sortes de signes qui témoignent des événements d'Alger. La guerre d'Algérie est alors manifestée dans des signifiants lexicaux.

Au niveau de la temporalité, nous avons une mise en perspective de la guerre attestée dans les effets de la textualisation en rapport avec la destruction, la reconstruction, les traces, la mémoire. Particulièrement, dans la temporalité, nous avons une mémoire relative aux souvenirs de guerre et qui s'échange constamment en une symétrie entre le passé et le présent, deux temps qui visent en quelque sorte à rendre compte, même de manière fictive l'histoire de la guerre.

[1] Khadra (Y.), Œuvres, tome 1, *L'Attentat*, Paris, Julliard, 2005, p. 628.

BY-NC-ND

Temporellement, le texte fait ressurgir les secousses de l'histoire relative à une société déstabilisée. Encore tapie dans la mémoire collective, la guerre d'Algérie a des répercussions sociales, («*maisons rasées, effroyables terrains, des rangées de ruines, des carcasses de voitures, les palissades criblées*») et éthiques : silence des choses, la ruine des lieux, le silence de soi vue comme mise en perspective d'un sujet écœuré.

Pour revenir à la distribution des formes textuelles et abandonner temporairement l'aspect social, on peut avoir une autre voie d'interprétation selon laquelle les syntagmes narratifs tels que « *maisons rasées* », « *effroyables terrains* », « *rangées de ruines* », « *palissades criblées* » sont disposés dans la suite linguistique comme des indices spatiaux qui permettent de situer un ancrage de la guerre et de fixer définitivement les différents lieux.
La guerre agit à la fois sur la dimension spatiale (destruction de l'espace) et sur la dimension temporelle par le difficile passé qui s'affiche sur les photos, de même que les murs des maisons retracent encore des impacts de balles, à l'image de la description suivante :

> *Les photos défilent sous mes yeux, captives de l'instant où elles avaient été prises, froides comme le papier glacé, sur lequel elles se racontent, dénuées de toute charge affective susceptible de m'attendrir […] Je continue d'effleurer les souvenirs sans trop m'attarder dessus. C'est comme si je tournais les pages d'une vie antérieure, d'une affaire classée […] Les deux photos m'effraient. J'essaie de leur trouver une excuse, une raison, une hypothèse ; en vain.*[1]

Dans le passage, on perçoit que les photos, considérées comme des textes, portent et retracent les traces de la guerre. L'horreur des lieux perdus, dévastés, démolis, défigurés sont des indices qui résultent le plus souvent d'un impossible oubli des violences d'Alger. Il est possible, dans l'exercice d'une sémiotique générale, de structurer ces photos en deux plans, au premier, le plan du signifiant linguistique dans lequel les photos apparaissent dans les textes comme des indices du cynisme. Il est nécessaire et bénéfique de dire que le thème de la guerre se manifeste dans la dissémination des traits distinctifs liés à /massacre/, /coup de massue/, /fracas/ ou bien le trait /captivité/.

Au second plan des photos, c'est-à-dire, celui du signifié, tous les traits constituent des formes variées d'un univers social cruel entre loup et agneau. Nous en voulons pour démonstration tous les lexèmes-substantifs qui caractérisent un ensemble socio-culturel à

[1] Khadra (Y.), Œuvres, tome 1, *L'Attentat*, op. cit, pp. 612- 613.

BY-NC-ND

partir des traits comme /dur/, /intraitable/, /implacable/, /inflexible/, /sévère/, /insensible/ qui désignent au niveau du signifié des formations d'ampleur variable : guerre comme manifestation d'un tempérament orageux des loups et des ogres.

L'itération des lexèmes « guerre » ou « représailles » s'inscrit dans des classes sémantiques minimales telles que //guerres spécifiques//, //guerres génériques// ; //représailles spécifiques//, //représailles génériques// qui attestent une hiérarchie quadrillée par des disjonctions. Les formes sémantiques de la guerre se caractérisent par une opposition entre le niveau spécifique (les tensions attisées et générées par l'islamisme) et le niveau générique (la guerre d'Algérie en elle-même).

Des tensions, au sens physique du terme, se retrouvent également organisées dans le titre *L'attentat*. Les sirènes sifflent après que l'attentat a eu lieu. Mais au fond qu'est-ce qu'un attentat, comment le définir d'un point de vue sémio-sémantique ? Le type de questionnement dicte avant tout de caractériser, de comprendre l'attentat. Séduisante mais vraie l'idée que ce titre soit naturellement voué au domaine de la guerre et du terrorisme.

La portée d'une réflexion sur le titre paraît importante dans la mesure où l'attentat décrit une scène pratique, celle de la guerre dans laquelle les traits /bris/, /détritus/, /épave/, /fragment/, /miette/, /morceau/, /résidu/, /ruines/, /copeau/ sont réduits aux thèmes de la mort et peuvent signifier également les relations interhumaines déchirantes, des scènes de rixes produites et déployées dans des modalités singulières comme des cris de colère, d'abjection, d'avilissement, d'humiliation et d'abaissement de l'homme :

> *Le hall des urgences se transforme en champ de bataille. Pas moins d'une centaine de blessés s'y entassent, la majorité étalés à ras le sol. Tous les chariots sont encombrés de corps disloqués, horriblement criblés d'éclats, certains brûlés en plusieurs endroits. Les pleurs et les hurlements déversent à travers tout l'hôpital. De temps en temps, un cri domine le vacarme soulignant le décès d'une victime. Un blessé exige que l'on s'occupe de lui immédiatement. Il a le dos écorché et une partie de l'omoplate à nu [...] Un peu plus loin, coincé entre deux chariots, un blessé hurle en se démenant comme un beau diable. Il finit par tomber de son brancard à force de s'agiter. Le corps tailladé, il se met à asséner des coups de poing dans le vide.*[1]

[1] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1, L'attentat*, op. cit. p. 504.

BY-NC-ND

L'extrait cité ci-dessus est distinctif parce que pour l'essentiel nous pouvons le concevoir selon les signes distribués pour accéder à la signification de la guerre organisée en champ lexical à partir des participes passés comme « *blessés, disloqués, criblés, brûlés, asséné* et *tailladé* ». Ensuite, au niveau des similarités morphologiques observées, le lexème « *pleur* » est par afférence similaire et connoté à *décès* tout comme *décès* est similaire à *victime* et tous ces lexèmes structurés en microsystème /*pleur* / *décès* / *victime*/ sont orientés vers le tragique.

Si l'on considère maintenant les opérations *phénophysiques*[1], ici essentiellement les pleurs, les hurlements, la guerre d'Algérie est aussi une métaphore de déclin et de fracture des groupes sociaux où tout dépérit, tout décrépit, tout se meurt. Ce sont autant d'investissements axiologiques des contenus de la mort avec en prime l'actualisation du sous-contraire non-vie. La guerre d'Algérie peut être interprétée aussi au niveau de la structure syntaxique.

Les relations sémantiques entre le substantif *hurlement* et l'adverbe *horriblement -unités suffixés* en *-ement-* donnent lieu à une structure identique *hurlement horrible / horrible hurlement* qui sont des familles de mots formés en synchronie pour désigner l'horreur de la guerre. Tous ces adverbes sont situés dans un espace de sens dysphorique. Cela nous ramène à la construction des classes oppositives de grande généralité entre //humain// VS //non-humain//. Le sème générique /humain/ se caractérise par la présence manifeste d'un corps dans la scène de guerre mais c'est un corps /non-humain/, parce qu'il est perturbé par des éraflures de toutes sortes.

La structure de la guerre doit être recherchée au niveau de l'opposition c'est-à-dire dans un système d'incompatibilités des éléments sémiques. Incompatibilité par exemple entre mort et vie dans « *morte, je serai plus utile que vivante* » ; « je grandissais (*enfance)* sur une terre tourmentée (*absence de féérie*) » ; « je voyais bien que les guerres (*spécifique*) succédaient aux guerres (*générique*), les représailles (*spécifique*) aux représailles (*générique*) ». Pour cela, nous ne pouvons garder disjoints le titre et l'œuvre, tant la forme de l'un traduit le contenu de l'autre.

[1] Par phéno-physique, nous entendons ce qui se détermine entièrement sous la forme de percepts sensibles considérés par diverses sources c'est-à-dire par la pratique représentationnelle et physique. /Pleurs/, /hurlements/, /larmes/ reposent sur une expérience sensori-motrice de la douleur.

BY-NC-ND

Ce que le jour doit à la nuit met au centre de la textualité une interminable enfilade de déconvenues qui s'inscrivent comme une mise en abyme (réflexivité du sujet à travers le malentendu ; l'être replié sur lui-même et pour lui-même). Entre le jour et la nuit, justement, il y a la guerre, les batailles.

Si la perspective intrinsèque semble apte à saisir les incidences sémantiques entre titres et œuvres à partir du thème générique, il est possible de considérer que le thème se prête aussi à une analyse extrinsèque des traits contextuels et afférents. Il nous faut à présent se concentrer sur des ensembles paradigmatiques recouvrant autant de significations. La guerre est presque un processus culturel en tant qu'organisation d'un système de signes par l'insertion des dimensions semi-symboliques dans des contenus sémantiques tels que les afférences et les virtualités.

Pour mener la transition entre analyse intrinsèque et analyse extrinsèque, Rastier tient à préciser : *Le mot intrinsèque ne doit pas faire oublier que l'actualisation de certains sèmes et l'identification de leurs interprétations dépend de normes sociales autres que le système fonctionnel de la langue.*[1] Ce sont des formes socialisées que nous recherchons dans le texte à partir d'une analyse extrinsèque.

I.2.2. ***Analyse extrinsèque du thème de la guerre***

L'analyse extrinsèque excède les propriétés structurales, fonctionnelles ou distinctives du signifiant et s'inscrit dans des instances de codification du signe. Dans le travail, nous avons posé comme hypothèse principale que le titre est un interprétant pour l'œuvre. Auquel cas, le titre actualise avec le contexte une interaction d'afférence relevant du même ordre de réalité et des prescriptions culturelles que l'on peut réduire au problème de la connotation c'est-à-dire aux catégories extratextuelles en vue de l'actualisation des sèmes.
Rastier le souligne :

> *L'actualisation des sèmes est un processus complexe, surtout pour les sèmes afférents. Elle met en jeu des normes dont la connaissance est indispensable pour établir un parcours interprétatif. Elles sont indépendantes du système fonctionnel de la langue ; elles peuvent être indépendantes ou non du contexte.*

[1] Rastier (F.), *Sémantique interprétative*, op.cit. p. 221.

BY-NC-ND

Parmi ces normes, celles que l'on nomme généralement des connaissances d'univers sont indispensables pour parvenir à une validité interprétative.[1]

L'étude du titre en composante thématique peut s'attacher à interpréter des afférences textuelles pour vérifier comment le sens des titres est développé dans le corpus en rapport avec le thème retenu à savoir la guerre d'Algérie qui en appelle à une réflexion ayant pour base l'afférence.

I.2.2.1. ***Afférences thématiques contextuelles***

La définition de l'afférence remonte, bien avant Rastier, à quelques réflexions de la linguistique normative de Coseriu. Ce dernier analysait l'afférence en prévoyant deux critères : i) *le non nécessairement distinctif* qui prend davantage un double rôle fonctionnel et non fonctionnel ; à côté, un autre critère, ii) *le traditionnellement fixé* correspondant en partie au système diatopique des langues. *Sémantique interprétative* a bien diversifié l'étude sur l'afférence à partir de *l'emploi (sémème dont la signification comprend des sèmes afférents localement normés ou idiolectaux)* et *l'acception (sémème dont la signification comprend des sèmes afférents socialement normés)*.[2] Le *localement normé* et le *socialement normé* marquent en revanche la distinction entre inhérence et afférence dans des opérations interprétatives.

Il en ressort que les interactions entre titres et œuvres peuvent être étayées à partir d'une relation d'afférence. La guerre se lie dans des afférences domaniales où nous pouvons avoir la structure suivante : Guerre : //domaine militaire// Vs //domaine civile// et l'actualisation du taxème des //armes//. *Emploi 1*: Le taxème des //armes// est commun aux deux domaines c'est-à-dire qu'il contient des sèmes microgénériques actualisés dans le //domaine militaire// et le //domaine civile// par domination du premier domaine sur le second. Voici comment nous pouvons structurer cette analyse :

[1] Rastier (F.), *Sens et textualité*, op. cit. pp. 258.
[2] Rastier (F.), *Sémantique interprétative*, op. cit. pp. 275 - 276.

BY-NC-ND

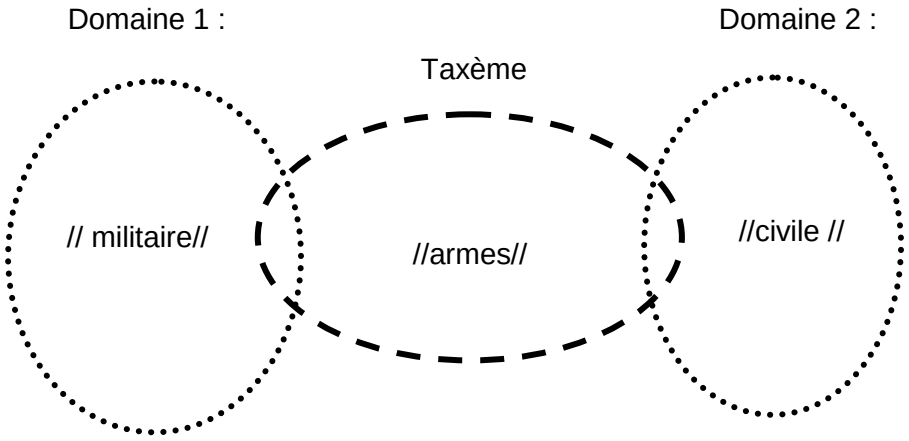


Figure 1 : Interaction taxème - domaine

Emploi 1 : L'opposition entre //militaire// et //civile// est localement normée ;

Emploi 2 : L'opposition entre //militaire// et //civile// est socialement normée par un caractère extra-classes ou contextuel qui n'a d'autre forme que de viser la mobilisation des codes culturels. Par propagation, la structure de nos textes est prédiquée par des acteurs thématisés jouant des rôles distincts. Les positionnements syntaxiques et modaux des actants s'inscrivent dans le cadre de la guerre à partir de laquelle le sens émerge. Le domaine //militaire// exerce un pouvoir-faire pour rendre impossible la réaction de l'autre acteur en présence dans le domaine //civile//. *Les sirènes de Bagdad* manifeste à son compte la distinction du //militaire// et du //civile// :

> *Les soldats nous emmenèrent derrière la mosquée où une guitoune venait d'être dressée. Nous fûmes interrogés séparément. Des officiers irakiens me montrèrent des photos ; sur certaines, des visages de cadavres pris dans des morgues ou à l'endroit des tueries [...] Des femmes mugissaient dans des portes cochères, appelaient leurs rejetons ou leurs époux que les soldats avaient embarqués.*[1]

Commençons l'interprétation de la citation ci-avant à partir de l'acception du verbe *"embarquer"* qui actualise au niveau diastratique (parler des groupes sociaux) le sème afférent contextuel /emprisonner/ pour montrer à quel point le conflit est prégnant dans les

[1] Khadra (Y.), Œuvres, tome 1, *Les sirènes de Bagdad*, op. cit. pp. 272-273.

BY-NC-ND

textes. Dans son examen des critiques théoriques de la sémantique interprétative de François Rastier, Sémir Badir remarque en effet que : « *Dans une relation d'afférence, les sèmes spécifiques sont toujours actualisés».*[1] La guerre marque une relation d'afférence avec les textes, elle actualise les sèmes spécifiques /soldat/ et /officier/ dans le domaine //militaire//.

Maintenant, nous pouvons nous orienter vers l'œuvre *À quoi rêvent les loups* où on observe deux contenus sémantiques mis en relation paradigmatique : la figurativité du déchirement obtenue à partir du sémème 'loup', est placée dans le texte en relation avec le trait générique /guerre/. « Guerre » et « loup », si on considère les deux mots successivement du point de vue isotope, les deux mots sont pris négativement, d'une certaine façon, parce qu'ils sont thématisés dans la même deixis négative et c'est aussi par le fait qu'ils soient considérés comme des traits afférents contextuels c'est-à-dire couramment associés aux meurtres.

Des scènes de batailles avec leurs destructions, déchirements et éraflures (blessures, écorchures, plaies corporelles) réinvestissent constamment les œuvres. Au niveau de la spécificité culturelle des textes, une remarque d'ensemble pour commencer : la guerre d'Algérie et la révolution islamique sont des moments culturels inscris comme des sortes de « *mémoires blessées*». Bien sûr, la guerre agit chez les écrivains algériens d'expression française, comme un arrière fond inconscient :

> *Les ruines lui font de la peine. La main obscurantiste a effacé leur mémoire. Aucun passé n'y trouvera un repère à féconder. Il ne restera aux profanateurs, en guise de souvenir, que le remords de ceux qui ont cautionné le sacrilège en lui tournant le dos ».*[2]

Le constat de la guerre est fait à partir des débris. La poussière des ruines ressemble à un affreux sentiment tendant le plus souvent à trahir une détresse du sujet. Nous avons particulièrement un sujet tendu vers le vide par le fait que toute chose autour de lui soit devenue insensée et régie en véritable opérateur dysphorique. Par le souvenir, la guerre "colle à la peau", affecte également les consciences et s'érige dans l'œuvre en système de dysfonctionnement de toute une culture devenue, selon Khadra, celle du malentendu, de la dérive et déprise humaines.

---

[1] Badir (S.), *Sème inhérent et sème afférent, examen des critiques théoriques dans la Sémantique interprétative* de François Rastier, Travaux de linguistique, 1999, no 38, pp. 7-27.
[2] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1*, *Les agneaux du Seigneur*, op. cit. p. 144.

BY-NC-ND

S’arrêter sur cette interprétation risque de limiter l’originalité sémantique des titres et particulièrement des textes. Du point de vue de la production et de la dissémination des traits, les textes de Yasmina Khadra sont saturés des occurrences, des traces ou des signes manifestes de la guerre. C'est dans un tel contexte qu'il faut situer l'analyse de l'œuvre portant titre *Les Hirondelles de Kaboul* où la guerre prend pour champ une écriture aux configurations participatives : hystérie collective, spatialisation chargée de nombreux actants, des attroupements ou lieux à la ronde, des huées, la cohue, des foules de femmes se forment et "les voiles tombent" pour laisser place à la contestation des exécutions publiques et aux multiples humiliations.

Lynchages, exécutions, lapidations sont des figures sociosémantiques fréquentes entre lesquelles se produisent les tensions et les conflits culturels algériens. Dans la description, le titre paraît fonder sa signification sur une isotopie guerrière structurée, non dans le sémème 'hirondelle' mais dans l'isotopie inhérente précisément à Kaboul. Apportons des précisions : chez Khadra, Kaboul est normalement un lieu désiré, découvert ; mais paradoxalement, un lieu détruit par la guerre comme le sont Oran, Bagdad et Alger.

Ce qui est prégnant donc facile à déterminer du point de vue des paradigmes culturels de la guerre, c'est le fait que les lieux soient rattachés à des axiologies politiques (Front de Libération National) avec en ligne de mire un ensemble de sèmes génériques comme /molester/, /ensanglanter/, /incarcérer/ homologués ensuite par les traits allant du /brûlant/ au /brûlant/ en une très forte tension thématisée dans des micro-scènes à l'image "*des visions rouges"*, violentes et agressives des opérations de la casbah. Quand Alger est rongé par les loups, Ghachimat peuplé d’agneaux, Kaboul "perforé" par des hirondelles que déjà les sirènes elles aussi assaillent Bagdad. De Beyrouth à Bagdad, en passant par un micro-espace comme Kafr Karam, tous les repères sont brisés, les rêves anéantis :

> *Mais les temps étaient durs ; les guerres et l'embargo avaient mis le pays à genoux, et les jeunes de chez nous étaient trop pieux pour se hasarder dans les grandes villes où la bénédiction ancestrale n'avait pas cours, où le diable pervertissait les âmes plus qu'un prestidigitateur.*[1]

La guerre d'Algérie hérite des traits contextuels à l'image de la phrase "*les temps étaient durs*" qui articule une contraction de sens correspondant à un énoncé conditionné et impliqué aux effets d'évidence de la guerre.

[1] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1, Les Sirènes de Bagdad*, Paris, Julliard, 2006, p. 679.

BY-NC-ND

La dimension temporelle semble elle aussi contaminée par la guerre. Dès lors, l'actualisation du trait /duratif/ dans "*étaient*" vient fonder une vérité factuelle par anachronie et inscrire la guerre dans un système de la durée. Jusqu'ici, la guerre et ses processus de signification relèvent globalement de l'afférence bâtie sur certaines valeurs de référence ou des modèles culturels.

La guerre affecte également les instances spatiale (Kaboul, Oran, Alger et Bagdad) et temporelle (actualisation par le canal de la mémoire des moments de guerre). Tout au plus, ayant entrepris de réfléchir sur le sens de la guerre d'Algérie comme thème générique du *Grand Malentendu* à partir du rapport titres-œuvres, le cri virtuel des sirènes qui serait aussi frontal et guerrier constitue, s'il était actualisé, le signe d'une très forte colère.

On le verra, d'une page à l'autre, d'un paragraphe à un autre, les sirènes couvrent une syntaxe de configurations multimodales : tantôt le déclenchement des alarmes pour signaler un attentat, une bombe, tantôt un cri mêlé de colères, tantôt le charme d'une femme, tantôt un chant devenu en effet hymne à la vie. Il s'agit donc d'un vécu du sujet dominé en grande partie par le dysfonctionnement d'un système axiologique. Yasmina Khadra revient sur des engrenages de la guerre en Irak.
Engrenages qui peuvent être analysés puisqu'ils se fondent pour une grande part sur une structure polémico-logique qui agit de façon contextuelle par des sèmes /opposition/, /combat/ ou /confrontation/.

I.2.2.2. ***Afférences topiques***

Les œuvres peuvent également donner sens aux titres à partir des afférences topiques car la relation d'afférence est conditionnée par la présence d'un topos. Rastier démontre par exemple qu'*une relation d'afférence dont l'interprétant est un topos sera dite socialement normée.*[1] Propre à l'analyse extrinsèque du titre, la guerre dans *Les Sirènes de Bagdad* est déjà très prégnante dans l'œuvre. Bagdad, cette ville est pour nous un élément de base pour l'interprétation du titre et de l'œuvre. Bagdad s'inscrit sémantiquement dans un contexte imperfectif, parce qu'étant le lieu qui génère des formes antagoniques et des tensions de groupes culturels. Les titres et les textes, sans se limiter à les commenter d'un point de vue formel, se constituent au fond comme des systèmes à structures sémantico-polémiques. Aussi, en raison des potentialités antagonistes, Bagdad est un topos sur lequel la guerre à une incidence.

[1] Rastier (F.), *Sémantique interprétative*, op. cit. p. 47.

BY-NC-ND

On voit sans peine apparaître dans les textes le topos du guerrier. Donc, avec le thème de la guerre d'Algérie, l'auteur tente de mettre en structure des potentialités socioculturelles significatives. L'œuvre pointe progressivement le souvenir correspondant au cercle tragique et affligeant des moments de guerre. Et la guerre d'Algérie devient thématiquement un moment spectral celui de la négation de l'histoire qui réactive et installe dans *À quoi rêvent les loups*, un impressionnant désir de vengeance :

> *L'ogre se réveille en l'enfant qui ne comprend plus pourquoi, soudain, le besoin de châtier supplante celui de pardonner. Le poète avait raison : il y a immanquablement une part pour le Diable que Dieu propose aux hommes ; une part infime, mais qui suffit largement à falsifier le Message et à drainer les inconscients sur les chemins de l'égarement et de la barbarie.*[1]

Ecrivain à la plume protéiforme, Khadra fait abondamment recours au topos animal allant des loups aux ogres et aux hirondelles. Si l'ogre qualifie au niveau générique de la signification un contenu donné, il a la particularité d'afficher des incidences thématiques et topiques : modification morphologique liée au trait d'un procès de transformation dans lequel l'agneau est en association figurative avec l'ogre (agneau → ogre). Et la figure de l'enfant qui est le comparé d'agneau (enfant → agneau) est progressivement mis en relation thématique avec l'ogre et le loup pour devenir réciproquement « *enfant* ↔ *ogre* » et, bien évidemment uns transformation en forme « *enfant*↔*loup* » tel qu'inscrit dans la phrase « *l'ogre se réveille en l'enfant* ».

Pour traiter de la guerre, Khadra thématise le procédé d'une relation hétéro-animal où l'enfant est associé à un processus de violence et de massacre. Le rapport du titre *L'équation africaine* avec la thématique de la guerre se situe au niveau des systèmes topiques mobilisés : i) *les degrés de topicité* c'est-à-dire les occurrences relatives à la guerre sont manifestées dans des procédés de typicisation ou catégorisation mis en œuvre. Par exemple, le topos de Blackmoon ou topos-type est, de ligne en ligne du texte, rapporté aux occurrences de guerre :

> *Un jour, on finira par me donner un nom de guerre. Y a pas d'raison. J'suis un guerrier et je risque ma peau comme les autres [...] ça ferrait de moi quelqu'un... Un surnom qui sonne bien, qu'on ne risque pas d'oublier. Blackmoon, ça m'irait bien...Blackmoon.*[2]

[1] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1, Les agneaux du Seigneur*, Paris, Julliard, 2011, p. 97.
[2] Khadra (Y.), *L'équation africaine*, op. cit. p. 72

BY-NC-ND

Au niveau interprétatif, s'il faut procéder à une définition, c'est de dire que *les topiques comportent néanmoins des prescriptions négatives ou positives qui excluent ou imposent l'emploi de telle classe sémantique, voire de tel sémème [...] un topos est un axiome normatif sous-tendant une afférence socialisée.*[1] « *Blackmoon*» est un signe ayant un surcroît de sens par le partage des connotations et des impacts sémiques qu'il distribue. Dans l'œuvre, le trait /black/ est donné par opposition sémantique à /blanc/ ce qui permet à Khadra de déboucher sur ii) *le système diastratique* actualisé dans des performances culturelles sous forme de différences identitaires propres à une pratique sociale car, « *les noms sont en effet des symboles propres et vrais, à signification non univoque, surdéterminés par des polysémies, des ambiguïtés, des connotations associées à des images, des significations transportées analogiquement et métaphoriquement ».*[2] L'opposition sémique /noir/ Vs /blanc/ virtualisé dans Blackmoon engendre des structures d'opposition au sein des afférences topiques :

« *Dans des études sémantiques en général, un topos au sens le plus large, est un groupe de sèmes corrécurents (qui réapparaissent ensemble) défini au sein d'un système de niveau inférieur au système de la langue. »*[3] On peut avancer qu'un topos contient des sèmes afférents virtualisés qu'une opération d'actualisation sémique permet d'interpréter. Loin de n'avoir qu'un caractère lexical, la guerre d'Algérie rend compte des tensions générales de groupe. Si le titre trouve sa place en composante thématique et s'y intègre, c'est en grande partie à cause de l'actualisation des thèmes et l'incidence avérée de ses traits dans l'œuvre.

Ainsi, les interactions titres-œuvres sont thématisées par des afférences contextuelles et topiques et qui s'étendent à la recherche d'une forme dégradée du vécu et de la culture : les loups, les ogres, tout l'univers domanial animal, par leurs valeurs virtuelles, réalisées ou actualisées reposent sur un système d'entités négatives et positives relevant le plus d'un abîme.

---

[1] Rastier (F.), *Sens et textualité*, op. cit. p. 64-281.

[2] Borutti (S.), *Théorie et interprétation : Pour une épistémologie des sciences humaines*, op.cit, p. 20.

[3] Hébert (L.), *Dictionnaire de sémiotique générale*, version 11.0 en date du 21-02- 2013. p. 233. Poursuivons en spécifiant que Louis Hébert distingue d'autres formes de topos en les classant par différents niveaux langagiers: Un topos définit au niveau du sociolecte (un système propre à une pratique sociale) est un sociotopos, ou un topos au sens restreint ; il apparaît dans au moins deux produits sémiotiques de producteurs différents, sans être une forme stéréotypée dialectale. Un topos défini au niveau idiolectale (le système propre à un individu) est un idiotopos ; sans être ni une forme systémique dialectale ni un sociotopos, il apparaît dans au moins deux produits sémiotiques différents d'un même producteur. Un topos définit au niveau textolectal (le système du texte entendu au sens large de produit sémiotique) est un textotopos sans être ni une forme systémique sociolectale, ni un sociotopos, ni un idiotopos, il apparaît au moins deux fois dans un même produit sémiotique.

BY-NC-ND

Partant de la thématique, on perçoit dans le rapport intime noué entre le titre et l'œuvre, l'usage des lexicalisations spécifiques, génériques et topiques relatives au thème de la guerre que nous allons examiner en parlant de la paratopie, nécessaire pour une étude sémantique des titres et des œuvres.

I.2.3. ***Lexicalisations paratopiques et isotopiques***

La recherche des traits sémantiques disséminés par les textes peut se faire à partir de l'analyse des manifestations synthétiques qui ne concernent pas uniquement l'analyse intrinsèque et extrinsèque des traits thématiques. À cela, il est essentiel de se servir de la paratopie située aux paliers mésosémantique et macrosémantique pour effectuer l'analyse du thème de la guerre et pour comprendre par la même occasion l'organisation de la structure textuelle et certaines afférences véhiculées. Ce qui revient à mentionner que la propagation des traits sémantiques entre titres et œuvres s'explique d'une part à partir de la relation entre les différentes lexicalisations d'une unité sémantique ; d'autre part, à la dissémination des traits dans un texte. Principe qui est détaillé d'ailleurs par François Rastier dans *Arts et sciences du texte* :

> *Chaque trait a un potentiel d'activation qui se diffuse localement en fonction des inhibitions ; l'actualisation d'un trait favorise sa réitération par effet de récence : en ce cas, et selon le statut de ce trait, cela induit une isotopie générique ou spécifique ; l'actualisation d'un trait favorise aussi la réitération des traits voisins dans la même molécule sémique : c'est pourquoi des lexicalisations partielles d'un même thème sont fréquemment cooccurrentes dans la même période, voire dans le même syntagme. Ce phénomène qui pourrait être appelé paratopie, est à l'œuvre dans les anaphores associatives.*[1]

Traitant des anaphores associatives, le terme de paratopie permet de restituer l'unité des formes et des fonds sémantiques appartenant à un même paradigme et d'envisager le système d'organisation des dimensions sémantiques soit par l'accès d'une isotopie à une autre, soit par des récurrences lexicales. Les lexèmes portent des caractérisations de plus en plus proches de la guerre. Examinons cet extrait de texte :

[1] Rastier (F.), *Arts et sciences du texte*, op.cit. p. 202.

BY-NC-ND

Alger était malade /Imperfectif/. *Pataugeant* /Imperfectif/ *dans ses crottes* /Privatif/ *purulentes* /Dysphorique/, *elle dégueulait* /Dysphorique/, *déféquait* /Dysphorique/ *sans arrêt* /Itératif/. *Ses foules dysentériques* /Imperfectif/ *déferlaient* /Itératif/ *les bas quartiers* /Imperfectif/ *dans des éruptions tumultueuses* /Monotonie/. *La vermine* /Dysphorique/ *émergeait* /Inchoatif/ *des caniveaux, effervescente et corrosive, pullulait* /Itératif/ *dans les rues qu'étuvait* /Duratif/ *un soleil de plomb* /Dysphorique/.*Alger s'agrippait à ses collines, la robe retroussée [...] beuglait les diatribes diffusées par les minarets, rotait* /Itératif/, *grognait* /Itératif/, *barbouillée de partout, pantelante, les yeux chavirés* /Imperfectif/, *la gueule baveuse* /Dysphorique/ *tandis que le peuple retenait son souffle devant le monstre incestueux* /Dysphorique/ *qu'elle était en train de mettre au monde. Alger accouchait* /Affirmatif-Itératif/. *Dans la douleur* /Imperfectif/ *et la nausée* [1] /Dysphorique/.

Les lexicalisations isotopiques prennent une place prépondérante dans le processus de la guerre. Le contexte dans lequel se trouve la ville d'Alger nous paraît jouer un rôle décisif parce que le sujet est pris dans des horreurs corporelles. À l'ouverture de la description, les sèmes /imperfectif/ et /privatif/ marquent l'état de l'espace et des actants. Une ville personnifiée où la privation est organisée dans les lexèmes comme « *malade* » et « *crotte* », référés à des indices sociohistoriques. Sur l'axe syntagmatique, les verbes sont structurés en un ensemble de lexèmes tels que *dégueulait, déféquait* qui établissent un rapport de similarité avec le trait /dysphorique/ lequel se trouve en même temps actualisé dans plusieurs contenus sémantiques comme « *gueule baveuse* », « *monstre incestueux* » et « *nausée* » pour situer un rapport paradigmatique avec la phrase *Alger était malade* qui active une situation dysphorique.

La guerre, elle est représentée par une *molécule sémique* c'est-à-dire un groupement stable de sèmes constitués des traits : {/Imperfectif/, /Privatif/, /Dysphorique/}. Les lexicalisations paratopiques inhérentes sont également présentes dans le texte et coordonnées par le passage des cooccurrences aux corrélats. Pour cela, il nous suffit en illustration, de concevoir les unités lexicales dans la phrase *Alger était malade* : dans celle-ci, « *malade* » a pour cooccurrent « *Alger* » qui actualise le parcours entre signifiants puisque les cooccurrences sont illustrées dans des formes sémantiques et les corrélats sont des fonds

[1] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1, À quoi rêvent les loups,* op. cit. p. 231.

BY-NC-ND

sémantiques. Un tel ajustement, plus facile, s'opère logiquement en sémantique interprétative par un dispositif binaire des lexicalisations paratopiques corrélées aux fonds isotopiques comme le précise avantageusement Rastier :

> *Les cooccurrents ne sont élevés à la dignité de corrélats que s'il est possible d'établir une relation d'isotopie et de paratopie avec d'autres cooccurrents [...] Pour transformer les cooccurrences en corrélations, on se fonde sur l'hypothèse que le contexte proche est structuré par des isotopies (qui marquent l'appartenance à un même fond sémantique) ou des paratopies (qui marquent l'appartenance à la même forme sémantique.). Tout corrélat peut être relié par une relation casuelle avec un autre corrélat, ou partage au moins un sème avec un autre corrélat. Ainsi, un corrélat X peut partager la sème a avec un corrélat Y, et le sème b avec le corrélat Z, etc.*[1]

Dans ce cadre théorique, les deux concepts centraux, l'isotopie et la paratopie thématisent un fond commun (même contenu sémantique) de deux manières différentes : l'une diffuse ; l'autre, compact. Pour une relation sémantique entre titres et œuvres et étant dans le cadre du *Grand malentendu*, nous préférons traiter de la diffusion des traits parce qu'ils sont relativement homogènes d'un texte à un autre. En accord avec les propositions de Régis Missire, la première tâche consiste à déterminer les interactions de formes aux fonds :

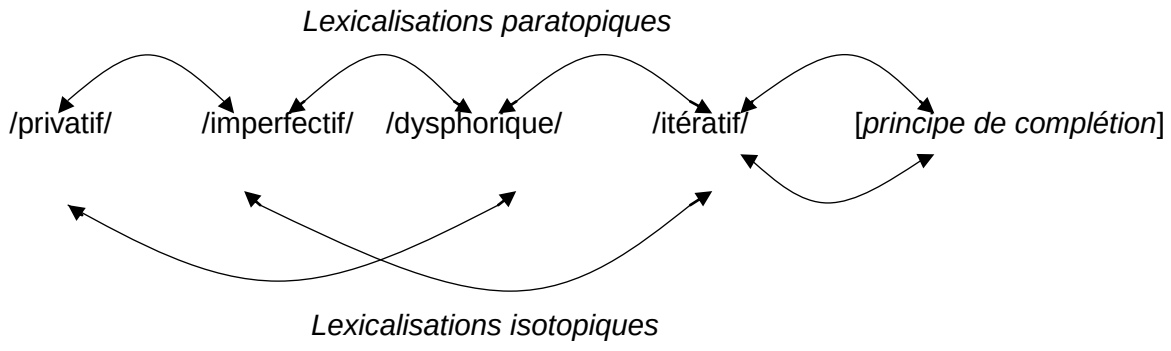


Figure 2 : Paratopie et isotopie

La paratopie et l'isotopie présentent des similitudes de formes par la transformation des fonds sémantiques. La paratopie regroupe des formes de lexicalisations syntagmatiques tandis que l'isotopie est liée aux fonds sémantiques c'est-à-dire des thèmes de l'œuvre. Il est primordial de préciser que dans les textes, l'isotopie guerrière se fait par l'itération du /privatif/ et du /dysphorique/ qui actualisent la dimension //tragique// du cynisme généralisé

[1] Rastier (F.), *Arts et sciences du texte*, op.cit. p. 212.

BY-NC-ND

des camps de détention. Les textes mobilisent la construction d'une thématique de la guerre et la figure du soldat qui s'y attache. Quant au trait /imperfectif/, en l'état actuel, il ne peut être neutre. Il est potentialisé c'est-à-dire rendu /itératif/ dans le discours comme un signe d'exagération des exactions durant la guerre.

I.2.3.1. ***La molécule sémique***

Le principe de complétion[1] dressé (voir figure 2 ci-dessus) manifeste une molécule sémique c'est-à-dire « *un groupement stable de sèmes, non nécessairement lexicalisé, ou dont la lexicalisation peut varier (un « thème », quand il peut être défini sémantiquement, n'est rien d'autre qu'une molécule sémique*[2] ». Ainsi, la molécule sémique que nous tentons d'interpréter ici est liée autour du thème de la guerre. Un thème quadrillé par de groupements de sèmes spécifiques. Nous pouvons l'illustrer à partir de *L'équation africaine* où l'on note la manifestation d'une molécule sémique allant du /privatif/ à l'/imperfectif/, de l'/imperfectif/ au /dysphorique/, et, itérativement :

> *Quatre jours et quatre nuits* [ITERATIF] *plombés d'incertitudes* [PRIVATIF] *et d'angoisse* [PRIVATIF] *à grelotter le soir* [TERMINATIF] *dans la fraîcheur de l'embrun et à suffoquer* [DYSPHORIQUE] *la journée dans la moiteur corrosive* [IMPERFECTIF] *de la grotte* [PRIVATIF]*. Quatre jours et quatre nuits* [ITERATIF] *interminables* [DURATIF] *à me limer les os sur un sol rêche, contraint d'exécuter mille acrobaties pour me gratter, et mille autres pour me soulager ; à boire mes aigreurs* [DYSPHORIQUE] *jusqu'à la lie et à ruminer mon impuissance comme une herbe vénéneuse. Quatre jours blancs comme la nuit* [ITERATIF]*, quatre nuits* [ITERATIF] *aussi enténébrées* [DYSPHORIQUE] *que les dessins de nos ravisseurs, à me demander quand vais-je me réveiller* [INCHOATIF] *pour de bon et sortir*

[1] Le principe de *complétion* est formulé par Régis Missire et nous apparaît comme une notion très proche de ce que Rastier a appelé la *loi de continuité*. Il s'agit d'un principe qui relève presque de la génération des traits interprétatifs, la tendance des lexicalisations d'un thème à se propager de manière diffuse sur l'ensemble des œuvres. *La complétion*, dans le cadre des interactions titres-œuvres est un concept qui montre comment les structures sémantiques s'homogénéisent et s'échelonnent jusqu'à la clôture narrative.

[2] Rastier (F.), *Sémantique interprétative*, op. cit. p. 277.

BY-NC-ND

[INCHOATIF] de ce rêve sordide [IMPERFECTIF] qui a relégué au second plan mon chagrin de veuf. J'ai de la colère [DYSPHORIQUE] contre mes énergumènes surgit d'on ne sait quel sortilège et qui sont entrés par effraction dans ma vie, chamboulant mon deuil [IMPERFECTIF], anéantissant d'un trait la confiance que j'avais pour les hommes. J'ai envie de hurler, de crier, de ruer, d'arracher l'anneau qui me retient si bas dans l'estime de moi-même et de cogner dans le tas à bras raccourcis. J'ai mal [DYSPHORIQUE] dans ma chair, et mal [DYSPHORIQUE] dans mon être, et mal [DYSPHORIQUE] partout où portent mes pensées. Pourquoi suis-je claustré [PRIVATIF] dans une caverne [PRIVATIF] pestilentielle au milieu de nulle part, avec ces incessantes nuées de mouches [DYSPHORIQUE] qui s'abreuvent aux commissures [DYSPHORIQUE] de mes lèvres à me rendre fou?[1]

Les corrélations des traits sémantiques de la guerre d'Algérie suivent dans les œuvres un axe privatif qui tend à célébrer sur fond d'une tragédie les sphères d'une société aux valeurs dysphoriques que les œuvres présentent. Excepté la guerre d'Algérie, un autre thème générique présent dans les textes, plus surprenant, parce que vacillant d'un texte à un autre, d'un sème à l'autre, d'une afférence à une autre, est la "terrible" figure du père.

I.3. ***La figure du père dans les œuvres***

Sans pour autant nous attarder sur la distinction méthodologique entre thème et figure, notre objectif est de montrer la possibilité de leur rencontre au sein du corpus. Il s'agit exactement de comprendre la manifestation de la figure paternelle, tant dans sa forme que dans sa substance, à partir des unités intrinsèques qui la compose. La figure du père, pour Khadra, apparaît comme une figure "complexe" articulant sur le plan discursif de multiples facettes, tantôt figure de loup, d'ogre ; jamais figure de sirène.

[1] Khadra (Y.), *L'équation africaine,* op. cit. p. 77.

BY-NC-ND

Avant de proposer des analyses figuratives et métaphoriques, nous voulons dire que la figure du père donne véritablement lieu à une interprétation en tant qu'elle est une source sans cesse renouvelée de problèmes et les textes de notre corpus condensent les traits d'une paternité. Les sèmes figuratifs de la paternité servent d'une part à catégoriser le monde et d'autre part, à activer en signification des figures du monde qui opèrent au niveau immanent.

On comprend tout l'intérêt, selon lequel, les analyses qui vont suivre ont pour noyau théorique la figurativité, pour rendre compte des modulations perceptives du visuel paternel. Il s'agit d'un père absorbé par un profond mutisme. Dans l'opacité de son silence, niche de très fortes tensions à décrire comme des modulations internes de types passionnels synonymes d'un état d'âme tourmenté. Le silence introduit et contenu par le père ne signifie pas qu'il est impossible de dire ou incapable de langage, ni le signe d'une faiblesse mais un silence qui installe progressivement une scène anhistorique :

> ***Mon père*** *marchait droit devant lui, sûr de sa foulée, nullement intimidé par les rues rectilignes, aux immeubles vertigineux, qui se ramifiaient sans arrêt devant nous, si identiques qu'on avait l'impression de marquer le pas sur place [...]* ***Mon père*** *ne nous parlait jamais de sa famille. Ni de personne. À peine s'il nous adressait la parole.*[1]

Tout le passage est à l'imparfait et les verbes « *marchait* », « *ramifiaient* », « *parlait* » et « *adressait* » expriment la réalisation d'une temporalité cachée comme si l'énonciateur n'aurait pas voulu en parler de cette figure paternelle, d'autant plus qu'elle reste tellement déchue et qu'il s'agit d'une figure qui écrit sa propre douleur. Le père occupe normalement toute l'énonciation mais l'absence de sa parole affecte les structures sémio-narratives comme manifestation d'une crise de la relation médiatisée par le silence.

Le père engendre des dynamiques sémantiques qui amènent donc à le considérer comme un sujet assomptif assumant son silence. Cependant, le silence du père est enveloppé par des formes bruitées ou des "murmures" de versets coraniques. Les murmures qui émergent comme signes et empreintes de parole (passage du silence virtualisé : /parole latente/ au silence réalisé : /parole manifestée/) sont entrecoupés dans la chaîne du discours par des *disjonctions* : « *mon père passait devant eux sans les saluer* [2]».

[1] Khadra (Y.), *Ce que le jour doit à la nuit*, Paris, Julliard, 2008, pp. 26 - 27.
[2] Khadra (Y.), *Ce que le jour doit à la nuit*, idem.

BY-NC-ND

L'analyse figurative peut déjà prévoir une dimension polémique en tenant compte des *contrariétés*, des *contradictions* et de leur deixis *subcontraires* (état d'âme positif, « *mon père souriait* », « *il était aux anges* », « *les murmures coraniques* Vs état d'âme négatif, « *passer sans saluer* », « *il était quelqu'un d'autre* », « *mon père resta déçu* », « *mon père somma ma mère* », « *mon père décevait* »).

Nous voulons partir de ces bribes figuratives assez nombreuses dans les textes pour montrer que la figure du père, casuellement maléfique, est saillante et prégnante dans les œuvres, en partant des titres. Et au-delà, cette figure s'inscrit au sens d'une icône (le père est décrit sans effacer toute spécificité, c'est-à-dire présenté avec tous ses défauts tant perceptuel /*visage vide*/, physique /*un bras manquant*/ et moral /*il devient tueur*/). Pourtant, on le reconnait aisément, ce père « *tueur* » est nettement saillant par la présence du sémème 'loup' dans le titre, *À quoi rêvent les loups*.

I.3.1. ***La pluri-isotopie du 'loup'***

Soulignons normalement un point d'interprétation selon lequel dans des moments et parcours interprétatifs, le titre est analysable en terme d'une condensation de signes pluri-isotopes. Du point de vue sémiotique :

> *On entend par pluri-isotopie, la superposition, dans un même discours, d'isotopies différentes. Introduite par des connecteurs d'isotopies, elle est liée au phénomène de polysémie : une figure pluri-sémémique qui propose virtuellement plusieurs parcours figuratifs, peut donner lieu - à condition toutefois que les unités figuratives, au niveau de la manifestation, ne soient pas contradictoires - à des lectures différentes et simultanées.*[1]

À cet effet, l'isotopie religieuse intégrée dans *Les Agneaux du Seigneur* est peu à peu atténuée dans *À quoi rêvent les loups* par la présence du sémème 'loup' inscrit dans les textes en tant que figure, au sens perceptuel de visage paternel. Plusieurs isotopies se superposent en couches narratives distinctes.

La première isotopie sur le plan thématique concerne l'imaginaire du loup et le rêve : loup (cruauté, mort) et rêve (espoir, vie). Une isotopie se manifeste entre rêve et loup en fonction de degrés sémantiques. Le rêve est donné au sens de progrès ou de monde imaginaire par opposition aux loups qui sont des êtres réellement cruels et non supposés. À partir de

[1] Greimas (A.- J.) & Courtés (J.), *Sémiotique* : *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1993, p. 282.

BY-NC-ND

l'isotopie ‘‘rêve et loup’’ qui permet de maintenir les rapports entre vie (rêve) / mort (loup), on remarque aussitôt que cette isotopie se propage à un degré axiologique, moral et éthique qui rappellent sommairement le sens de la vie à l'intérieur de l'organisation narrative.

Dès les premières pages des œuvres, la figure du père se pose déjà comme premier signe perceptuel présenté sous l'effet "d'objet-miroir" à partir duquel la signification est alternée entre *image-homme* et s'accentuée de façon hyperbolique en *image-loup* pour produire une forte impression. Nettement présentes, les occurrences du sémème ‘loup’ se composent notamment d’un sème microgénérique spécifique /mammifère féroce/ qui sert d’interprétant pour se connecter à une sorte d’anthropologie de la violence par implication au sème mésogénérique afférent /homme violent/. C’est-à-dire qu’il s’établit une relation de dérivation sémique orientée de ‘loup’/mammifère/ à ‘loup’/homme/ et la possibilité d’une identité entre les deux sèmes est évidente. Soit ces deux possibilités sémantiques :

‘loup’/mammifère féroce/ → ‘loup’ /homme violent/ (**1**) : Soit on affecte à ‘loup’ le trait /humain/ en virtualisant le trait /animal/.
‘loup’ /mammifère féroce/ ↔ ‘loup’ /homme violent/ (**2**) : Soit on affecte à ‘loup’ le trait /animal/ en virtualisant le trait humain ou bien on actualise le sème /animal/ dans ‘loup’ en virtualisant progressivement le sème /humain/.

La possibilité (1) nous semble plus plausible par contextualisation en assimilant le ‘loup’ à l’homme. Le passage du figuratif (père) au thématique (homme) devient évident parce qu'il s'agit d'une figure thématisée. En (1), un sème microgénérique spécifique (‘loup’/mammifère féroce/) implique un sème mésogénérique afférent (‘loup’/homme violent/). Le sémème ‘loup’ note son appartenance à son sème spécifique /mammifère violent/ parce que le loup implique un mammifère et non l’inverse.

En (2), on peut penser que les sèmes /mammifère féroce/ et /homme violent/ s’excluent mutuellement et n’ont rien de particulier en inhérence mais ils demeurent contextuellement symétriques ou complémentaires. Le sème /homme violent/ localisé dans ‘loup’ est uniquement socialisé. Par cette symétrie, les thèmes domaniaux animal et homme s’opposent juste en tant que classes sémantiques : l’une, microgénérique intègre le sème inhérent /mammifère féroce/ ; l’autre, mésogénérique par le sème /homme violent/. Enfin, voyons comment les occurrences du sémème ‘loup’ composent ses sèmes spécifiques, éléments d’un taxème.

BY-NC-ND

I.3.1.1. ***Le taxème du 'loup'***

Procédons à quelques rappels théoriques en distinguant des sèmes spécifiques et les sèmes génériques. Les sèmes génériques sont définis en analyse componentielle comme l'ensemble des unités appartenant à un classème donné. Les sèmes génériques participent d'une dimension profonde de la signification. Néanmoins, le 'loup' note son appartenance à une classe de sémèmes qui forment un *thème taxémique*[1] du 'loup' dont la signification est déployée par l'opposition entre //humain// et //animal//.

Et, c'est pourquoi selon une précision, « *un taxème est une classe de sémèmes minimale en langue, à l'intérieur de laquelle sont définis leurs sémantèmes, et leur sème microgénérique commun*[2]*».* Trois traits microgénériques observés au niveau du discours permettent de construire le taxème textuel ou sous-ensemble de 'loup' composé des sèmes : /loup physique/, /loup psychique/ et /loup paternel/.

I.3.1.1.1. ***Le loup physique***

Morphologie des loups dans le texte **: [**Gros, grand, géant**],** place excessive des loups dans la description, une morphologie par comparaison aux êtres impressionnants. Le loup est à la fois concentration et déploiement des forces relayées par des marques guerrières /*J'ai gagné mes premiers combats*/, /*Je cognais dur*/, /*J'suis boxeur*/, p. 189.

La figure du père prend aussi sens dans le corpus au regard du sème /conflit/ actualisé à partir de 'loup' dont la description physique propage à sa manière des traits fantastiques comme /*les yeux hagards*/, /*des gueules géantes/* produisant des effets de sens annexes de méchanceté. On comprend mieux dès lors que la guerre et la figure du père se déploient corrélativement à l'évocation des loups. Même si l'objectif de l'auteur est d'évacuer les codes d'un islamisme radical jugé trop rigide et dirigiste dont la figure du loup porte tant de significations.

[1] Pour plus de précision, Rastier distingue quatre sortes de thèmes : « (i) Les thèmes taxémiques sont portés par les membres d'un même taxème, ou classe lexicale minimale d'interdéfinition. (Ii) Les thèmes domaniaux sont portés par les membres d'un même domaine sémantique. (iii) Les thèmes dimensionnels sont portés par les membres d'une même dimension sémantique. Les dimensions évaluatives ou thymiques, les tons, les espaces modaux, les plans temporels ou chronotopes, définissent dans les textes autant de sortes d'isotopies dimensionnelles. (iv) Les thèmes liés à un champ sémantique. », in, *Arts et sciences du texte*, op. cit. p. 39.

[2] Hébert (L.), (2012) «Dictionnaire de sémiotique générale», [En ligne], Volume XVII - n°1 et 2 (2012). Coordonné par Jean-Louis Vaxelaire, URL : http://www.revue-texto.net/index.php?id=2957 [Consulté le 31 mai 2015].

BY-NC-ND

Quasiment vorace au départ de l'œuvre, le loup est une métaphore figurative d'un père criminel. Le loup est en tant que sujet éthique rattaché à la force morale ; signe parfois d'un héroïsme tragique pour survivre aux atrocités de la guerre. Analysé en thématique, les indices du loup sont présents dans les signifiants « *bras herculéens* », « *grand gaillard aux allures d'hercule forain* », « *chevelure rebelle* », «*visage massif et cabossé* », « *crissement féroce* » actualisent les sèmes /férocité/ + /terreur/ dont les incidences sémiques se trouvent dans la phrase : « *La bête immonde venait de rugir au tréfonds de mes entrailles* [1]».

Il y a dans cette phrase, de notre point de vue, la thématisation de la guerre : « *la bête immonde »* citée est une représentation figurative de la cruauté du père guerrier et meurtrier. Parce que la bête immonde est associée à l'image du père. Il s'établit entre les deux traits (/père/ et /bête immonde/ une relation métaphorique-symbolique.

La relation uniorientée /bête immonde/ → /figure du père/ est manifestée par le lexème verbal /rugir/. À l'intérieur du trait /rugir/ se trouvent des valeurs émotionnelles ou comportementales comme la nervosité. Les mêmes sèmes sont également actualisés dans le discours à partir des lexèmes verbaux « fulminer », « gronder », « grogner », « hurler ». Les deux sèmes /férocité/ + /terreur/ correspondent à l'élément classitif /loup physique/ qui tient d'une afférence normative selon laquelle le loup est le symbole de l'homme méchant et dominant.

I.3.1.1.2. ***Le loup psychique***

Au côté du loup physique, toujours frontal et impérieux il y a le *loup psychique* qui est localisé notamment dans les traits figuratifs du spectre du père disparu. Dans les textes algériens en général, le loup module les sèmes /inconscient/ + /animalité/. Ces sèmes sont présents par exemple dans les textes de Mohammed Dib, *Le sommeil d'Eve.*[2] Chez Yasmina Khadra, les rêves faunesques de Tej, les agressions fulgurantes des cauchemars donnent plus précisément place au symptôme hystérique :

> *Mes pensées m'accumulent, se jouent de mes états d'âme […] La colère est toujours là telle une tumeur enfouie au tréfonds de moi, ou un monstre abyssal tapi dans les ténèbres de son repaire, guettant le moment propice de remonter à la surface terrifier son monde. Je cherche à extérioriser cette horreur bourrative qui patauge dans mes tripes, que mon agressivité n'est que le symptôme d'une*

[1] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1, Les Sirènes de Bagdad*, Paris, Julliard, 2006, p. 741.
[2] Mohammed Dib, *Le sommeil d'Eve*, Paris, Minos La différence, 2003.

BY-NC-ND

violence extrême qui sourd laborieusement en mon fort intérieur en attendant de réunir les charges propulsives de son éruption.[1]

Pour l'exercice d'identification des traits sémantiques généraux condensés par les titres et propagés par les œuvres, nous retenons dans cet exemple le sème /hystérie/ actualisé par les traits /monstre abyssal/, /horreur bourrative/, /charge propulsive/ en rapport avec le loup psychique, démesurément rongeur dont quelques scènes nous rappellent encore un prédicat qui fonctionne de façon bien spécifique dans les œuvres, à savoir la hantise et/ou blessure psychique lors des manifestations d'Alger. Souvent, on y rencontre chez Khadra un sujet excédé et clivé par des afférences historiques dysphoriques.

Parmi les traits pertinents de l'analyse thématique et figurative en sémantique, nous savons que le sémème s'appuie sur une prise en compte de sèmes pertinents constituant une signification parce que le titre tend à faire prédominer les causes d'un contexte social qui exprime dans notre cas des situations et des événements tragiques. D'ailleurs, à la fin de *Arts et sciences du texte*, dans la sous-composante intitulée "Textes et sciences de la culture", François Rastier rappelle aux sémanticiens cette remarque aussi difficile à contester : « *Même promus au rang d'observables, les faits humains et sociaux restent le produit des constructions interprétatives* [2] ». Du point de vue de l'analyse sémémique, le loup psychique est décrit par des traits propagés dans des occurrences syntagmatiques au moyen de lexèmes teintés de très forts tourments.

Des scènes psychiques permanentes, disséminées dans les textes réactivent des images effrayantes qui s'immiscent jusque dans le souvenir : « *Mon père allait revenir - c'était écrit sur les zébrures de l'eau, et ma mère n'aurait plus à se ronger d'incertitudes.*[3]». Le retour du père écrit sur les zébrures de l'eau est certes, une belle image mais hypothétique. Hypothétique déjà, puisque les afférences topiques du souvenir et de l'eau elle-même, finissent peu à peu par effacer l'image du père.

Hypothétique une fois de plus, dans la mesure où le père effectue malgré tout son retour mais *le crime à la main*, qui le poussera au meurtre. Advient alors dans les titres et les œuvres l'image du père meurtrier dans *Ce que le jour doit à la nuit*. Cette image se profile

[1] Khadra (Y.), Œuvres, tome 1, *L'attentat*, Paris, Julliard, 2005, p. 552.
[2] Rastier (F.), *Arts et sciences du texte*, op.cit. p. 278.
[3] Khadra (Y.), *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit. p. 175.

BY-NC-ND

dans *À quoi rêvent les loups* où l'image du père procède par figurations, c'est-à-dire la mise en discours des images-rêves constituées de scènes de guerre encore difficiles à oublier.

I.3.1.1.3. ***Le loup paternel***

Il est nécessaire de partir d'un principe qui relève d'une présupposition simple pour interpréter la figure du loup paternel : la présence du sémème 'loup' associé métaphoriquement à l'homme est plus probable que celle du loup seul. De l'ensemble du principe naît une nouvelle distinction du loup, signe d'une paternité déchue qui trouve, bien sûr un intérêt en analyse des composantes sémantiques. Le rapprochement entre le sémème 'loup' et le sème /paternité/ peut paraître inattendu, brusque ou lointain. Et pourtant il suffit de parcourir le *Grand Malentendu* de Yasmina Khadra pour s'apercevoir que le trait /paternité/, productif, génératif et distributif est indissociable de la cruauté.

Le trait sémantique /instinct criminel/ est constamment représenté dans celui de /paternité/. Comparativement, le père est un loup parce qu'en incipit des œuvres, c'est un père narrativement en disjonction de la sphère familiale où son premier sème /nourricier/ est absent de la textualité. Le père, placé dans une position permanente de fuite et d'effacement et le second sème /éducateur/ étant absent des structures narratives, met le fils dans une instabilité et surtout en situation d'orphélinage généralisé. Premier indice d'une paternité manquée pour le fils ? Oui, si l'on suit ces troublantes révélations :

> ***Mon père****, je ne me souviens pas d'avoir été proche de lui ou de m'être blotti contre sa poitrine. Immuable tel un totem, mon vieux ne laissait rien transparaître de ses émotions. Enfant, je le confondais avec un fantôme ; le temps de le rejoindre, il était déjà parti pour ne rentrer que tard dans la nuit. J'ignore s'il avait été un bon père. Je me demande s'il était capable d'amour.*[1]

Mais encore cette autre référence :

> ***Mon père*** *! Jamais je n'ai réussi à l'approcher. Une fois, je l'avais suivi jusque dans une impasse, certain de le coincer, et quelle n'a été ma stupeur en ne trouvant personne au pied de la palissade... Jusqu'au jour d'aujourd'hui, à mon*

[1] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1, Les Sirènes de Bagdad*, Paris, Julliard, 2006, p. 681.

BY-NC-ND

âge finissant, il m'arrive encore de l'entrevoir au loin, le dos voûté, sous son éternel paletot vert clopinant lentement derrière son propre effacement.[1]

Les deux références utilisent le syntagme sémantique « mon père » par reprise énonciative normalement anaphorique. Le fils n'approche son père que par des réflexes, des aspects, des stimuli conditionnés de manière sensorielle. « Mon père » est un syntagme utilisé pour actualiser le sème afférent /géniteur/ par opposition à /progéniture/. Le sème /géniteur/ constant et prégnant dans /mon père/ est exprimé sur fond d'une nostalgie manquante, comme indice d'un désarroi en tant que trait d'une déchirure interne.

L'absence d'affection qui ronge le fils est virtualisée dans « *j'ignore s'il avait été un bon père* », où, en fait le micro-syntagme « bon père » est chargé d'ironie, d'absence d'amour et iconisé comme figure de la méchanceté. En plus, le syntagme « mon père », bien que potentiellement investi d'autorité actualise néanmoins les traits /avoir une famille/, /être chef de famille/. Par contre, de façon étonnante, « mon père » est perçu au fur et à mesure de la narration comme un totem terrifiant puis d'un loup toujours solitaire et radical :

« *À Kafr Karam, les pères se devaient de garder leurs distances vis-à-vis de leurs progéniture*[2]». La rupture est prononcée ; et le passage a l'avantage d'être compatible avec le sème /filiation/ défini par les valeurs sémiques /père/ et /progéniture/ qui actualisent l'opposition sémantique /père/│/fils/ dans la classe des //humains//. Le fond sémantique de cette opposition est une tragédie allant jusqu'à la suppression physique définitive de la figure paternelle voire sa désacralisation totale :

Le coup parti, le sort en fut jeté. ***Mon père*** *tomba à la renverse, son misérable tricot sur la figure, le ventre décharné, fripé, grisâtre comme celui d'un poisson crevé et je vis, tandis que l'honneur de la famille se rependait par terre, je vis ce qu'il ne fallait surtout pas voir, ce qu'un fils digne, respectable, ce qu'un Bédouin authentique ne doit jamais voir – cette chose ramollie, repoussante, avilissante ; ce territoire interdit […] Après cela, il n'y a rien, un vide infini, une chute interminable, le néant… Toutes les mythologies tribales, toutes les légendes du monde, toutes les étoiles du ciel venaient de perdre leur éclat.*[3]

[1] Khadra (Y.), *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit. p. 176.
[2] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1, Les Sirènes de Bagdad*, Paris, Julliard, 2006, p. 682.
[3] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1, Les Sirènes de Bagdad*, op. cit. p.741. Il ne va pas sans rappeler, comparativement, que la mort du père est un trait obsédant qui revient souvent chez les écrivains algériens. Par exemple, de Mohammed Did à Yasmina Khadra, ils font de la mort du père un principe explicatif des malentendus du monde arabo-musulman.

BY-NC-ND

Extrait déterminant parce qu'il permet de comprendre ce qui fait véritablement sens et problème dans l'écriture de Yasmina Khadra. Une écriture éclatée, brisée, hachée qui porte essentiellement une interrogation sur le malentendu. Celui-ci se fait écart et distance où toute fusion voire le morne face-à-face père | fils, s'abolit. Sur le plan thématique et figuratif, la mort du père est d'une illustration significative consistant à afficher une attitude suspensive : la figure du père mort perturbe fortement l'énonciation linguistique telle qu'on la trouve dans certains sèmes contextuels de la citation ci-dessus. Particulièrement, on affecte à 'père' le sème inhérent /fatalité/ qui actualise le sème domanial /mort/ par opposition sémantique à /vie/.

Quelle est la signification de la mort du père dans l'œuvre ? Pour cerner la signification, partons de l'interprétation selon laquelle cette mort est un symbolisant. Elle est scénarisée en tant que figure de retrait : en fait, le coup de feu qui emporte le père doublé de l'image de sa chute dans la phrase « *mon père tomba à la renverse* » peut être interprété comme le symbole de la punition.

Le coup de feu qui « *emporte* » le père, loin d'être une métaphore thymique (signe d'affection) est plutôt le mouvement choc de séparation définitive entre le père et le fils. Le père mort, son visage apparaît comme un signe mais signe de néant. Avec la mort du père, tout l'univers textuel semble faire signe à partir de la disjonction : tout ce qui paraissait lié se délie et toute acquisition devient synonyme d'inversion et, de plus en plus dans les textes, on remarque que le discours opère de manière intemporelle. Le silence et l'absence qui fonctionnent sous forme d'isotopies génériques virtualisantes sont marqués encore par des murmures et des regrets. Evidemment, c'est l'occasion pour l'auteur de « faire taire les loups » mais surtout d'ouvrir les textes à d'autres signifiés.

Le rêve des loups est un ergatif qui endosse logiquement un pouvoir maléfique par une afférence péjorative de /tuer/ ; ce rêve, celui que Khadra appelle aussi « l'ultime symphonie » contient des traits évaluatifs, par le sème /mélioratif/. La structure du titre *À quoi rêvent les loups* se présente alors de manière casuelle : [loup]←(ERG)← [REVE]→ (ACC) →[homme] avec les valeurs sémiques [rêve] = ergatif / agent porteur du maléfice des [loups] en même temps, [rêve] a un sème accusatif /homme/ parce que le rêve des loups est assimilé aux actes violents menés par des sujets masculins.

En résumé, on arrive normalement à tirer de cette analyse une conclusion de mi-parcours à savoir que i) - La récurrence des classèmes définit l'isotopie sémantique du discours obtenue par l'itération du sème afférent contextuel /père/ dans loup et ii) ce sème fort

BY-NC-ND

pertinent manifeste la distribution discursive de plusieurs facettes figuratives. Par ailleurs, puisque /père/ est considéré comme une figure spectrale dans *À quoi rêvent les loups*, il est possible dès maintenant de convertir cette figure en opérations des modes d'existence.

I.4. ***Les modes d'existence sémiotiques***

Puisqu'elle se propose d'accorder le primat à la textualité, la sémantique interprétative de Rastier ne se propose pas certes d'élaborer un travail sur des faits ontologiques mais il n'empêche que la sémiotique du discours s'approprie cette tâche. Ce qui contribuera à examiner les modes d'existence. Pour mémoire, les modes d'existence trouvent leur fondement théorique dès *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* de Greimas et Courtés :

> *Lorsqu'une sémiotique donnée est posée comme objet de savoir, la tradition saussurienne lui reconnait deux modes d'existence : la première, l'existence virtuelle, caractéristique de l'axe paradigmatique du langage est une existence «in absentia» ; la seconde, l'existence actuelle, propre à l'axe syntagmatique, offre à l'analyste les objets sémiotiques «in praesentia» et paraît, de ce fait, comme plus concrète.*[1]

Jacques Fontanille traite des modes d'existence sous le versant d'une rhétorique et en distingue principalement quatre modes : le virtualisé, l'actualisé, le réalisé et le potentialisé intégrés et analysés dans la présente étude pour rendre compte précisément des structures et catégories latentes dans les titres en rapport avec les textes qui font apparaître la figure du père comme une figure variable c'est-à-dire virtualisée, actualisée/réalisée et potentialisée.

I.4.1. ***La virtualisation***

Le virtualisé est un mode caractéristique de l'axe paradigmatique du langage et fonde une existence in absentia qui s'oppose à l'axe syntagmatique des textes. La virtualisation est la neutralisation des sèmes en contexte. Le virtuel concerne logiquement les prédicats de la substance c'est-à-dire ce que le sujet représente de manière empirique. Si le loup est conforme au cynisme en portant la trace de sa propre négation, la mort du père virtualisée sous celle du loup, n'est pas la clôture de toute signification.

[1] Greimas (A.- J.), Courtés (J.*), Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, op. cit. pp. 138 - 230.

BY-NC-ND

De part en part, de partout, de bord en bord de la narration, la figure du loup masque celle du père. Souvent, dans les textes de Khadra, le fantôme du père resurgit :

> ***Mon père !*** *C'était bien lui. Je l'aurai reconnu entre cent mille spectres se découpant dans la nuit, entre cent mille bougres courant à leur perte...* ***Mon père !*** *Il était revenu. Il traversait la place du village nègre au milieu de la foule, ployé sous un épais paletot malgré la canicule. Il marchait droit devant lui, en traînant le pied. Je lui courus après, dans une jungle de bras et de jambes. Je n'avançais d'un pas que pour être repoussé de deux, luttant pour forcer le passage, les yeux rivés sur sa silhouette qui s'éloignait inexorablement, ployé sous son paletot vert. Je ne voulais pas le perdre de vue, de peur de ne plus retrouver sa trace... Quand je parviens à me soustraire à la cohue et à atteindre l'autre bout de l'esplanade, mon père s'était volatilisé. Je l'avais cherché dans les gargotes, dans les cafés, dans les bains maures... En vain.*[1]

La figure du père est dédoublée en une figure spectrale qui hante la scène énonciative pour en faire une scène *étrange.* Le spectre du père est généré par l'absence, celle de sa mort plus encore celle de sa *présence étrange.* Si le père est présent, c'est constamment sous les traits fantomatiques, d'une évanescence à peine saisissable donnée sous la forme d'une imperfection dans la perception : « *les yeux rivés sur sa silhouette* », « *je ne voulais pas le perdre de vue* », « *mon père s'était volatilisé* ».

Le discours montre que la figure du père est imperceptible par transparence. Sa trace et son image sont groupées dans des métamorphismes métonymiques : un père réduit à l'état d'une chose par le sémantisme du verbe « *s'était volatilisé* » ; un père comparé à une « *silhouette* » pour marquer une ligne de variation très tenue entre le perceptible et l'imperceptible homologuée par la structure des traits */père visible* :: *père invisible/.* Le narrateur donne une précision incontournable : *C'était parce qu'il portait le même paletot vert, qui échappait à l'usure du temps et aux inclémences des saisons, que j'avais fini par comprendre qu'il n'était pas fait de chair et de sang [...]* [2]

Nous pourrions tâcher de dégager le système sémique lié au spectre du père pour montrer la place qu'elle occupe dans une sémiotique générale. Au plan des catégories sémiotiques fondamentales, le spectre du père apparaît comme modulé par des récurrences en synchronie de *présence / non présence*, *visible / non visible*, *réel / non-réel* susceptibles de

[1] Khadra (Y.), *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit. p. 175.
[2] Khadra (Y.), *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit. p.176.

BY-NC-ND

marquer le passage entre les dimensions abstraites et les dimensions concrètes. En poursuivant l'étude sur les virtualités, *Les sirènes de Bagdad* est un texte qui étale également un niveau de virtualisation assez dense.

Pour nous appuyer sur un exemple, nous avons dans 'sirène femme' un sème afférent virtualisé /magie féminine/ qui manifeste la présence effective d'une isotopie féminine. Le titre fait partie prenante d'une connexion symbolique au regard du polysème « sirène ». Parce que « sirène » se donne à nous au sens d'esquisse par son caractère partiel, inachevé et provisoire. La signification du titre est décomposable et ne peut être appréhendée comme un tout compact et stable, mais seulement à travers un de ses traits sémiques. Pourtant chacun de ses traits bien que virtualisé, fait voir l'ensemble signifiant du titre comme entité globale.

Le sens du titre, jamais clos, est seulement *intermittent*[1] : « *Quand me ferras-tu entendre les sirènes de Bagdad ? Celles qui chantent ou celles des ambulances ? C'est à chacun de voir ?* [2]». La possibilité d'interprétation est donnée au lecteur avec un indice supplémentaire : « *Ce n'est pas une sirène qui chante, c'est le souffle cosmique qui se délecte de son éternité.* [3]*».*

Dès à présent, on peut légitimement penser qu'il y a des variations ou des degrés divers d'isotopie dans *Les Sirènes de Bagdad*. L'œuvre en elle-même enchâsse la signification dans des processus multimodaux : par exemple, le cri des sirènes est un cri latéral qui correspond au registre des virtuèmes sémantiques c'est-à-dire des cris non codés linguistiquement. Ces cris sont parfois des échos, des murmures à peine audibles prolongés en musique. Dès lors, le semi-symbolisme s'étale sur trois instances : cri/chant/musique qui ont dans l'œuvre une valeur d'intensité thymique et s'inscrivent dans le plaisir préliminaire intéroceptif (en terme de manifestation d'états d'âme[4]: /joie/, /ambiance/, /allégresse/, /jubilation/, /entrain/ ou /gaieté/). Pour cerner la portée du titre *Les Sirènes de Bagdad*, nous voulons étudier les textes en convoquant, à la suite de Bernard Pottier, les virtuèmes sémantiques.

---

[1] Nous pensons au beau et suggestif titre d'Henri Quéré, *Les intermittences du sens*, Paris, Puf, 1992. Le sens des titres et des œuvres de Khadra se manifeste entre les traits spécifiques et les traits génériques.

[2] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1, Les Sirènes de Bagdad*, Paris, Julliard, 2006, p.719.

[3] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1, Les Sirènes de Bagdad*, op. cit. p.727.

[4] Nous utilisons le terme « état d'âme » au sens de la Sémiotique des Passions illustrée par Jacques Fontanille. Ces états d'âme sont sous le contrôle d'une orientation discursive d'autant plus que c'est par le discours qu'ils sont révélés.

BY-NC-ND

I.4.1.1. ***Les virtuèmes sémantiques***

Dans les titres et les œuvres, l'assignation du sens est conditionnée aussi par des composants virtualisés dont la réalisation et l'activation sont bloquées en contexte. Bernard Pottier distingue trois classes sémantiques pour une analyse textuelle : le classème, le sémantème et le sémème. Sans rappeler les définitions de l'une et l'autre classe, Pottier intègre le virtuème au sein de la partie extrinsèque ou connotative du sémème à l'aide des connexions métaphoriques et symboliques.

Rastier reprend la terminologie de Pottier, cette-fois en élargissant la liste par la classification différentielle des traits : i) non-universels, non définitoires, non distinctifs relevant des normes socialisées et idiolectales ; ii) les traits universels, définitoires, distinctifs et actualisés appartiennent au système opérationnel des distributions dans les textes.
Les virtuèmes se définissent alors comme l'ensemble des traits i) organisés dans les œuvres par différents niveaux de pertinence sémantique. Niveaux qui sont adéquats chez Rastier et correspondent aux principaux paliers analytiques appelés microsémantique (niveau de la lexie), mésosémantique (niveau de la période) et macrosémantique (niveau profond du texte).

I.4.1.1.1. ***Parcours polysémiques***

Notre objectif est de montrer que les virtualités sémantiques que l'on rencontre dans les œuvres de Khadra manifestent des parcours polysémiques des unités. C'est-à-dire que l'inscription de la polysémie dans une linguistique du signe est fondamentale. Il y a une nécessité d'analyser le contexte du mot, les conditions de variation de sens. Le but est de voir comment le mot se manifeste au niveau lexical et de montrer sa propagation au niveau textuel. Le passage du *niveau lexical au niveau textuel* [1]marque en effet tout le problème de la néosémie.

Nous croyons réellement que la polysémie n'est pas le sens nouveau d'un mot, tâche qui est plutôt réservée à la néosémie[2]. Et que la néosémie ne se limite pas uniquement au palier

[1] C'est bien ici qu'on note une problématique développée par François Rastier, concernant l'articulation du signe et du texte. Lire à ce sujet : FRANÇOIS RASTIER (1996) «Problématiques du signe et du texte», [En ligne]. Disponible sur : http: //www.revue-texto.net/index.php?id=563.

[2] La néosémie décrit la singularité d'un mot, son aspect novateur : L'étude de la néosémie décrit la formation et l'évolution d'emplois nouveaux.», in, FRANÇOIS RASTIER et MATHIEU VALETTE (2009) «De la polysémie à la néosémie», [En ligne], Volume XIV - n°1 (2009). Coordonné par Évelyne Bourion. Disponible sur : http://www.revue-texto.net/index.php?id=2119.

BY-NC-ND

inférieur du lexique, elle est affaire des afférences et des domaines sémantiques qui finissent par se répercuter sur l'interprétation du texte en général. Si François Rastier définit « *le signe comme un passage minimal* [1] », c'est de fait que le même signe appelle une interprétation et du même coup, la polysémie s'inscrit dans un parcours interprétatif.

Pour cela, ce qui serait intéressant c'est de montrer comment un mot du titre s'inscrit dans une série de transformations lexicales et textuelles. C'est le cas de 'sirène' dans le titre *Les sirènes de Bagdad* où nous allons tenter d'énumérer toutes les occurrences pour faire voir les différences et l'émergence d'un sens nouveau. Partons pour cela d'un critère de caractérisation élaborée dans le tableau ci-après :

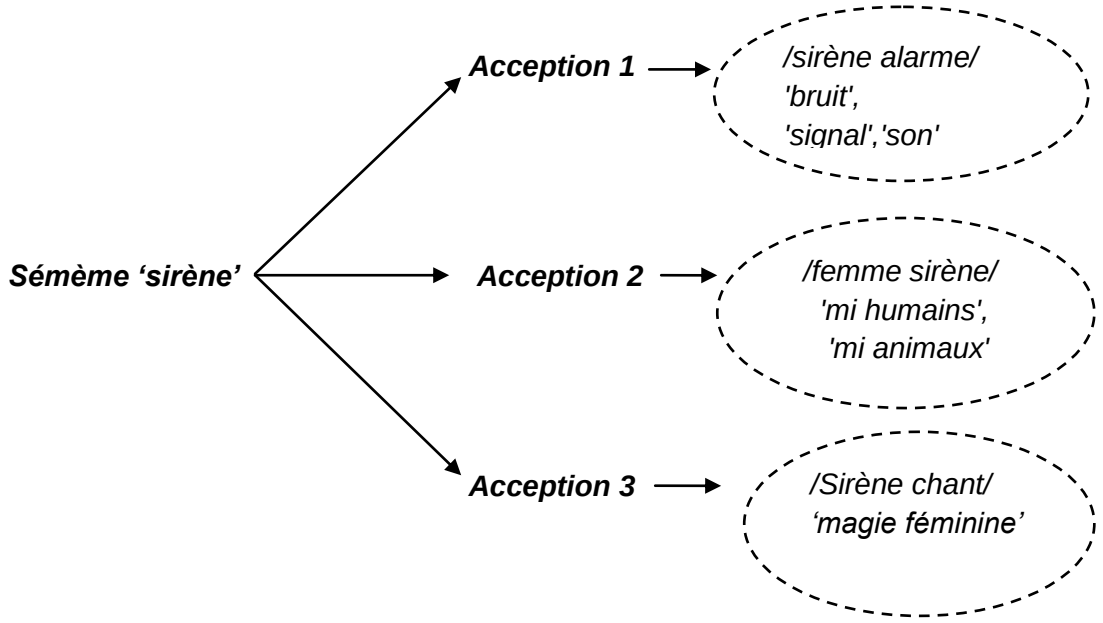


Tableau 3 : Les virtualités sémantiques

En observant momentanément le tableau, 'sirène' est polysémique dans la mesure où il manifeste plusieurs sens et des lexèmes différents. Entre ces sens, il y a des occurrences sémiques d'un même sémème. Le sémème 'sirène' diffère au moins par un sème inhérent : /sirène alarme/ pour la première acception ; /femme sirène/ pour l'acception 2 et /sirène chant/ pour l'acception 3 et l'ensemble de ces sens forment la polysémie de 'sirène.' Dans l'œuvre de Khadra, cette polysémie prend appui sur la première acception que l'on peut qualifier de « sens premier » pour se propager ensuite d'acceptions en acceptions.

[1] Idem.

BY-NC-ND

Mais toutes ces acceptions sont potentielles, parce que hiérarchisées dans le texte. Le passage de la première acception à la seconde ; ensuite de la seconde à la troisième entraine une modification des traits génériques.

I.4.1.1.1.1. ***Sème microgénérique***

Au regard de la polysémie de 'sirène', la forme de l'expression d'un titre est inséparable de la forme de contenu. On peut dire que les unités intégrées dans *Les Sirènes de Bagdad* peuvent être décrites en distinguant trois sèmes principaux qui correspondent respectivement aux sèmes micro, méso et macrogénériques. Le sème microgénérique de rang (1) induit une isotopie sonore par la récurrence du sème /sirène alarme/ et l'ensemble de ses sémèmes constants comme 'bruit', 'signal', et 'son' qui forment le taxème des //sonorités//.

Les sirènes sonores sont ici prises au sens casuel c'est-à-dire instrumental en rapport avec ce que l'auteur nomme les « *sirènes des ambulances* », c'est la première acception renfermée par le terme « sirène ». Qui plus est, l'isotopie sonore est conforme à l'isotopie associée à Bagdad en tant que locatif spatialement maléfique :

> *Bagdad était une passoire. Elle prenait l'eau de partout. Les attentats y étaient monnaie courante. On ne bouchait un trou que pour en dégager d'autres, plus meurtriers. Ce n'était plus une ville ; c'était un champ de bataille, un stand de tirs, une gigantesque boucherie. J'avais quitté une ville coquette, je retrouvais une hydre ratatinée, arc-boutée contre ses fêlures [...] La boite de Pandore ouverte, la bête immonde se surpassait. Plus rien ne semblait en mesure de l'assagir. Bagdad se décomposait.*[1]

Bagdad est érigé en objet de décomposition surinvestit dans sa présentation physique par l'énigme des trous ou des fosses, « *Bagdad était une passoire* », « *On ne bouchait un trou que pour en dégager d'autres* ». Les meurtres et des traces de guerre semblent révéler l'atonie générale. C'est un univers détruit par la généralisation des jeux de décomposition (décomposition n'est pas forcément à prendre au sens méréologique mais la vision métaphorique où toute chose est devenue désorganisée) qui figure le discours et les différentes descriptions suivent un axe sombre thématisé par l'ancrage des répressions.

[1] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1, Les Sirènes de Bagdad*, op.cit. p.773.

BY-NC-ND

On peut expliquer l'isotopie associée à Bagdad, en première approche, parce qu'il s'agit d'un univers antisocial, un univers fragmenté qu'on ne peut définir comme un tout. Les descriptions apparaissent de manière syncrétique, par regroupements successifs, à la fois comme « *un champ de bataille, un stand de tirs, une gigantesque boucherie, une boîte de Pandore* » qui sont des marques d'une dysphorie, d'une pollution et d'une décomposition internes. Du coup, s'observe un changement de paradigme où l'isotopie sonore offre au moins théoriquement une forte prise à l'isotopie corrélative à Bagdad.

Le transfert paradigmatique s'établit incidemment de la manière suivante : /sirènes des ambulances/, ambulance réalise le trait /pour ville/ qui actualise à son tour le trait distinctif /Bagdad/ à la fois topos d'une ville en péril. La molécule phémique indexant les sémèmes 'alarme', 'signal' et 'bruit' est signe d'une détresse à Bagdad. Par exemple, le trait morphème « si » de *sirène* renvoie aux sons par l'entremêlement du « s », roulement de plusieurs sons et du phème « i », forme aiguë et stable de ce son.

Sans véritablement élaborer une étude des systèmes acoustiques, le mot *sirène* est très chargé de sons par ses formes très fines comme « s », « i », « si », « ène » qui, dans leur prononciation et leur écoute peuvent être interprétés comme des "*sons agaçants*" parce qu'insistants, perçants et sifflants. De fait, l'isotopie sonore au niveau microgénérique s'actualise en majorité par le regroupement des sèmes /détonation/, /déflagration/, /projectile/, /mitraille/, /balles/, /lance-roquettes/ appartenant au domaine //des armes//.
Le titre *Les Sirènes de Bagdad* déroule sa signification en étapes tout autant structurées.

I.4.1.1.1.2. ***Sème mésogénérique***

Dans les différents niveaux du titre, le deuxième virtuème est manifesté par la récurrence d'une isotopie mésogénérique indexée dans la classe dimensionnelle des sirènes. Ce niveau de rang intermédiaire regroupe sous l'influence de la période, du contexte et dans l'imagination collective l'actualisation des sémèmes 'personnages mi-humains' et 'personnages mi-animaux'. Au sens de Pottier, on peut parler des virtuèmes présents en latence et ayant pour effet la fascination : *Est virtuel, tout élément qui est lattent dans la mémoire associative du sujet parlant, et donc l'actualisation est liée aux facteurs variables des circonstances de communication. Le virtuème représente la partie connotative du sémème.*[1]

[1] Rastier (F.), *Sémantique interprétative*, op. cit. p. 42.

BY-NC-ND

En effet, des tendances dominantes montrent que le mot « *sirène*» a des acquis culturels et sociohistoriques par le partage des connotations : ce mot varie selon le contexte et l'univers de croyance. À titre de commentaire, *les sirènes...* l'actualisation de ce mot assure la fonction symbolique humaine dans la mesure où il engage des variations distinctes de significations : on s'aperçoit qu'une sirène indexe au moins le sémème 'femme' dans tout contexte mythique mais qu'il symbolise nécessairement les autres sèmes figuratifs afférents, 'personnages mi-humains', 'mi-animaux'. De telles représentations semi-symboliques sont fréquentes dans le titre et témoignent de la *fusion des parties*[1]. L'intrusion de l'image de la femme dans celle de sirène montre à juste titre que Yasmina Khadra crée des personnages par fusion des parties supérieures et inférieures, le cas de *femme sirène.*

Dans l'œuvre, la représentation de Bahia sous forme d'une jumelle est liée à une image semi-symbolique. Une jumelle peut être représentée dans la production sémiotique comme un personnage réciproque par réflexivité des propriétés. Par exemple, Bahia est dans une opération symétrique, puisqu'une jumelle est obtenue par adjonction des traits identiques. En un sens, l'analyse des virtualités procède par classification où la relation *femme-sirène* exprime une forme mésogénérique domaniale ayant trait à l'univers de croyance.

Khadra invite le lecteur à percevoir dans l'unité sémantique du titre, la manifestation des virtuèmes expliquant à priori une praxis du vécu à partir de laquelle la figure de la femme réprouvée émerge dans les œuvres. L'isotopie sonore se change en cri de douleur englobée dans une prédication existentielle à peine masquée. Déclenchée, une sirène a une forme possiblement interprétable car elle renvoie à un profilage ascendant : retentissement, impact, signal. Seulement, les sons des sirènes sont codifiés. Envoûtants et à peine entendus les sons des sirènes suscitent la panique, l'ordre périclitant des choses, de Kafr Karam à Bagdad :

> *Les sirènes retentirent dans le silence de la nuit ; les immeubles se mirent à partir en fumée, et du jour au lendemain, les idylles les plus forts fondirent en larme et en sang […] je suis rentré à Kafr Karam, halluciné, désemparé et je n'ai plus remis les pieds à Bagdad. De temps à autre, des voitures de police nous dépassaient, des sirènes hurlantes.*[2]

---

[1] Louis Hébert a bien montré par exemple qu' «*une sirène combine la partie supérieure d'une femme (1 + 3 + 5 + 7) et la partie inférieure d'un poisson de sexe féminin, présume-t-on plus par la cohérence qu'en vertu de signes extérieurs de sexuation (2 + 4 + 6 + 7 + 9) le personnage produit peut provenir de la permutation des parties d'un seul et même personnage- source ou de la combinaison des parties provenant des deux personnages-sources (femme et poisson pour sirène)* », in, *Dispositifs des textes et des images : introduction à la sémiotique appliquée*, op. cit. p. 245.

[2] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1, Les Sirènes de Bagdad*, Paris, Julliard, 2006, p. 680.

BY-NC-ND

Les sons sont changés en cri d'horreur ; un cri devenu tragédie. Partagé entre le cri des sirènes, la pénombre et la détresse, Bagdad est un vaste champ ruiné par la disparition, la perte de tant d'êtres. En cela, le cri des sirènes est multiforme : tantôt un chant horrifique, l'annonce d'une perte humaine et quand ce n'est pas une alerte pour une bombe, un accident ou une balle, les sirènes sont tantôt ce battement de cœur devenu hymne intérieur.

I.4.1.1.1.3. ***Sème macrogénérique***

Enfin le dernier niveau des *Sirènes de Bagdad* est celui des dimensions correspondant à une classe de sémèmes de généralité supérieure où l'isotopie féminine sert effectivement de fond sémantique c'est-à-dire d'isotopie macrogénérique. Habillées en mille aspects, les sirènes sillonnent l'espace narratif du *Grand Malentendu*. Sans surprise, il s'agit de ce que l'auteur appelle « *les sirènes qui chantent* » ouvrant ainsi un niveau des virtualités multimodales plus profond : le lexème verbal *chanter* donne l'impression que les sirènes sont des êtres empiriques. C'est d'autant plus vrai que pour Yasmina Khadra il s'agit des chansons arabes susceptibles de redonner sens et signification au monde, parfois de façon provocatrice :

> *Si l'Occident pouvait comprendre notre musique, s'il pouvait seulement nous écouter chanter, percevoir notre pouls à travers celui de nos cithares, notre âme à travers celle de nos violons. S'il pouvait, ne serait que l'espace d'un prélude, accéder à la voix de Salah Fakhri, ou de Wadi Es-Safi, au souffle éternel d'Abdelwaheb, à l'appel langoureux d'Ismahane, à l'octave supérieure d'Oum Kalsoum ; s'il pouvait communier avec notre univers [...].*[1]

La sémantique avec elle, la sémiotique générale doit à Sémir Badir et Herman Parret la notion *d'aisthésis,*[2] applicable dans le cadre de cette analyse : accéder à l'écoute des chansons arabes c'est en effet accéder à cette sensualité de l'écoute vue comme une aisthésis. De sa nature, son usage, ses modes de manifestations et ses formes de tonalités,

[1] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1, Les Sirènes de Bagdad*, op.cit. p. 718.

[2] Badir (S.) & Parret (H.), *Puissances de la voix, corps sentant, corde sensible*, Presses Universitaires de Limoges, 2001, p. 7. La notion d'aisthèsis trouve aussi un fondement théorique chez Pierre Ouellet *: « Instance de réception ou de saisie des entités sémiotiques. L'aisthèsis est généralement définie comme un phénomène pathique, relevant d'effet produit sur l'être ou l'état du sujet, la position actantielle serait celle d'un objet ou d'un patient, sinon, d'un destinataire ou d'un bénéficiaire. On subit la perception dont on est la cible bien davantage qu'on agit en elle et par elle ou qu'on la met en acte en tant que source ou cause de son surgissement.* », in, *Poétique du regard*, p. 35.

BY-NC-ND

la musique arabe est chargée de significations spécifiques dans le corpus. Il est question d'une musique lyrique et sensuelle. Progressivement, à la question de vouloir entendre les sirènes, une réponse commence à se préciser dans des voix des chanteurs arabes. Voix d'ailleurs traversées par de véritables qualités esthético-vocales :

> *Ecoute moi ça... C'était de nouveau Fairouz, la diva du monde arabe, interprétant son impérissable Passe-moi la flûte. Kadem s'étendit sur son lit, croisa les pieds et, le verre de thé au poing, il s'exclama ! Purée !... Aucun ange ne lui arriverait à la cheville. Ce n'est pas une sirène qui chante, c'est le souffle cosmique qui se délecte de son éternité ... La cassette finie, il en enclencha une autre, puis une autre, des anciennes chansons d'Abdelhalim Hafez, à celles d'Abdelwaheb, en passant par Ayam Younes, Najat et d'autres gloires éternelles.*[1]

Si l'univers de Bagdad est un anti-espace aux allures de carcéralité, Yasmina Khadra sait aussi le recréer en allant au-delà du malentendu par le moyen du chant. Bien que fonction de la douleur, le chant des sirènes crée des virtualités sémantiques multimodales : un chant euphorique produit sur tout objet. Une autre virtualité de ce chant, synonyme de donation de sens, c'est de se constituer en une pratique des rapports intimes et enchantés entre les choses. Cela nous amène à comprendre que les sirènes qui chantent permettent de rompre le malentendu et de créer l'harmonie des sphères humaines (fusion des mondes et des sensibilités).

Pour conclure partiellement la polysémie du sémème 'sirène', référons-nous à ce mot phare de Greimas pour lequel : « *La signification peut se cacher dans toutes les apparences sensibles, elle est derrière les sons, mais aussi derrière les images, les odeurs et les saveurs*[2]*».* Partons de cette citation pour envisager l'analyse du titre *Ce que le jour doit à la nuit*. À grands traits, on peut dire que les jours et les nuits occupent le devant de la scène des modes d'existence. En arrière fond, les jours et les nuits se présentent comme un *écran imparfait*, leur paraître figuratif fait remonter à la surface un sens lacunaire aux formes de tourments.

[1] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1*, *Les Sirènes de Bagdad*, op.cit. pp. 726-727.
[2] Greimas (A.-J.), *Du Sens*, Paris, Seuil, 1970, p. 49.

BY-NC-ND

Les jours et les nuits sont synonymes de moments dénués de logique, dépourvus de vocation et absurdes. Les modes d'être du sujet empruntent les effets temporels « *d'arrêt sur image* » où tout semble inerte, inactif et ralenti. Interviennent aussi de nouvelles catégories figuratives : les ombres et les pénombres qui surgissent à chaque détour de rue sont analogiquement le reflet des jours et des nuits. Pour comprendre davantage la manifestation des modes d'existence dans nos œuvres, considérons à présent *L'équation africaine*.

Il y a d'abord le symbolisme du "chemin" conçu chez Khadra sous la forme sémantique d'un socio-symbole voire une métaphore du progrès régit par des forme topologiques telles que repères, orientations et directions qui s'entendent au plan des afférences sociolectales comme une métaphore du progrès social.
D'autres symboles sont présents dans l'œuvre comme la traversée d'un fleuve qui est un *culturo-symbole* qualifié dans la formation du sujet humain par des valeurs initiatiques. Celles-ci sont souvent virtualisées au profil d'entités enté-linguistiques.

Les titres de Khadra varient à leur guise des angles de présentation des faits. On peut faire remarquer qu'avec la conception interprétative relative précisément à la virtualisation des systèmes de la signification, le lien entre la forme du contenu et la forme de l'expression est une liaison motivée entre les systèmes de signes : les relations paradigmatiques virtuels, d'opposition ou syntagmatiques de participation et d'association ont permis de ressortir les possibilités créatives recouvrant l'ensemble des virtualités. C'est le cas du sémème 'sirène' représenté sous différents angles de signification.

Il est à cet égard remarquable de constater que la plupart des figures virtualisées sont mis en scène dans un contexte de guerre où les sujets humains sont placés en mi-chemin entre la dimension //animale// et la dimension //humaine//. La fusion sirène-femme en est un exemple car au niveau narratif, le regard de la femme prend les attributs d'une sirène. La notion de mode de virtualisation sémiotique appliquée au texte suppose que la signification d'un titre passe par les images, le semi-symbolisme et des signifiés contextuels.

En résumé, le passage de la polysémie à la néosémie est hiérarchisé dans les œuvres de Khadra. La néosémie prend ensuite les allures de la dernière acception. Dans le cas de « sirène », la dernière acception est celle de 'sirène-femme' fondée sur une afférence en rapport contextuel. C'est-à-dire en rapport avec une pratique sociale, celle de la guerre où les femmes se transforment en sirènes dans *Les sirènes de Bagdad*.

BY-NC-ND

I.4.2. ***L'actualisation et la réalisation***

L'actualisé et le réalisé font partie du mode de sélection censé rendre compte du fonctionnement des organisations syntagmatiques qui relèvent de la syntaxe narrative de surface. Pour donner un détail sur ces deux notions, l'actualisé et le réalisé font partie du plan de la manifestation des sèmes élaborés comme un langage en acte. Dans le contexte proprement sémantique, l'actualisation nous permet de construire/identifier un ou des sèmes en contexte.

Par exemple, (i) *la présence du père* est attestée dans des effets discursifs et énonciatifs comme « *mon père! C'était bien lui*. *Je l'aurai reconnu* », où les pronoms *le* / *lui* sont des marques de cette présence, accentuée par la suite dans la dimension temporelle du participe « *reconnu* »*,* ayant valeur de fixation du regard dans le fait, corrélé par des formes comme « père présent », « père vu », « père connu».

Dans *Présences*, Herman Parret introduit exemplairement une définition : *En tant que mode d'existence sémiotique, la présence est, en somme, l'existence in praesentia, d'ordre syntagmatique.*[1] La présence s'appuie incidemment et régulièrement sur le mode d'existence sémiotique manifestée par l'axe de l'actuel au virtuel. Le spectre du père est (ii) *une non-présence* ou dans les termes sémantiques, une présence virtualisée, donc onirique ou fantasmatique. Si la figure du père recèle en soi un sens souvent multiple, complexe et composé c'est parce que Yasmina Khadra en fait un principe explicatif des conditions sociohistoriques de l'Algérie.

I.4.3. **La *potentialisation***

Traversée de cynisme, nourrie de silences, d'absences et de présences figuratives, on peut avancer que la figure du père est symbolisée par celle des loups. Cette figure est en opposition thématique et figurative avec les hirondelles où le sème /maternité/, constant, se trouve valorisé (c'est nous qui le soulignons pour le moment mais pour une démonstration plus fine, à lire les pages à venir sur la morphosémantique des titres).

L'isotopie paternelle relative à 'loup' contraste avec l'isotopie maternelle relative à 'hirondelle' même si l'on note dans le corpus la manifestation de la figure (père-mère-enfant) par des formes textuelles ''mon père'' / ''ma mère.'' À partir de cette structure identitaire dualiste, la

[1] Parret (H.), *Présences*, in, *Nouveaux actes sémiotiques*, Presses Universitaires de Limoges, 2002, p. 13.

BY-NC-ND

narration incorpore et potentialise les intrigues de la différence des sexes. Pour faire un pas de plus en termes de précisions, la mère à l'inverse du père devient un sujet potentiel tant revendiqué dans les structures narratives.

En fait, la pratique narrative dans les textes de Khadra a une fonction de revendication de la figure maternelle qui fait en sorte que l'écriture elle-même se donne à construire une vision unifiée du ''monde sans malentendu.'' Les tensions observées à tous les niveaux des textes s'estompent progressivement avec l'apparition de la figure maternelle tour à tour potentialisée parce qu'elle subsiste, dure, s'affirme et s'étend dans une durée spatio-temporelle sans plus jamais en subir la moindre somation. Comme le confirme Gilbert Simondon : « *Il faut insister sur la notion de potentialité qui est bien plus que la simple possibilité logique ; la potentialité c'est la force devenue tendance du vivant, tension orientée, désire, aspiration*[1] ».

On comprend dans ce sens pourquoi dès l'ouverture Khadra dédicace ses œuvres par une formule aussi brève que pleine de tensions : « À mon père et à ma mère ». C'est dans cette dédicace que se trouve le premier malentendu chez Khadra par la tension entre père / mère. En effet, dans la classe des pronoms, « **mon** » actualise le « masculin » confirmé d'ailleurs par l'isotopie masculine dans « père » par opposition au « **ma** » qui potentialise l'isotopie maternelle confirmée dans « mère ».

L'isotopie féminine est potentielle parce qu'elle est le soubassement à partir duquel le sujet, c'est-à-dire le fils infère ses actions futures. Le fondement de cette position est l'idée selon laquelle la mère oriente la visée du fils qui commence à être doté d'une compétence modale du pouvoir. Le sujet devient ainsi capable d'organiser, d'ordonner des événements selon la succession. Malgré l'absence du père, le fils tente de programmer et de maintenir plusieurs actions. En ce sens, l'isotopie maternelle intervient dans le texte comme un facteur d'homogénéité qui tend à faire progresser le fils soit dans le flux temporel des jours et des nuits, soit de le libérer de l'emprise des loups sociaux.

Au milieu des deux isotopies masculine et féminine advient une figure identitaire oscillatoire qui subit cette opposition. C'est la figure du fils plongé dans la ruine d'un moi affectif causé par le père ; et trouve refuge auprès de la mère. Que ce soit dans *Les sirènes de Bagdad, Ce que le jour doit à la nuit* ou dans *Les hirondelles de Kaboul* la mère s'affiche progressivement comme une figure présentée sous le prisme du charme : « *Elle était belle,*

[1] Simondon (G.), *Cours sur la perception*, Les Editions de la Transparence, 2006, p. 23.

BY-NC-ND

ma mère. Avec ses cheveux noirs qui lui arrivaient au renflement des hanches[1]. » Plus encore, avec la récurrence des traits père / mère placés de manière disjonctive (l'absence du père / présence de la mère), les œuvres montrent que le projet d'écriture de l'auteur est commandé en partie par la reconstruction de la cellule familiale détruite lors de la guerre d'Algérie.

Nous retiendrons ici la prééminence des afférences sociolectales inclues dans les titres et les œuvres qui restent associées à la distribution des structures figuratives réellement signifiantes. Complémentairement, les hirondelles sont représentées sous des formes figuratives aussi variables : chose curieuse, les hirondelles de Khadra portent des voiles.
Ce qui ne va pas sans conséquence parce que le voile est une trace sociale et véritable symbole de la sédition, des émeutes, de la rébellion. À propos de la sémantique référentielle, le titre est une unité sémantique définie comme un point de stabilisation de certaines afférences et en même temps il déclenche une interaction des systèmes virtuels au moyen des isotopies génériques présidées par des normes ou croyances culturelles. Des hirondelles aux sirènes, il se développe un mécanisme génératif fondé sur une interaction métaphorique.

Quoi qu'il en soit les femmes occupent un intérêt marqué dans les textes de l'écrivain algérien Yasmina Khadra. Néanmoins, la représentation des femmes est parfois faite sous les traits semi-symboliques ou virtualisés. Pour interroger les titres, l'étude déborde les cadres thématique, figuratif, semi-symbolique ainsi que les différents modes d'existence pour ouvrir une voie nouvelle d'analyse qui passe par la dialogique. Car, *la dialogique peut être rapportée à la thématique*[2] pour montrer les variations entre les univers sémantiques.

[1] Khadra (Y.), *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit, p. 93.
[2] FRANÇOIS RASTIER (1996) «La sémantique des textes : concepts et applications», [En ligne], Disponible sur : http://www.revue-texto.net/index.php?id=566.

BY-NC-ND

Chapitre II.
La composante dialogique

L'étude des titres n'empêche pas de travailler sur les sens construits à partir des seuls titres pour intégrer la dialogique afin de comprendre l'œuvre dans sa spécificité énonciative. Il s'agit de reconsidérer le titre comme un interprétant c'est-à-dire que le titre émet un point de vue qui oriente la visée sur le sens de l'œuvre.

On tentera de montrer que les œuvres de Khadra contiennent des indications pertinentes sur diverses questions qui concernent l'énonciation. C'est le cas de l'identification dans le discours des instances énonciatives. Plusieurs voies d'analyses s'ouvrent ici : la première voie appelle une analyse sur les modalités que nous pouvons interpréter soit en passant par des prédicats du titre ; soit par des adverbes et des périphrases modalisés. La seconde est relative à la question du point de vue que l'on peut traiter comme une construction de sens, un décalage entre la visée et la saisie. Ce qui peut permettre de localiser la position de l'énonciateur dans un univers précis.

La dialogique repose sur le modèle de deux formes d'énonciation : (i) *l'énonciation énoncée* parce que basée sur une typologie des mondes et des univers (acteurs, espace et temps de l'acte d'énonciation qui sont chez Benveniste liés aux instances de « je, ici, maintenant ») et (ii) *l'énonciation énonçante* soumise à une réalisation particulière de la signification c'est-à-dire une manifestation du sens dans le texte. Cette dernière forme d'énonciation s'est élargie jusqu'à atteindre la notion de *praxis énonciative* avec Jacques Fontanille.

L'énonciation est analysée en sémiotique à partir de la présence, la position d'un sujet dans le discours. La praxis énonciative vient donc concilier les deux formes d'énonciation citées précédemment puisqu'elle gère « l'apparition et la disparition des énoncés et des formes sémiotiques dans le champ du discours, ou par l'événement que constitue la rencontre entre l'énoncé et l'instance qui le prend en charge.[1]»

En termes de composantes sémantiques, on ne comprend l'œuvre qu'à partir d'un ensemble d'actes signifiants se rapportant aux données sur un univers de référence de l'auteur empirique, des données sur le contexte social et historique dont les traces peuvent être identifiées dans l'œuvre. Mener une interprétation entre titres et œuvres en dialogique, c'est en effet arriver à dégager un des systèmes sémantiques de la construction des mondes.

[1] Fontanille (J.), *Sémiotique du discours*, op. cit. p. 271. Nous tenons à apporter une précision : les mots « apparition » et « disparition » employés dans la citation doivent être pris au sens de deux modes « le réalisé » et « le virtualisé ».

BY-NC-ND

L'intérêt est de tenir compte des virtualités du plan de l'énonciation pour cerner l'acte posé dans l'énoncé. Il n'est pas question de recourir systématiquement à la pragmatique. Car, l'approche de la sémantique interprétative invalide la notion de pragmatique qui met l'accent sur la transmission des messages (au sens communicatif) alors que nous avons besoin d'une énonciation produite au niveau du discours pour cerner la signification.

Signalons toutefois que l'étude sur les titres a d'ailleurs suscité l'intérêt de plusieurs théoriciens : au passage on peut noter la diversité terminologique des fonctions prêtées au titre (appéritive, référentielle, publicitaire, communicative, etc.). L'une et l'autre fonction sont parfois restées confinées dans le domaine littéraire sans pour autant que les analyses soient réglées et certaines devenues inopérantes.

À l'opposé de la diversité des fonctions attribuées au titre, notre intention n'étant pas de formuler une sémantique nouvelle du titre mais d'avancer un point de vue qui éclaire l'analyse des titres en proposant des avancées dans les registres sémio-sémantiques de l'interprétation des textes.

Quitte à situer les enjeux de notre étude par une définition, nous dirons que l'adoption du mot "dialogique" est relativement récente. Elle remonte à la publication de deux textes incontournables, *Sémantique interprétative* et *Arts et sciences du texte*. Rastier précise les conditions et les moments interprétatifs de la dialogique :

> *La dialogique rend compte des modalités, notamment, énonciatives et évaluatives, ainsi que des espaces modaux qu'elles décrivent. Dans cette mesure, elle traite de l'énonciation représentée.*[1]

Par la composante dialogique, il devient possible de définir le titre comme une condensation d'unités modales à partir desquelles les foyers énonciatifs se multiplient. Sans exagérer, on pourra parler de *fonction dialogique du titre* c'est-à-dire une fonction modale affectée d'une valeur véridictoire vrai / faux ; d'une forme liée au factuel / irréel ou impossible. Une telle esquisse de la dialogique nous fait également penser que le titre est porteur d'une valeur thymique en termes de paires positif / négatif, plus techniquement sous les termes d'euphorie / dysphorie ou d'aphorie.

[1] Rastier (F.), *Sémantique interprétative*, op. cit. p. 281.

BY-NC-ND

II.1. ***Modalités et univers sémantiques***

Des expressions linguistiques, des caractéristiques d'évaluation de foyers ou univers sémantiques, des marques prosodiques tonales sont autant de procédés pour traiter des traits du titre en dialogique. L'analyse dialogique entend par modalité :

La détermination énonciative spécifiant dans quelle mesure l'énonciateur attribue au contenu propositionnel de son énoncé une valeur référentielle. La modalité peut donc être définie comme la relation qui s'établit nécessairement entre une proposition et une instance de validation. Dans cette perspective large, tout énoncé affiche une modalité.[1]

En admettant l'idée selon laquelle le titre est un énoncé, son étude est envisagée dans une logique de type modale. Entre autres modalités, il est possible de distinguer la véridiction.

II.1.1. ***Modalité véridictoire***

La modalité véridictoire repose sur une approche de classification des unités d'un langage vrai, codé ou culturel qui appelle une analyse du complexe *dissimulation* et *simulation*. Les remarques suivantes ont pour objectif de prendre en charge le faire véridictoire régit par des enchaînements d'expressions comme une détermination modale. Le but étant de relever des signifiants codés et actualisés par une énonciation :

> *Il faut donc étudier la véridiction en mettant l'accent sur le réseau complexe de relations que les acteurs tissent à travers leurs actions, en soulignant ainsi le rôle de l'interaction dans l'instauration et l'altération de la vérité. La véridiction est traitée par l'analyse sémiotique en termes de modalités : à partir de cette perspective, le jugement véridictoire correspond au procès par lequel un énoncé d'état modalise un autre énoncé d'état, ce dernier étant un objet-savoir et, le premier, une modalité véridictoire.*[2]

Les formes de véridiction sont propagées dans le *Grand Malentendu* par des propositions affectées d'une valeur de vérité susceptible de décomposer en différents univers. En effet, *L'attentat* s'appuie sur un contrat véridictoire : le crime est érigé en valeur de premier plan et demeure l'objet du malentendu. Véridictoire, parce que le crime est actualisé dans le titre sous le mode de l'événement qui produit l'effet sur l'observateur et la victime :

---

[1] Neveu (F.), *Dictionnaire des sciences du langage*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 233.
[2] Per Aage Brandt & Roberto Flores, *Niveaux et stratégies de la véridiction*, Presses universitaires de Limoges, 1995, p. 24.

BY-NC-ND

Les flammes dévorant le véhicule refusent de bouger, les projectiles de tomber… Ma main se cherche au milieu du cailloutis ; je crois que je suis touché. J'essaie de remuer mes jambes, de relever le cou, aucun muscle n'obéit. J'avance au milieu des éboulis suspendus, des gestes pétrifiés, des bouches ouvertes sur l'abîme […] Un frisson me traverse des pieds à la tête, libérant l'univers, enclenchant les délires. Les flammes reprennent leur branle macabre, les éclats leur trajectoire, la panique ses débordements.[1]

Dans ce passage, la véridiction est donnée par une forme linguistique attestée dans la phrase « je crois que je suis touché ». Le croire est placé sous le mode de l'actualisé dans lequel le sujet adhère et certifie l'acte de l'attentat. On peut penser à une confrontation des modalités entre la forme « je crois » qui relève de la certitude du sujet et le « je suis touché » qui relève de la sensibilité du sujet. Le croire est ainsi lié au sensible parce que le sujet dévoile sa douleur par périphrase verbale.

Par *le croire* également, on voit que le sujet occupe une place de victime, en même temps sa performance à se défaire des brûlures de l'attentat. Performance, dans la mesure où le sujet « avance aux milieux des éboulis » et tente d'avoir toutes les aptitudes possibles, soit en passant par le pouvoir-faire (sa capacité à s'échapper de l'attentat) ; soit sur une forme du vouloir, comme possibilité de vouloir exister.

Entre les différentes modalités (croire, vouloir) ce que le discours tente de faire remonter à la surface c'est l'opposition dans l'œuvre de deux univers énonciatifs : d'une part, l'univers de la mort où le sujet est pris comme victime auquel cas il ne peut sortir indemne de l'acte de l'attentat. Vu que l'affect du sujet est ''inondée'' dans l'isotopie de la mort parce qu'il ne semble avoir aucun point de repère.

D'autre part, il existe un univers lié à la vie. Le fait que le sujet cherche à s'en tirer de la scène de l'attentat sans grands dommages, relève de sa détermination à vivre. Il réalise, grâce au croire qu'il est victime d'un attentat et cette croyance qui le saisit, pleine d'intensité, fonctionne de manière graduelle. Tant bien que mal, le sujet arrive à réaliser sa détermination et son statut de sujet-héros sort ''sauvé'' au milieu d'autres cadavres :

[1] Khadra (Y.), Œuvres, tome 1*, L'attentat*, op. cit. p. 496

BY-NC-ND

> *Une ambulance arrive en marche arrière, les portières grandes ouvertes. Des bras m'attirent à l'intérieur de la cabine, me jettent presque au milieu d'autres cadavres. Dans un dernier soubresaut, je m'entends sangloter. Dieu, si c'est un affreux cauchemar, faites que je me réveille, et tout de suite.*[1]

Nous avons ici un sujet-énonciateur qui peine à réaliser ce qui s'est passé durant l'attentat parce qu'il est plongé dans un flot de sensations. Au plan de l'énonciation, il y a un effet de symétrie dont la fonction première est régit par la relation d'un « je » avec son univers. Un « je » qui se disloque en autant de facettes : ''des bras m'attirent, ''des bras me jettent'' ; ''je m'entends sangloter.'' La fin du passage, « *Dieu, si c'est un affreux cauchemar, faites que je me réveille, et tout de suite »* s'achève sous le mode d'une atténuation argumentative et hypothétique par l'usage de la conjonction « si » et la modalité « faites que » qui ont une valeur d'orientation axiologique (forme de supplice, de prière adressée à Dieu).

La deixis spatiale y compris la deixis de la personne (les indices et nombreuses marques pronominales du ''je'') subissent une forme de fracture. Les projectiles, les éboulis, des gestes pétrifiés, des bouches ouvertes sur l'abîme sont des procédés de véridiction d'un attentat. On y voit un milieu de vie qui s'affiche, non pas de manière originale mais d'une manière chaotique. Au plan de la textualité, la métaphore des flammes et le topos de l'abîme s'ouvrent sur une série des significations : un attentat peut être interprété comme une douleur vécue au quotidien. À ce niveau de l'analyse, l'observateur se trouve dans l'espace négatif du crime.

Tentons de préciser, pour continuer l'analyse des œuvres, que *L'équation africaine* ne dissimule pas le projet de reproduction qu'il anime, c'est un titre affecté d'une modalité véridictoire (le mode vrai) par afférence à une problématique réellement africaine : manifestation d'un problème par essence insoluble, une difficulté qui semble finir mais n'en finit pas de survenir, un problème qui paraît terminé mais resurgit constamment.

Dans l'œuvre, il est possible d'approcher la véridiction en suivant la motivation des acteurs : il y a équation dans la mesure où le contenu de l'œuvre n'est pas identifié comme une forme particulière parce qu'à chaque fois, nous avons un destin inversé où la situation initiale contraste avec la situation finale. L'univers modal de l'œuvre est exprimé sous la forme de manque. L'énonciation accorde plus ou moins de signification à un héros qui va à la recherche d'une gaieté mais rencontre le désespoir.

[1] idem, p. 498.

BY-NC-ND

Aussi longtemps que dure le voyage du Docteur Kraussman dans l'œuvre, ce que l'énonciation révèle c'est une inadéquation, un décalage entre le désir du héros et le résultat de sa quête qui se solde par un échec. Les formes du titre disséminées dans l'œuvre couvrent le rapport cause-effet et le titre entier développe une dimension véridictoire logée dans un univers réel par une afférence contextuelle en rapport à l'Afrique.

Dans le titre, la véridiction est fournie par l'adjectif « africaine » évalué du point de vue de la véridiction. Le discours est orienté vers une modalité axiologique qui tend à définir des comportements, des attitudes ou des valeurs éthiques. Dans certaines de ces valeurs, la véridiction est parfois virtualisée. Dans le texte, le moindre vol d'un oiseau a un rôle que l'on peut interpréter comme un parcours abstrait, celui de l'ascendance spirituel. Logiquement, chaque acteur se trouve dans un univers réel par une relation d'inclusion :

> *Un univers est associé soit à un acteur, soit à un foyer énonciatif. Tout acteur est situé dans au moins un univers, fût-ce par défaut. Tout univers et tout monde sont relatifs à au moins un acteur. Cependant, chaque acteur ne dispose pas d'un univers propre. Les acteurs dépourvus d'univers propres peuvent être situés dans l'univers d'autres acteurs sans que la réciproque soit vraie. D'autre part, plusieurs acteurs peuvent être associés à des univers identiques ou analogues.*[1]

Le monde réel prend alors appui dans le champ de l'activité humaine (fonctions sociales ou antagonismes sociaux : les pirates somaliens) avec un discours ayant une fonction polémique. Le malentendu dont parle Khadra est de nature social parce que le titre montre comment le sujet s'inscrit dans une expérience à la fois *sensible*[2] et complexe où l'existence est ressentie comme un inconvénient.

Partant, *L'équation africaine* joue le rôle de premier niveau d'articulation du réel avec une énonciation qui vise la structuration du monde naturel c'est-à-dire factuel. En plus, la difficulté africaine est bien réelle mais livrée sous forme d'ironie par des connotations. À l'exemple de la description des scènes ubuesques ou des crises à répétition du monde arabo-musulman. Aussi, peut-on imaginer au niveau des descriptions la manifestation du monde factuel par une mise en œuvre des univers géopolitiques réels : Kaboul, Bagdad,

[1] Hébert (L.), *Introduction à la sémantique des textes*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 163.

[2] Il est important de préciser que nous employons le terme de « sensible » au sens où l'entend Jacques Fontanille dans les *Modes du sensibles et syntaxe figurative, Nouveaux actes sémiotiques,* Presses Universitaires de Limoges, 1999. La modalité véridictoire dans *L'équation africaine* ne s'écarte donc pas du *perçu*, du *senti* et du *pressenti*.

BY-NC-ND

Kafr Karam, Beyrouth et Alger systématiquement cités sont des univers sémantiques où la fonction véridictoire est prise en premier dans les objets du monde physique. C'est-à-dire dans le chaos des choses et des villes :

Kaboul est devenue l'antichambre de l'au-delà. Une antichambre obscure où les repères sont falsifiés ; un calvaire pudibond ; une insoutenable latence observée dans la plus stricte intimité.[1]

Globalement, la description de la ville de Kaboul s'ouvre en coupes synchroniques avec une personnification assez excessive, aux allures d'une dégénérescence symptomatique. Un décor dysphorique renforcé par une accumulation des lexèmes dépréciatifs : *antichambre*, *obscure*, *insoutenable latence,* et la vermine qui émerge de Kaboul sont autant de données sensibles qui correspondent au champ olfactif de ce lieu. La crasse, la puanteur des lieux, les immondices deviennent des marques socioculturelles d'un espace vu et vécu comme pathétique.

Toutefois, la comparaison de Kaboul comme antichambre de l'au-delà, montre que deux univers sont superposés : l'univers factuel de Kaboul est corrélé au monde de l'au-delà qui sert d'univers de fond macrogénérique. Écrivain du malentendu, Yasmina Khadra tente d'extraire les codes, de dénouer les nœuds et défaire les difficultés dissimulées au plus profond de l'histoire.

Au niveau dialogique en général, *L'équation africaine* prend la forme d'un mode d'énonciation à partir duquel le discours progresse de manière virtualisée et cherche toutefois à installer un foyer référentiel, source de toutes significations. Si le titre est sociolectal par afférence c'est parce qu'il porte les empreintes d'un désordre social. À la factualité et son degré de certitude exprimé, advient au sein du titre la manifestation d'un monde contrefactuel par des références contextuelles à certaines légendes, mythes et proverbes ayant une teneur énonciative.

L'œuvre s'érige en une récitation des expressions proverbiales comme si la fonction orale du texte passait subtilement au travers de l'écrit. Dans son parcours au sein de l'œuvre, on observe progressivement que le titre distribue trois (3) univers : l'univers factuel lié de façon très tenue à la réalité sociale (ce qui est : tel que la description des lieux comme Kaboul, Kafr Karam et Bagdad) ; l'univers contrefactuel de ce qui n'est pas ou ne peut pas être.

[1] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1*, *Les hirondelles de Kaboul*, op. cit, p. 383.

BY-NC-ND

Dans l'œuvre, une isotopie spécifique est affaiblie par la mise en évidence d'une métafiction ou d'un métadiscours. En guise d'exemple, le voyage qui s'effectue dans l'œuvre prend les contours d'une véridiction dont la teneur de la vérité est affaiblie par l'intrusion d'autres métadiscours tels que des mythes. Enfin, l'autre univers c'est celui du possible (ce qui pourrait être) donné par la cohabitation des deux premiers univers. En fait l'univers du possible, Khadra l'entend comme l'espace de rencontre de plusieurs axiologies pour construire une identité commune.

De manière générale, l'auteur fait cohabiter dans le corpus les agneaux, les ogres et les loups au sein d'un univers aléthique, celui du possible qui change en univers aléthique impossible. Ce qui précède nous permet d'en venir à l'analyse véridictoire du titre *À quoi rêvent les loups* en posant quelques principes sémantiques :

1°- La présence d'une isotopie spécifique contribue à montrer que le titre est factuel (parce que l'isotopie spécifique est au moins une condition pour qu'un énoncé soit vrai) tout comme l'absence de l'isotopie spécifique atteste qu'il s'agit d'un titre contrefactuel, autrement dit, le virtuème est un facteur déterminant de la contrefactualité ;

2°- La présence d'une isotopie générique montre qu'il s'agit d'un titre explicite (parce que les isotopies génériques sont une condition pour parler des impressions référentielles des titres), inversement, l'absence d'une isotopie générique suppose qu'il s'agit d'un titre implicite en tant que forme d'une organisation supra-textuelle.

Le classement isotopie spécifique/générique comme un principe d'analyse sémantique permet d'expliquer les propriétés structurelles en interprétant les indices dialogiques des titres et des œuvres. *À quoi rêvent les loups* est un texte qui manifeste l'organisation de la factualité et la contrefactualité :

1- *Univers factuel des loups* : Les loups agissent dans des univers bien spécifiques conformes aux foyers sociaux Kaboul, Bagdad, Beyrouth. Si on considère par connotation que les loups sont comparés aux hommes, ces différents lieux sont caractérisés par des violences. Aussi, les évaluations thymiques portent essentiellement sur les loups à cause des inférences physiques (robustes, imposants) et la violence qu'ils manifestent.

2- *Univers contrefactuel des loups* : Cet univers se fonde sur un ensemble de catégories oniriques virtuelles manifestées par le rêve des loups. En réalité, le rêve dans ce titre est fonctionnellement métaleptique parce qu'il s'agit d'un rêve qui vient faire croire autre chose que ce qu'il veut réellement signifier (/rêve/ semble au départ porter la signification sur la passivité des loups avec une impression modale qu'ils sont inoffensifs).

BY-NC-ND

En première approche, le sémème 'loup' est quasiment incompatible avec le sème /rêve/ en inhérence d'autant plus que les loups sont évalués à partir de leur agressivité. Même si l'isotopie onirique générique vient se poser dans le titre comme un processus de virtualisation allant de l'agressivité à la non-agressivité des loups.

Ainsi, on peut très bien imaginer qu'en virtualisant le trait /agressivité/ dans le sémème 'loup', on aboutit à la contrefactualité qui se définit d'ailleurs comme un procédé énonciatif, c'est-à-dire, « *un monde qui comporte en lui au moins une proposition en contradiction avec le monde de ce qui est* [1]». L'auteur procède normalement à une inversion de point de vue dans le titre parce qu'en général, on rêve au loup et ce dernier peuple souvent les rêves.

Mais dans l'œuvre précisément, le mobile et l'espace du rêve c'est de préfigurer un besoin d'animalisation articulé sur l'isotopie loup. Le rêve joue toutefois sur des mécanismes énonciatifs de postériorité du fait dans l'action mais aussi de montrer que lorsqu'on est devenu un loup, il n'y a plus d'espoir pour un monde féérique. *À quoi rêvent les loups*, on croit l'action tendue vers l'épisode d'un combat duratif et très acharné, c'est-à-dire aspectuellement en cours ou en train de se dérouler. Le monde contrefactuel du "rêve des loups" est fait d'évaluations fictives, hypothétiques et permettent d'établir un jeu d'interaction entre les visées d'un monde réel et celles d'un monde irréel.

L'œuvre contient alors une structure binaire réel / irréel. On pourrait évidemment compléter l'analyse avec *Les agneaux du Seigneur* : la référence à l'agneau suggère la dissimilation propice à la ruse et à une enfance dorée. L'œuvre, tout en intégrant une faible isotopie de /l'enfant/ combine et actualise une opposition entre deux univers : l'univers doré de l'agneau et l'univers cruel des loups. Irréel à cause de l'indétermination du rêve des loups, c'est un rêve virtualisé qui n'existe que dans le foyer énonciatif de l'évaluateur.

D'un titre à l'autre, les marques de la contrefactualité sont présentes par des récurrences verbales du conditionnel dans les textes, de même par certains effets d'optiques, « *les lumières de Kaboul étaient imprécises* », « *mon regard s'embrume* ». Tout ce qui se mue en nuage, toute pensée tendue vers un horizon creux et vide devient parfois chez Khadra des empreintes d'un monde contrefactuel mêlé sans doute aussi à l'imagination auctoriale.

Des occurrences de certains lexèmes chromatiques comme « *sombre* », « *obscure* », « *nuit opaque* » sont des indices d'un univers irréel. Des scènes contrefactuelles d'une description fantasmagorique reviennent avec fréquence dans *Les hirondelles de Kaboul* à l'exemple du songe d'Atiq où Zunaira porte le fantôme de Mussarat. Du coup, dans ces inversions modales, la vie se change en mort et le factuel en contrefactuel.

[1] Neveu (F.), *Dictionnaire des sciences du langage*, 2è édition revue et augmentée, op. cit, p. 98.

BY-NC-ND

Par transition, *Ce que le jour doit à la nuit* est un syncrétisme de factuel et de contrefactuel. La progression narrative s'organise en fonction des jours et des nuits. Certains jours paraissent factuels (sans angoisse ni inquiétudes des lendemains utopiques) ; d'autres semblent contrefactuels ; tout comme certaines nuits paraissent factuels, d'autres le sont moins mais posent la signification de l'œuvre sous la forme d'un principe répétitif. La répétition des jours et des nuits pose au sein de l'énonciation le problème de la combinaison entre les univers. Louis Hébert distingue trois sortes d'univers sémantiques modalisées :

> *Une unité est susceptible de connaître trois statuts : normal, image, réplique. Une image est une unité qui se trouve dupliquée, dans le même univers (notamment dans un autre monde de cet univers) ou dans un autre, mais avec une modalisation différente. Les répliques sont des unités modalisées de la même manière que les unités qu'elles « copient » dans un autre univers.*[1]

Pour mieux marquer les univers, jour et nuit sont deux éléments distincts neutralisés se trouvant réunis au sein du titre et ayant valeur d'un vécu. L'univers du jour est signifié par des effets de mouvement, d'intensité de lumière, d'euphorie tandis que l'univers de la nuit est corrélé aux effets d'immobilisme où l'ordre des choses semble ralenti. Quand advient la nuit, on perçoit des formes crispées et immobiles.

Les images engrangées par le sujet pendant le jour sont réfléchies à la conscience durant la nuit. Les deux lexèmes « jour » et « nuit » se distinguent par une spécification par la couleur. Par le canal de l'afférence sociolectale, la nuit a une couleur sombre posée sur fond de perception par le déploiement de son effet de visible imperceptible. À tout le moins, la nuit fait peur dans sa priméité puisque corrélée au mode d'être dysphorique.

Tandis que le jour déploie des catégories d'intensités lumineuses, de brillance et d'éclats vifs tributaires d'une euphorie. Jour et nuit font alors partie d'une dimension macrogénérique par une hiérarchie des paradigmes fondés sur des interactions de types animé (jour) / inanimé (nuit) engageant dans l'ensemble une structure physico-métaphysique (il y a plus d'animation le jour que la nuit qui contient un effet de virtualisation des choses). La signification du titre déborde la rotativité jour - nuit pour trouver un cadre interprétatif dans le mode aléthique. En partant du mode d'être de l'énonciataire, il est possible que pour le suet le jour advienne en pleine nuit ; et la nuit peut apparaître en plein jour comme dans cette référence que nous devons au texte :

[1] Hébert (L.), *Dispositifs pour l'analyse des textes et des images, Introduction à la sémiotique appliquée*, Pulim, 2009, p. 210.

BY-NC-ND

Les choses suivaient leur cours avec un pathétique lymphatisme. Le jour continuait de se lever quand bon lui semblait, de se coucher à sa guise. Nous restions confits dans notre petit bonheur autiste, de bayer aux corneilles ou à nous tourner les pouces. On aurait dit que nous végétions sur une autre planète, coupés des drames qui rongeaient le pays. Nos matins se reconnaissaient à leurs bruits vétilleux, nos soirs à leurs sommeils sans attraits, et d'aucuns n'auraient su dire à quoi servent les rêves lorsque les horizons sont nus. Depuis longtemps, les remparts de nos rues nous retenaient captifs de leur pénombre.[1]

Il y a dans l'énonciation du jour et de la nuit un événement virtualisé vécu comme une peine d'exister. Tous les facteurs énonciatifs, le temps, l'espace et le sujet n'ont de sens qu'à partir du rôle thématique du sujet constamment contraint à franchir des obstacles. Bien entendu, nous retrouvons dans cette énonciation des jours et des nuits le cercle propre à la chronophobie : une peine voilée des jours et des nuits, un dégoût de vivre, une haine de misère, une aspiration presque maladive, une désespérance non résignée, un alanguissement morbide, une disposition à la névrose fourmillent et bouillonnent furieusement dans l'œuvre.

Les jours et les nuits ayant valeur d'événement donnent une impression d'étouffement du sujet. Dans notre illustration, l'énonciataire se sent insignifiant puisque les jours et les nuits semblent aussi donner l'impression d'une étendue temporelle. Ce qui peut par exemple expliquer le profond solipsisme du sujet excédé par des états thymiques comme l'angoisse ou la peur.

II.1.2. ***La modalité thymique***

Il est fort tentant d'estimer en dialogique que les textes peuvent être analysés sous le triplet *affect /émotion/ sentiment* afin de saisir une forme de phorie axiologique. Les titres sont alors considérés comme des unités modalisées axées sur un mode d'évaluation. Chez Khadra, le besoin de transmettre une information sur la production fictive met en valeur un modalisateur orienté vers une dynamique euphorie / dysphorie. Sirène, hirondelle et agneau sont des traits textuels positivement évalués alors que loup et ogre le sont négativement. C'est ce que suggère comme interprétation la structure thymique suivante :

[1] Khadra (Y.), Œuvres, tome 1, *Les Sirènes de Bagdad*, Paris, Julliard, 2011, p. 701.

BY-NC-ND

(*1*) s*ujet évaluateur* : narrateur ; *(2) objet évalué* : /sirène, hirondelle, agneau/ ; *(3) modalité thymique attribuée à l'objet* : euphorie ; *(4) intensité de la modalité* : superlatif relatif ; *(5) temps de l'évaluation* : temps fictif de l'histoire ; *(6) transformations* : transformations objectales.

Dans cette approche thymique des titres, le narrateur se trouve en position de sujet évaluateur associé à la vérité de l'œuvre. Il évalue les traits /sirène, hirondelle, agneau/ de manière euphorique en les caractérisant sous forme de modalités thymiques mélioratives. Dans les textes, « sirène » et « hirondelle » sont constamment appréciées et associées à une odeur de parfum qui témoigne d'une intensité modale. Les odeurs du parfum des sirènes sont par essence dialogique parce qu'étant l'indice d'une temporalité. En effet, le parfum des sirènes et des hirondelles est une modalité singulière qui se comprend comme une métaphore thymique manifestée entre Amine et Sihem :

> *Sihem... l'espace se remplit progressivement d'elle; au bout de quelques palpitations, la maison en est pleine comme un œuf, ne me laissant qu'une minuscule poche d'air pour ne pas suffoquer. Tout redevient la maitresse de céans ; les lustres, les commodes, les tringles, les couleurs... Les tableaux, c'était elle qui les avait choisi, encore elle qui les avait accroché aux murs. Je la revois reculer de quelques pas, un doigt contre le menton, pencher la tête de droite à gauche pour être sûre que le cadre se tenait droit. Du séjour à la cuisine, de pièce en pièce, j'ai le sentiment de la suivre à la trace [...] Des scènes quasi réelles se substituent aux souvenirs. Sur le canapé en cuir, Sihem se délasse. Là, elle applique de délicates couches de rose à ses ongles. Chaque recoin garde un bout de son ombre, chaque miroir reflète une éclaboussure de son image, chaque friselis la raconte. Je n'ai qu'à tendre la main pour cueillir un rire, un soupir, une volute de son parfum.*[1]

Les sirènes et les hirondelles sont décrites superlativement, portées au plus haut degré de description. Le doux *parfum de Sihem* envahit toute la pièce et devient progressivement une trace ‘‘biologique’’ et un repère permettant d’identifier une présence sensible. En fait, l'odeur du parfum de Sihem engage des synesthésies subjectives définies par des traits /se mouvoir/→ : /humer le parfum/ et le /sentir/ plaçant d'ores et déjà le sujet évaluateur dans une expérience thymique du sentiment (i) le parfum est un sentiment thymique engagé par des traits tels que /aise/, /allégresse/, /félicité/, /extase/, /satisfaction/ et /gaité/ ou (ii) dans les

[1] Khadra (Y.*), Œuvres, tome 1*, *L'Attentat*, op. cit p. 609.

BY-NC-ND

œuvres, le parfum est l'indice des sentiments interpersonnels par des traits évalués positivement : /admiration/, /affection/, /estime/.[1]

Dans le cadre de cette interprétation, on peut opérer une *dissimilation évaluative*[2] entre « sirène » et « parfum » dans des transformations corrélatives de formes associatives "parfum des sirènes" ↔ "parfum des femmes." Les deux expressions étant socialement normées. Enfin, le parfum des sirènes et des hirondelles apparaît comme une modalité événementielle singulière : il se comprend comme une expressivité ayant une fonction de conversation empathique entre Amine et Sihem dans *L'attentat* et entre Krausmann et Jessica dans *L'équation africaine* :

> *Bien sûr, Jessica est partout ; je distingue son parfum dans les relents de ma geôle, reconnais le friselis de sa robe dans les bruissements alentour ; je me languis d'elle au milieu de ses ténèbres entrain d'inféoder mes pensées. Son absence me dénude, m'appauvrit, me mutile ; et là, contre cette maudite lucarne aux barreaux brûlants, face à cette nuit que rien ne raconte et à laquelle les rochers et les hommes tournent le dos.*[3]

Finalement, le parfum de Sihem et de Jessica parsème les textes de Yasmina Khadra. Un parfum ayant une valeur véridictoire au sens d'un paraître-être alors que les différentes femmes citées ne sont plus réellement. N'empêche qu'une intensité affective reste toutefois bien investie dans les œuvres. Par ailleurs, *L'attentat* et *À quoi rêvent les loups* sont évalués négativement. En suivant les instructions théoriques définies par Louis Hébert pour l'analyse thymique, on construit sans peine le schéma thymique : le sujet évaluateur étant le narrateur évalue de façon dépréciative les loups et l'acteur-assassin de *L'attentat.*

---

[1] Lire à cet effet François Rastier qui a proposé une liste très détaillée de différents sentiments dans *Arts et sciences du texte*, p. 210. Rastier retient notamment trois formes de sentiments : (i) ontiques existentiels ou thymiques ; (ii) Interpersonnels ou relationnels y compris des sentiments sociaux enfin, (iii) sentiments métaphysiques ou religieux. Nous intéresse ici exclusivement les sentiments thymiques euphoriques qui font métaphore avec parfum ayant une corrélation sémantique directe générée par les mots sirène et hirondelle. Au passage, et à partir de ce classement de sentiments, François Rastier donne une définition de l'énonciation en dialogique à partir du triplet *affect /émotion/sentiment*.

[2] La dissimilation est tout simplement une opération interprétative consistant à identifier les sèmes en contexte. En gros, le fondement de la dissimilation est celui de la valeur de deux expressions.

[3] Khadra (Y.), *L'équation africaine*, op.cit. p. 115.

BY-NC-ND

En terme d'intensité modale, la présence des loups présuppose déjà en elle-même l'actualisation des traits /force/, /combativité/, /rudesse/ qui se situent dans le champ de l'agir, de l'incidence d'action et non plus du contexte passif (sachant que même morts, les loups effraient plus que des agneaux). Les loups sont évoqués avec un effet de présence *d'être-là*, *d'être très près*, *d'être à côté de*, *de rôder autour de...* qui actualisent autant d'images imposantes : /loup impressionnant/, /loup irritant/, /loup décisif/. Les loups occupent une fonction dominante en termes d'intensité de présence. Les transformations objectales / subjectales concernent les métamorphismes de l'expression au sein des titres en tant que changement de position en récurrence : *[agneau]* → *moineau*, manifestation expressive d'une isophonie en [O] susceptible de traduire un étonnement thymique dû à la violence.

II.1.3. ***La structure déictique***

Il est possible d'interpréter le sens d'une œuvre en partant des grandeurs discursives comme l'actorialité, la spatialité et la temporalité. C'est dans le discours qu'adviennent aussi les actes et les événements disposés en plusieurs déictiques. Il en irait de plus qu'un déictique se définit par rapport à une situation.

On distingue trois types de déictiques distribués en plusieurs plans : le plan de *la personne* (« je », « tu », « il », « nous », « vous » etc.) ; le plan temporel (« ici », « là ») enfin, le plan spatial (« maintenant », « demain », tantôt », etc.). Il est d'ailleurs assez fréquent de définir les déictiques comme des unités linguistiques en relation avec la spatio-temporalité et dont le fonctionnement au sein du discours implique les rôles du locuteur et de l'allocutaire.

Le rapport des déictiques à l'analyse des titres a une nécessité, celle de montrer que les sujets prennent part aux scènes de crainte, de disputes et de violences. On dispose dans le titre *L'attentat* d'un déictique conféré par l'article élidé « l' » qui fonctionne de manière intercalé ou décalé du lexème « attentat ». Le but de cette élision est justement d'éviter le hiatus entre le « e » et le « a » qui commence le lexème. Le « e » se voit alors élidé dans « le ».

Une telle modification phonétique entraine une forme d'esthétique dans le titre entier puisqu'un phonème est supprimé (« le + attentat → **l'a**ttentat »). On note ensuite que la voyelle « e » devient caduque dans « le ». Ce qui occasionne dans le titre une disjonction dans l'organisation des phonèmes. La disjonction qui part des phonèmes dans le titre se généralise dans l'œuvre par référence à une situation d'énonciation. C'est encore le cas de *L'attentat* un titre qui se présente comme une énonciation en acte. Expliquons le passage suivant :

BY-NC-ND

> ***Ecartez-vous**, [...] Quelque chose zèbre le ciel et fulgure au milieu de la chaussée, semblable à un éclair, son onde de choc m'atteint de plein fouet, disloquant l'attroupement qui me retenait captif de sa transe. En une fraction de seconde, le ciel s'effondre, et la rue, un moment engrossé de ferveur, se retrouve sens dessus-dessous. Le corps d'un homme ou d'un gamin, traverse mon vertige tel un flash obscur. Qu'est-ce que c'est?... Une crue de poussière et de feu vient de me happer, me catapultant à travers mille projectiles. J'ai le vague sentiment de me dissoudre dans le souffle de l'explosion.*[1]

L'ensemble de la citation fait ressortir des indices d'une situation d'énonciation. Une situation marquée par la formule narrative : « ***Ecartez-vous*** » revient de façon récurrente et a une valeur d'injonction, de menace et fait référence à une identité actorielle. Le déictique de personne « vous » est actualisé doublement ; d'abord par la forme verbale en « ez » et l'usage du « vous ». Nous avons particulièrement un « je » locuteur s'adressant à un « vous », allocutaire. Seulement ce « vous » est la forme virtuelle et plurielle d'un « tu ».

Le « vous » marque en effet l'environnement du locuteur qui émet des jugements thétiques-situationnels. La tournure verbale « écartez-vous » apparaît moins comme une formule de politesse pour l'énonciateur qu'un ordre, un impératif présupposant un flot d'humeurs : la sensation de cette brève formule en début de citation provoque l'effroi, matière même du drame dans *L'attentat*.

La forte intonation notée dans « écartez-vous » condamne sans appel des rapports interpersonnels. La présence du locuteur s'affirme de manière autoritaire. Parce qu'en effet « écartez-vous » représente un syntagme générateur de colère inopinée. Les modalités événementielles sont de plus en plus denses dans le passage suscité : elles investissent les traits d'une foule dans le discours : « attroupement paniquée », « crue de poussière », « feu », « explosion » montrent que nous sommes en présence d'une ''géographie surchauffée.''

Nous voulons parler ici de l'aspect temporel d'un attentat exprimé dans des formes adverbiales et verbales à usage de verbes d'état. Lesquels dessinent mieux un présent d'énonciation construit autour des adjectifs temporels comme « actuel », « présent », « prochain » et « passé » : « *Toute la nuit, j'ai essayé de comprendre comment Sihem en était arrivée là. À partir de quel moment elle avait commencé à m'échapper. Comment ai-je*

[1] Khadra (Y.), Œuvres, tome 1, *L'Attentat*, Paris, Julliard, 2011, p. 661.

BY-NC-ND

pu ne rien remarquer ?[1] ». Des indications temporelles sont actualisées dans « toute la nuit », « quel moment » et font émerger une signification, aussi bien du discours énoncé que du locuteur. De même que l'aspect spatial de l'attentat a déjà la forme d'un discours vu le rôle joué par des adverbes de lieu qui parsèment le texte : « voici », « voilà », « là », « à partir de » ainsi que des adverbes spatiaux qui expriment la distance : « à quelques mètres », « à côté de » jouent le rôle de présentatif où s'associent à la fois le temps, le lieu et le locuteur. D'une rue à l'autre, les gens sont bouleversés et les cris parviennent de tous les côtés. Nous en voulons pour illustration cette belle anadiplose :

> *Des corps, et des cris ; des cris, et des corps [...] Le lieu du drame se trouvait un peu plus loin, dans un jardin ou une grande bâtisse, probablement la salle des fêtes, brûlait au cœur d'un amas d'éboulis fumants. Le souffle de l'explosion avait projeté sièges et corps à une trentaine de mètres à la ronde. Les survivants erraient, en haillons, les mains en avant, semblables à des aveugles. Quelques corps étaient alignés sur le bord d'une allée, mutilés, carbonisés. Des voitures éclairaient la boucherie avec leurs phares pendant que les spectres se démenaient au milieu des décombres. Puis, des hurlements, d'interminables hurlements, des appels et des cris à couvrir la planète.*[2]

L'anadiplose des mots « corps / corps ; cris /cris » forme un procédé rhétorique qui vise un état de confusion durant l'attentat. Le locuteur se confond à l'allocutaire. L'énonciation intervient de plusieurs manières. Elle distribue une physionomie de la brutalité. Des séries de figures se tissent sur des isotopies purement discursives localisées dans des actes d'un attentat. On y note dans l'œuvre des schèmes de barbarie intégrés dans des émotions par des motifs de brusquerie (repousser/pousser avec violence), de barbarie (exacerber, irriter, troubler). Expliquons-nous un peu plus : les cris qui se produisent lors d'un attentat sont, certes, des cris synesthésiques chargés de douleurs. Nous avons également des cris d'alarmes déclenchés. Voilà pourquoi l'attentat est un événement parce qu'il fait partie d'un entrelacs divers de productions sonores comme des détonations. En somme, la dialogique s'établit par le caractère énonciatif du texte où le discours en acte contrôle entièrement la signification de l'œuvre.

---

[1] Khadra (Y.), Œuvres, tome 1, *L'attentat*, op.cit. p. 544

[2] Khadra (Y.), Œuvres, tome 1, *Les Sirènes de Bagdad*, op.cit. p. 734. « Des corps, et des cris ; des cris, et des corps » est une anadiplose qui opère une transformation sémantique par répétition à l'identique d'un mot en début et en fin de phrase. L'anadiplose se fonde sur la symétrie des mots *corps / corps ; cris /cris*. L'anadiplose marque ici un procédé dialogique qui a pour effet de créer une clôture du discours.

BY-NC-ND

II.1.4. ***Réel et irréel : le sens des objets dans les œuvres***

Plusieurs éléments peuvent être intégrés dans la dialogique (les objets affectent un univers sémantique). Des détonations qui se produisent lors d'un attentat sont incontestablement événementielles et possiblement interprétables : inscrite dans le cadre génératif de la signification, une détonation est définie comme une force de vibration, identifiables aux structures de sonorités ascendantes (les ondes de choc, déclenchement continu des objets sonores comme des klaxons de véhicules, le grincement des alarmes) mais aussi des cris polysensoriels (hurlements, supplications, toutes les humeurs du monde physique : cris de haine, de colère, de rage) consistant à affaiblir l'homme et l'espace dans leur totalité. Le lieu où se produit un attentat est signifiant. Parce qu'on y trouve de subtiles présentations d'objets cassés.

L'attentat peut être analysé comme une *énonciation usage* manifestée dans la pratique observable en acte. Par exemple, on note qu'au sein de l'œuvre, tous les objets se présentent de façon inclinée « *tiroirs par terre*, *leur contenu éparpillé*, *armoires évidées*, *étagères renversées*, *meubles déplacés, parfois retournés, le corps désarticulé, les maisons rasées*[1]». Les objets (*tiroirs, armoires, meubles*) en équilibre instable témoignent d'une scène où les événements réels se produisent.

Le réel et l'irréel apparaissent dans ces objets car les participes passés comme « éparpillé », « évidées », « renversées », « déplacés », « retournés », « désarticulés », « rasées » témoignent d'un aspect irréel et imperfectif parce que considérés comme des objets du monde factuel. Si les objets sont renversés, c'est d'autant plus qu'ils relèvent d'un univers conçu comme une ''gestalt flottante'', très irréel. Le sujet est senti en position anormale c'est-à-dire, avec des réactions motrices inversées.

La dialogique est donc inscrite dans le système d'apparence des objets : si l'on suit attentivement le sens des participes suscités, on voit qu'on a affaire à un univers irréel dans la mesure où les objets apparaissent comme suspendus, flottants et donnent l'impression qu'ils tombent. Nous voulons par-là démontrer qu'à partir des objets et des lieux constamment renversés chez Khadra, il est possible de structurer deux types d'univers.

D'une part, nous avons un univers périssable, contrefactuel où les objets ne sont pas mis à leur fonction spatiale respective. Leur renversement crée une illusion où l'espace n'apparait plus dans sa totalité, seulement par espaces fragmentés et brisés. De l'autre, un univers réel mais naissant du premier.

[1] Khadra (Y.), Œuvres, tome 1, *L'attentat*, op.cit. p. 607.

BY-NC-ND

De manière résumée, *L'attentat* est un événement parce qu'il s'agit simultanément d'un acte posé, d'une action (explosion d'une bombe) voire même d'une opposition et d'un conflit au sein d'espaces.

Par contre, dès qu'on se penche sur *Ce que le jour doit à la nuit*, pour en faire une analyse dialogique c'est avant tout la question de la caractérisation des unités linguistiques qui émerge. Attardons-nous sur le trait « ce que » qui génère dans le titre un sémantisme de précision dans l'acte énonciatif. Le point crucial étant qu'un tel trait tire sa signification d'une mise en relief avec le reste des mots du titre.

La fonction grammaticale de ce trait est d'extraire et de présenter le fait narratif sous le mode voilé mais qui sera raconté dans la suite du discours. **Ce que** est à la fois une locution conjonctive qui a une fonction d'embrayage et de débrayage du discours. L'événement raconté s'inscrit autant dans la durée et dans le temps. Il nous revient de démontrer notre argumentation par coups de mises aux points en partant de la citation suivante :

> *Son bout de glace était là pour lui renvoyer l'absurdité de son physique, indissociable de l'incongruité de ses espérances. Il était petit, presque bossu, maigrichon, moche et aussi pauvre que Job ; il n'avait pas de toit, pas de famille et aucune chance d'améliorer sa chienne d'existence d'un iota.*[1]

En entrant dans le mode de production des textes, le « ce que » du titre masque normalement une hétérogénéité des faits narratifs. Le locuteur est saisi dans le flot des faits. L'énonciation en elle-même se greffe autour des pathos : sommation, ennuis, etc. Les jours et les nuits sont parfois suspendus dans la durée. Faisant partie d'un système de conjugaison, « ce que » est commutable par une variété d'autres déterminants issus de la classe des //démonstratifs quantifiants// comme « *tout ce que* » qui valide l'actualisation de faits présents.

Pour apporter d'autres précisions, le système des perspectives en dialogique énonciative est aussi d'un apport considérable dans l'analyse des titres. Appuyons nos analyses sur le titre *À quoi rêvent les loups*. L'intention de signification de la locution « ***à quoi*** » repose dans l'œuvre sur un système de distribution de l'attention : regard interrogateur du sujet évaluateur, focalisation comprise comme assomption d'une étendue temporelle, mise en saillance du présent avec une actualisation des faits portés par des loups.

[1] Khadra (Y.), *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit. p. 67.

BY-NC-ND

Au niveau prosodique-tonale du titre, l'évaluateur marque une intensité dans le caractère interrogatif avec un accent phonique travaillé de manière à faire ressortir le tragique des loups. Le titre ne se contente pas de puiser dans le texte mais de produire dans le texte ses propres traits modaux. *À quoi rêvent les loups* est un titre actualisant le mode impératif, aux accents menaçants c'est-à-dire que le mode d'interaction verbale et la plupart des personnages sont injonctifs. Des démarches inspirées de François Rastier nous permettent de parler d'un *contexte actif* [1] ayant une incidence sur le monde dit factuel des loups. On observe particulièrement un jeu d'intersection des points de vue, des échanges verbaux violents faits d'altercations.

Le discours adopte le registre de l'exagération faisant pour cela appel aux procédés divers tels que la violence verbale et l'ironie. Pour l'analyse des *Hirondelles de Kaboul*, il y a ironie à propos de la description des hirondelles. Elles renvoient à la fois au pessimisme aigue du topos Kaboul en même temps, ces hirondelles, bien que potentielles, réelles ou véridictoires, meurent dans des lances de missiles.

Ironie également, parce que la récitation d'un verset coranique ou bien une légère prière sans conviction précèdent le plus souvent la lapidation publique d'une femme. La récitation coranique, la prière et les mimiques religieuses servent dans l'œuvre de traces énonciatives qui s'organisent en fonction de l'insertion des afférences culturelles. Tandis que *Les agneaux du Seigneur* et *L'équation africaine* ont des indices énonciatifs basés sur le mode personnel actualisant l'indicatif de narration. Faits et scènes narratifs sont présentés alors comme réels.

Si l'on retient l'enseignement de François Rastier, le corpus dans sa version dialogique se caractérise par une forte ambivalence du factuel et du contrefactuel actualisés dans des foyers énonciatifs (ensemble des unités textuels associées à un univers) où la signification résulte d'une catégorisation contrastive. L'univers du loup n'est pas l'univers de l'agneau, ce sont quasiment deux univers qui se construisent de manière opposée dans une forme d'anti-programmes dialectiques.

[1] Un contexte actif, bien évidemment, par opposition au contexte passif, désigne chez François Rastier une unité productrice d'un texte. Unité dans laquelle les sèmes sont actualisés. On dit le plus souvent que l'unité analysée a une incidence sur les mots, les termes, les différentes relations entre termes et diverses opérations sémantiques à interpréter dans l'unité en question. Dans le cas présent, les loups font partie d'un contexte actif dans la mesure où ils sont réellement cruels dans les œuvres.

BY-NC-ND

Chapitre III.
La composante dialectique

Par la forme des interactions, la dialectique rastiérienne est présentée au sens de processus entre des valeurs agentives, causales et fonctionnelles. Pour analyser *les interactions entre titres et œuvres*, prenons comme postulat le fait que les interactions reposent sur des types de systèmes binaires. Nous partons du principe qu'une relation sémiotique projette les traits contraires. En ce sens, la composante dialectique est destinée à être interprétée comme un support de la narrativité.

La dialectique plonge ses racines dans la sémiotique narrative issue des théories de Greimas. La narrativité est donc d'un intérêt très prononcé pour l'analyse des titres et des œuvres. Dans la mesure où les facteurs essentiels consistent à déceler dans le texte des rôles actantiels à partir desquels plusieurs trajets narratifs se laissent distinguer. Plus concrètement, le point de départ de notre analyse est de décrire dans les titres et les œuvres un enchaînement des actions. Il est essentiel, pour nous, de bien se rendre compte que les loups, les agneaux ou les hirondelles ont des fonctions spécifiques données par rapport à leurs positions dans les textes.

Dans les œuvres, les positions narratives des acteurs peuvent être construites de plusieurs manières : soit par les conjonctions ; soit par les disjonctions. La nécessité est de comprendre l'idéologie textuelle axée sur des phases de manipulation, de compétence, de performance et de sanction. L'ensemble de ces séquences narratives sont pertinentes pour l'interprétation de l'œuvre sous forme d'opérations qui caractérisent les déplacements en tant que passage d'une position à une autre. Un titre résulte d'un enchaînement structuré d'unités génériques composées d'acteurs, de rôles et de fonctions narratives.

La dialectique rend compte de deux principaux niveaux. Le niveau événementiel comprend les acteurs et les fonctions narratives et le niveau agonistique (un agoniste étant une classe d'acteurs). Il ne s'agit pas de rechercher uniquement des corrélations sémantiques entre tel et tel groupe sémique d'acteurs mais de dégager au sein de ces groupes des structures de significations et des dispositifs (au sens de Louis Hébert) positionnels.

Le titre s'analyserait en dialectique en recherchant l'expansion et la condensation des épreuves narratives (qualifiante, décisive et glorifiante). Pour mieux cerner la dissémination des formes narratives des titres et des œuvres, nous allons faire intervenir la notion de graphe sémantique pour représenter plus synthétiquement des processus d'actions.

BY-NC-ND

Tout l'enjeu du graphe sémantique est de rechercher la propagation des sèmes du titre qu'il s'agit de répertorier, d'interpréter et de comprendre. Certains cas sémantiques contiennent des actions enregistrées par les titres. Devons-nous encore préciser qu'en optant pour le graphe sémantique, les interactions sont conçues comme un réseau d'enchâssement de conflits multiples et des phases de malentendus entre les divers acteurs des textes.

III.1. ***Les titres en graphes***

Puisqu'elle étudie les états et les processus, la dialectique est conforme à l'étude d'une œuvre par l'ancrage des acteurs (actorialisation). D'autant plus que le *Grand Malentendu* nous présente des acteurs que nous choisissons d'appeler acteur /actualisé/ ou /virtualisé/. Les notions de graphe et de cas sémantiques proviennent de l'élaboration de la notion d'actant. C'est pour cela qu'à l'intérieur d'un graphe sémantique, il se forme des positions actantielles bi-orientées.

Dans ce cas, la textualité est organisée selon une logique à la fois ascendante (la signification de l'œuvre passe du plan du contenu au plan de l'expression) et descendante (du plan de l'expression aux contenus abstraits). Pour des acteurs actualisés c'est-à-dire animés, on a des « agneaux », les « loups », les « hirondelles », les « sirènes», fonctionnellement associés à des rôles que nous simplifierons de manière télégraphique dans quatre (4) *graphes sémantiques*[1] :

1° Agneau + Loup : [LOUP] ← (ERG) ← [TUER] → [AGNEAU]→ (ACC).

2° Agneau + Seigneur : [AGNEAU] ← (ERG) ← [PRIER] → [SEIGNEUR] → (DAT).

3° Hirondelle + Sirène : [HIRONDELLE] ← (COMP) ←[ETRE] → [SIRENE] → (ATT).

4° Jour + Nuit : [JOUR] ← (COMP) ← [NUIT] → (PART).

[1] Au sein d'une œuvre, se produit ce que Greimas appelle « *un parcours génératif* ». C'est-à-dire un ensemble de réseaux qui engendrent d'autres réseaux. Fontanille pour sa part donne une précision sur la notion de parcours génératif : « *Le parcours génératif est quant à lui un modèle de hiérarchisation des catégories mises en œuvre dans un discours, depuis les structures abstraites, les structures élémentaires, jusqu'aux plus concrètes, les structures figuratives du discours. Il permet donc de situer l'ensemble des structures disponibles au moment d'une énonciation, les unes par rapport aux autres ; il est en ce sens le simulacre formel.* », in, *Sémiotique et littérature*, Paris, Puf, 1999, p. 4. De ce fait, un graphe sémantique est un dispositif qui permet de représenter une structure sémantique, c'est-à-dire des sèmes et les relations qui les unissent. Nous utilisons le graphe sémantique pour représenter la dissémination des marques du titre dans l'œuvre. À ce niveau, il est utile d'analyser les différents sèmes qui composent le graphe à savoir les nœuds, les liens ainsi que les cas sémantiques pour rendre compte des implications sémantiques des titres.

BY-NC-ND

III.1.1. ***Les nœuds et les liens***

Nous pouvons, pour faciliter l'interprétation des graphes sémantiques dressés, dire que les premiers acteurs représentés dans les nœuds sémantiques (des crochets) sont les loups, les agneaux, les sirènes, les hirondelles et les lexèmes « jour » et « nuit » réunis par différents liens. En sémantique interprétative, la différence entre nœuds et liens provient de leur nature. Les nœuds sont considérés comme des sèmes. Les liens sont des « cas » dont l'abréviation est souvent en lettres majuscules, mis en parenthèses. Dans les graphes sémantiques dressés, la différence entre nœuds et liens est faite par le sens d'orientation des flèches :

> *Une flèche peut aboutir sur un lien ou sur un nœud et originer d'un lien ou d'un nœud. Chaque nœud est relié à au moins une flèche, qui lui est soit endocentrique (→[nœud] soit exocentrique [nœud] →). Chaque lien est relié à au moins deux flèches dont au moins une est endocentrique (→(LIEN)→). L'opposition endocentrique / exocentrique est à découpler des oppositions droite/gauche ou haut/bas puisqu'elle stipule simplement que la flèche va vers le nœud ou le lien (flèche endocentrique) ou s'en éloigne (flèche exocentrique). Ainsi, nonobstant leur orientation à gauche ou à droite, les flèches suivantes sont endocentriques : →[nœud]← , et celles-ci exocentriques ←[nœud]→*[1].

En ajoutant aussi que les nœuds des graphes correspondent à des classes lexicales relevant, pour la plupart, des noms : les loups, les agneaux, les sirènes, les hirondelles, etc. Ainsi peut s'ouvrir une précision avec Rastier : *Les nœuds des graphes sont étiquetés par des sèmes. Les liens des graphes sémantiques sont étiquetés par des primitives (notamment des relations casuelles). Ces primitives sont des catégories descriptives, non des unités de la langue décrite.*[2]

Nous avons montré dans l'interprétation de la relation semi-symbolique qu'il y a une figurativité de déchirement dans les nœuds loup/agneau. Quant aux liens, ils sont remplis de marques casuelles que nous allons concevoir comme une structure, une coexistence de deux systèmes : le rôle sémantique d'agent ergatif et la fonction syntaxique de sujet.

[1] Hébert (L.), *Dispositifs pour l'analyse des textes et des images : introduction à la sémiotique appliquée*, op.cit. p. 228.
[2] Rastier (F.), *La microsémantique*, Repères pour l'étude, Texto, 2002.

BY-NC-ND

III.1.2. ***Les cas sémantiques***

Les loups et les agneaux, les jours et les nuits, les sirènes et les hirondelles expriment des rôles sémantiques différents. Ces différences sont repérables dans la textualité et nous permettent de dégager une structure casuelle. Il n'est pas question de faire un inventaire sémique mais de lire les cas comme une structure complexe. C'est-à-dire des éléments qui sont des liens unis par un type de relation.

Du point de vue de l'interprétation, les marques casuelles rendent compte des structures sémantiques textuelles sans pour autant les confondre avec les cas morphosyntaxiques. Les cas sémantiques diffèrent alors des fonctions syntaxiques ou des désinences spécifiques. Pour nous, par exemple, « *le terme de cas est employé en sémantique combinatoire pour désigner un type de relation entre actants, relations dont les catégories fonctionnelles employées en syntaxe (sujet, objet) ne peuvent rendre compte.* [1]».

La sémantique interprétative distingue plusieurs *cas*[2], notamment l'accusatif (ACC), élément affecté par l'action ; l'ergatif (ERG) étant alors l'élément qui fait l'action. Le comparatif noté (COMP) concerne l'élément de comparaison métaphorique comme dans les représentations semi-symboliques. Le datif noté (DAT) est normalement un récepteur car il est l'élément qui reçoit une transmission. Quant à l'attributif noté (ATT) est la caractéristique d'un tout (pour ne pas confondre avec le classitif qui est l'élément d'un tout). Examinons spécifiquement quelques cas sémantiques.

III.1.2.1. ***L'ergativité***

Lire l'ergativité, en cerner sa pertinence dans le corpus revient à saisir la signification prise en charge par des rôles sémantiques. Et, c'est orienter l'effort d'analyse vers des processus dialectiques entre un élément agissant (agir) et une action (un faire). Vu de cet aspect, il s'agit de construire comme objet d'interprétation le fait que l'ergatif se manifeste dans les titres par des rôles de participant. Dans le titre *À quoi rêvent les loups*, le point de départ de l'action s'applique à l'occurrence « loup » dont l'élément du contenu est un ergatif qui occupe un rôle [+ animé]. Ce rôle sémantique semble requis pour que le procès de signification soit engagé. Ce que nous entendons par là, c'est qu'à partir d'un tel rôle, les œuvres sont investies des forces actantielles diffuses.

---

[1] Neveu (F.), *Dictionnaire des sciences du langage*, op.cit. pp. 71-72.

[2] Pour une étude détaillée des principaux cas sémantiques, lire Louis Hébert, *Dispositifs pour l'analyse des textes et des images, Introduction à la sémiotique appliquée*, Pulim, 2009.

BY-NC-ND

Qu'il s'agisse des loups, des attentats et de la plus grande cruauté des agneaux, on a toujours chez Khadra une action susceptible de caractériser des régimes de valeurs euphoriques par opposition aux régimes de forces : *Les filles dévoilées se faisaient agresser par des mioches galvanisés. On leur lançait des pierres, les aspergeaient d'eaux usées et on proférait sur leur passage des mots orduriers qui claquaient comme des blasphèmes. Sur des murs décrépis, les graffitis se voulaient de véritables déclarations de guerre.*[1]

La recherche des traits ergatifs répond en quelque sorte au fait que la relation agent/action a pour effet d'actualiser une structure d'actance. Dans le graphe 1° Agneau + Loup : [LOUP] ← (ERG) ← [TUER] → [AGNEAU]→ (ACC). Les loups sont à l'ergatif puisqu'ils sont des agents d'une opération potentielle, c'est-à-dire une action fondée sur une isotopie maléfique à l'égard des agneaux auxquels l'action s'applique. Les agneaux sont à l'accusatif en tant que patients ou entités affectées par l'action des loups. Concernant les types d'actions, les loups ont un statut de martyr comme l'explique ce passage :

> *Il m'a laissé une étrange impression comme un sentiment en berne. Je le revois debout dans ce patio chauffé à blanc. Ce n'est pas l'Adel que j'ai connu, drôle et généreux ; c'est quelqu'un d'autre, quelqu'un de tragique mû par une ambition de loup qui ne porte jamais plus loin que le prochain repas, la prochaine proie, la prochaine tuerie au-delà de laquelle c'est le néant blanc, vierge, ou tout reste en suspens ou à supposer. Il fume sa cigarette comme si c'était la dernière, parle de lui comme s'il n'était plus et porte dans son regard la pénombre des chambres mortuaires. C'est évident, Abel ne relève plus de ce qui est vivant.*[2]

Au départ de la narration, Abel est décrit comme une personne drôle et généreuse. Une description trait pour trait proche du comique. Ensuite, il est présenté sous les traits d'un loup représenté dans l'attributif casuel par des caractéristiques comme « ambition de loup », « prochain repas ». Ce sont des syntagmes liés au registre de la violence. La relation casuelle entre 'loup' et 'agneau' est basée sur l'analyse de l'attributif de dépendance en terme d'*unité dominante / unité dominée*. Le loup est une unité dominante, l'agneau, une unité dépendante. Un sème tel que /proie/ et le syntagme « pénombre des chambres mortuaires » sont aussi connotés aux afférences maléfiques des loups.

[1] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1, À quoi rêvent les loups*, op.cit. p. 254.
[2] Khadra (Y.*), Œuvres, tome 1*, *L'attentat*, Paris, Julliard, 2011, p. 647.

BY-NC-ND

Entre les deux acteurs, l'interaction typique se manifeste par une fonction d'affrontement direct défini par des traits /attaque/, /contre-attaque/. Les loups attaquent pour défendre un attributif de possession. Par un réglage d'afférence, cet attributif peut être un pouvoir à protéger, un rang social à maintenir, une autorité à garder, un territoire interdit d'accès. Le loup est considéré dans ce cas comme un ergatif mis en tension avec le prédicat associé au rêve qui actualise les sèmes /mort/, /cruauté/, /supériorité/ et /non-humain/.

L'agneau a pour attributif la soumission ; un statut de docilité et d'innocence. Par contre, la description emprunte des traits ironiques parce que l'agneau cesse progressivement de s'adoucir et se transforme en loup pour opérer une contre-attaque. Le passage des agneaux de l'accusatif à l'ergatif s'accompagne d'une inversion de rôles sous forme d'une transformation d'un état de dominé à un état dominant. L'état dominant est marqué chez l'agneau par une incitation à la vengeance. Ce qui veut dire qu'on « *actualise le procès sur fond de procès contradictoire ou contraire et que faute de pouvoir actualiser le procès visé, on actualise indirectement la structure conflictuelle sous-jacente.*[1]».

On y trouve abondamment dans la description des agneaux des stimuli sensori-moteurs ; des structures nerveuses accompagnées par une augmentation de la masse musculaire. Il y a aussi des réflexes inattendus (réponses plus vives) et gestes automatiques représentés dans des scènes de nervosité. Lesquelles scènes sont signifiantes parce qu'on y décèle des effets nociceptifs observés dans la percussion globale des membres du corps. On peut le noter dans l'attitude de deux personnages, Allal et Yacine :

> *Allal se tait brusquement, se redresse. Des vociférations se déclenchent suivies d'un tumulte. On entend les gens sortir dans le patio, ensuite dans la rue [...] Yacine traversa la salle pendant qu'on lui cédait fébrilement le passage. Ses yeux dévoraient le blasphémateur. Son souffle rappelait celui d'un python progressant inexorablement vers sa proie. Il s'arrêta devant Malik, nez contre nez, plissa les paumières pour concentrer les feux de son regard.*[2]

Des expressions corporelles ou somatiques telles que « *se taire brusquement* », « *se redresser* » et «*vociférer*», « *les yeux dévoraient le blasphémateur* », « *nez contre nez* », « *les feux du regard* » sont des valeurs spécifiques qui trahissent tout autant les climats de tension et de nervosité envahissant les acteurs. Une tension interne, très intense remonte progressivement et provoque des formes de brusquerie chez les acteurs.

[1] Fontanille (J.) & Zilberberg (C.), *Tension et signification*, Liège, Mardaga, 1998, p. 185.
[2] Khadra (Y.), Œuvres, tome 1, *Les agneaux du Seigneur*, op. cit. pp. 90-724

BY-NC-ND

Toutefois, la nervosité des agneaux est investie dans des valeurs axiologiques de base qui impliquent une prise en compte de leurs actions. Dans ce cas, il est possible de considérer les agneaux comme des héros de l'idéologie dès lors qu'ils survivent au combat acharné face aux loups : *Le café ressemble à un mouroir, le village a une caserne. Les Frères s'initient progressivement à l'exercice d'une véritable inquisition ; ils sont partout à intimider les uns, à bousculer les autres. Tej ne se retrouve plus. Il subit les mutations des mentalités comme une grossesse nerveuse.*[1] Fort de cet extrait quelque peu pessimiste, on y voit l'irruption d'une bataille, un affrontement spécifique entre les loups et les agneaux.

III.1.2.2. ***L'accusativité***

Nous en sommes alors d'accord pour dire que dans les œuvres on y retrouve des systèmes dialectiques complexes qui sont la matière de base de toute interprétation. À un premier niveau de complexité, on peut déjà opposer l'ergatif à l'accusatif. L'exemple des graphes sémantiques a montré que certains indices du titre sont définis par des traits contrastés. De fait, il s'agit ici de ménager une définition :

> *Le terme d'accusatif décrit en syntaxe une structure d'actance, par distinction avec l'ergatif. L'accusativité est ainsi une structure dans laquelle c'est l'agent des constructions bi-actantielles qui fournit l'actant unique de la construction intransitive. L'accusativité réside donc dans le marquage des constructions transitives.*[2]

C'est à partir de l'accusatif que nous comprenons l'intention de signification du titre et de l'œuvre, comme organisatrice de la structure actantielle. *L'attentat*, *À quoi rêvent les loups*, *Ce que le jour doit à la nuit* sont des titres marqués par une transformation progressive de l'ergatif à l'accusatif. La relation entre les deux participants est orientée vers un but qui est celui de la sommation lisible dans l'ensemble des titres. L'accusatif se produit dans les œuvres lorsqu'un agent effectue indirectement une action en la subissant. Souvent, l'action est sommative et débouche sur un changement affectant le patient.

[1] Khadra (Y.), *Œuvres*, *tome 1, Les agneaux du Seigneur*, op. cit. p. 80.
[2] Neveu (F.), *Dictionnaire des sciences du langage*, op. cit. p. 11.

BY-NC-ND

Dans une moindre mesure, l'action causée par des loups se retourne parfois contre eux ; il peut s'agir simplement d'une action réflexive (les loups se tuant : (ERG) ← [LOUP] → (ACC). Dans un tel cas sémantique, les loups sont à la fois à l'ergatif et à l'accusatif linguistiques dès lors qu'ils se sentent parfois défaitistes.

Le statut qu'a la femme d'Amine dans *L'attentat* ressemble de près à celui d'une louve lorsqu'elle se fait exploser en public. La relation entre les loups et les agneaux est donnée au moyen de deux cas sémantiques : l'ergatif et l'accusatif qui permettent de composer les relations conflictuelles au sein des sèmes ou des relations d'opposition entre les acteurs thématisés. Des séries d'isotopies fonctionnent en sèmes opposés entre les loups, symboles d'une violence et les agneaux, les défenseurs de la survie.
Pour réactualiser la distinction entre cas et sèmes élaborée par Louis Hébert, on peut dire enfin que :

> *Les cas sont des primitives de méthode et non des universaux : leur inventaire n'est donc pas fixe au sein d'une langue et d'une langue à l'autre, ou plus généralement d'une sémiotique à une autre. L'inventaire des sèmes est plus ouvert, l'inventaire des cas est méthodologiquement plus restreint. L'intégration des cas à la description sémique permet de transformer un simple inventaire de sèmes en structure. En mode textuel, les cas sont représentés entre parenthèses par une abréviation en majuscules.*[1]

Un extrait qui nous permet de ressortir l'interprétation selon laquelle dans la structure sémantique : Agneau + Loup : [LOUP] ← (ERG) ← [TUER] → (AGNEAU) → (ACC), les loups et les agneaux sont dans une relation dissymétrique. Pour l'analyse sémantique, les rôles se font dans l'œuvre sur le mode conflictuel ou polémique : supériorité / infériorité (mépris, arrogance, prépondérance, suprématie et régression d'un côté, puis soumission, subordination, assujettissement, servitude de l'autre côté). Les sujets sont mis en action et confrontés dans autant de scénarios représentés dans des afférences de source anthropologiques : /agressions/, /combats/, /fuite/, /déchirements/.

La relation dissymétrique entre 'loup' et 'agneau' donne une impression globale de lutte voire une ‘‘intersubjectivité conflictuelle’’ (des scènes de rivalité et des heurts violents). En partant de quelques approfondissements, ces types d'actions que nous venons d'inventorier résument la sphère actionnelle des textes.

[1] Hébert (L.), *Dictionnaire de sémiotique générale*, version 11.0 en date du 21-02- 2013. p. 68.

BY-NC-ND

Lesquels textes sont marqués en grande partie par des clivages narratifs entre acteurs. Si au niveau classitif les agneaux sont à l'accusatif par rapport aux loups, ils peuvent occuper dans le graphe sémantique 2° Agneau + Seigneur : [AGNEAU] ← (ERG) ← [PRIER] → (SEIGNEUR) → (DAT) une position ergative en adressant une supplication au datif Seigneur pour sortir de l'emprise des loups. Du rôle quasi symétrique Agneau ↔ Seigneur, les actions sont non-violentes et les rapports entre acteurs exaltent les mini-rôles de sympathie, estime ou cordialité.

Ensuite, dans le graphe 3° Hirondelle + Sirène : [HIRONDELLE] ← (COMP) ← [FEMMES] → (SIRENE) → (ATT) les hirondelles occupent la même fonction (mode d'être identique) que les sirènes. Les hirondelles et les sirènes sont comparativement associées aux femmes et ayant les mêmes caractéristiques. Les sirènes ont un attributif de qualité par le sème /beauté/ distribué aussi dans hirondelle. Là, l'écriture de Yasmina Khadra se veut sensuelle, lascive ou érotique.

Il est possible de prévoir d'autres cas sémantiques des sirènes : par exemple, au sens métaphorique le cri d'une sirène est un acteur virtualisé ou inanimé et l'alarme d'une sirène (au sens matériel d'objet) qui sonne est un acteur actualisé ou animé jouant le rôle d'alerte : [Sirène] ← (INST) ← [ALERTER] → (DAT) → [HOMME]. La sirène est placée dans le cas instrumental, celui des objets sonores et son rôle est d'alerter le datif homme d'une situation maléfique. On y voit se profiler une afférence socialisée dans le fait que la sonnerie d'une sirène est maléfique parce que l'action bien que produite, s'accompagne presque toujours dans les textes d'un cri humain de détresse signe de décès.

De l'œuvre *Les agneaux du Seigneur* en passant par *À quoi rêvent les loups*, *Les sirènes de Bagdad*, *Les hirondelles de Kaboul*, *L'attentat* et *L'équation africaine*, les relations entre acteurs sont au moins de nature oppositive et les types de rôles sont fortement conflictuel (certains acteurs sont privés, les agneaux ; d'autres emprisonnés, les hirondelles). Ces privations qui sont en général caractérisées par des sèmes virtualisés produisent textuellement une tension que nous analysons sous l'opposition générale d'ergatif / accusatif par des rapports force / puissance / faiblesse.

Pour cela, l'élaboration des graphes sémantiques constitue l'élément prototypique d'analyse des titres car ils permettent de structurer l'inventaire sémique et de montrer visuellement le fonctionnement dialectique de certains rôles. Il est possible de définir les rôles dans des graphes sémantiques comme des cas composants en effet une fonction dialectique.

BY-NC-ND

Dans la textualité du *Grand Malentendu*, la fonction dialectique est construite autour d'une mésentente entre les acteurs. Pour en interroger en permanence le sens de l'œuvre *L'équation africaine,* la manifestation des fonds dialectiques repose sur le sème /équation/ relevant au sens strict d'une constitution du faire en tant qu'action sémiotique. Soit cette visualisation : [EQUATION] ← (ATT) ← [FAIRE - ETRE] → (ETRE DU FAIRE) → (ACC). Pour des choix d'interprétation, l'équation est à l'attributif morphosyntaxique parce qu'elle est une caractéristique du problème ou de la difficulté relevant systématiquement d'un faire-être.

Equation est un attributif appartenant à un domaine heuristique. Cependant, l'être lié au faire est à l'accusatif sémantique dès lors que l'œuvre revient constamment sur des cycles d'insuccès ou des difficultés vécus dans le faire-être. Qu'il s'agisse de l'acteur Kraussman ou de Blackmoon. Ici, le faire-être est un élément générique qui recouvre une logique propre à l'Afrique.

Dialectiquement, *L'équation africaine* est une opération qui émet une modalité du faire subdivisée en faire-être ou à l'être pris au faire. Pour une explication plus détaillée, posons : Fe → (Faire-être) = ordre / action virtualisée du vivre ; (EF) → Etre du faire = acteur. Le Fe est une action proprement humaine dans laquelle nous pouvons saisir la détermination d'une impression générale de peine donnée sous forme d'une trajectoire sociale partagée dans la mini-composition progression / régression :

> *À Kafr Karam, la vie reprenait son cours, creuse comme le jeûne [...] Les hommes ne sont que de furtives prouesses, de longanimes supplices, des Sisyphe innés, pathétiques et bornés ; ils ont la vocation de subir jusqu'à ce que mort s'ensuive. Telle est la sunna de l'existence.*[1]

Le sème /perfectif/ contenu dans « la vie reprenait » a un statut euphorique mais obstrué par l'afférence faite à Sisyphe, figure qui actualise le tragique. Sisyphe est textuellement rattaché à *l'être du faire*, un acteur figuratif pris au sens sémique de /homme souffrant/. Le faire-être est défini par le trait /subir/ qui est un pathos généralisé englobé dans des zones anthropiques. Le projet des interactions sémantiques entre titres et œuvres consiste en dialectique à décrire la structure du graphe en tenant compte de l'organisation des sèmes pour établir des niveaux cohérents (spécifique / générique). Les différents niveaux de cohérence sont représentés dans le graphe 4° de *Ce que le jour doit à la nuit* que nous allons interpréter à partir de la liaison comparative et partitive.

[1] Khadra (Y.), *Œuvres*, *tome 1, Les Sirènes de Bagdad*, op. cit. p. 720.

BY-NC-ND

III.1.2.3. ***Le comparatif et le partitif***

Le graphe 4° Jour + Nuit : [JOUR] ← (COMP) ← [NUIT] → (PARTITIF) du titre *Ce que le jour doit à la nuit* est construit sur la base d'un syncrétisme de sémèmes où au niveau spécifique, le sémème 'jour' appelle celui de la 'nuit' : les jours et les nuits se succèdent, les semaines s'agrègent en mois, les mois en saisons, les saisons en années.

Sur un plan morphosyntaxique le titre se caractérise par une distribution commune des propriétés. Dans la version de l'analyse dialectique en graphe cela correspond au fusionnement des traits génériques qui s'équilibrent et se neutralisent à la fois. Une démonstration semble nécessaire pour un raisonnement logique rigoureux, le plus souvent difficile à exprimer par le seul recours à la verbalisation. Soit ces éléments comparatifs :

(i)- Un sème spécifique du comparant (jour) est transmis au comparé (nuit) ;

(ii)- Un sème spécifique du comparé (nuit) est transmis au comparant (jour) ;

(iii)- Une combinaison du comparant et du comparé marque une assimilation. « Jour et nuit » contiennent des sèmes génériques identiques : /enfermement/, /cyclicité/ propagés sur l'ensemble du titre et au moins un sème spécifique incompatible.

Si « jour » et « nuit » s'opposent, c'est en tant que périodes de la journée. Néanmoins, on admet une équivalence en rapprochant les deux sémèmes avant de les généraliser par des traits spécifiques et génériques sans tenir compte des séparations successives qui y sont générées. Sans qu'il n'y ait rien exactement de modifié sur le plan des successions, le sens du titre évolue et fait place à une source de joie qui tend toujours à repousser le malaise vécu :

> *Durant des mois, la nuit, je ne fermai l'œil qu'après avoir minutieusement scruté le plafond. D'un bout à l'autre. De long en large. Je m'allongeais sur le dos et, le crâne fichier dans l'oreiller, je faisais et défaisais les tribulations de mon père dont le fils décousu se déroulait au-dessus de mon lit.*[1]

Le seul repos pendant la nuit suffit au sujet de dominer la ''douleur des jours.'' Selon l'expression de Louis Hébert, *la comparaison est une opération analytique ou au moins un sujet-observateur compare au moins deux objets en fonction d'au moins un aspect et dote*

[1] Khadra (Y.), *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit. p. 112.

BY-NC-ND

chaque aspect retenu de chaque objet d'au moins une caractéristique ou propriété (en général une seule). Entre caractéristiques du même aspect des objets comparés s'établit une des relations comparatives (identité, similarité, opposition, altérité, etc.)[1]

Avec quelque prudence, l'élément comparatif s'établit par une similarité analogique qualitative où le 'jour' possède la même qualité signifiée en afférence dans 'nuit' et les sèmes de l'un se trouvent en adjonction avec les sèmes de l'autre à l'aide de clichés thématiques (le jour unit à la nuit). Cependant, le cas comparatif qui s'établit de manière similaire se répercute dans l'œuvre sur les traits d'une distinction sociale.

Le jour est rattaché au domaine des agneaux, tandis que la nuit est liée au domaine des loups. Le titre *Ce que le jour doit à la nuit* combine une variation temporelle du jour et de la nuit qui sont considérés d'abord comme comparatifs, puis, comme figuratifs dans la mesure où ils reçoivent des déterminations à la fois spatiales et temporelles. Nous y reviendrons lors de l'analyse sur la dissimilation temporelle. Voyons plutôt comment le titre participe du programme narratif déployé par l'œuvre.

III.2. ***Le programme narratif***

Avec le titre, l'œuvre établit une interaction narrative en disséminant ses traits sur l'ensemble du texte. Il est donc déterminant du point de vue narratif que le titre actualise un programme d'actions au sein desquelles il est possible d'interpréter des programmes, des contre-programmes ou des sous-programmes comme étant différentes formes de stratégies.

En composante sémantique, nous partons du principe qu'il existe dans la plupart des titres du corpus un conflit organisé autour des états instables des acteurs. Par exemple, les agneaux ont pour stratégie de déjouer le programme des loups basé sur la cruauté. Le seul moyen de contourner ce programme est la stratégie de la surprise : l'agneau emprunte au loup les traits de félicité et de tendresse. Cette stratégie a un effet sur les loups dès lors qu'elle entraine une modification axiologique consistant à faire du point de vue le plus fort le moins fort. Le face à face observé dans l'œuvre entre les loups et les agneaux a une dimension axiologique visant à montrer une réalité cruelle à portée universelle. Il semble en général possible de préciser une définition :

[1] Hébert (L.), *Dictionnaire de sémiotique générale*, [en ligne], n° version 10.0, date de la version, 21-02-13, p. 35.

BY-NC-ND

Le programme narratif (PN) , élaboré par Greimas, est une formule abstraite permettant de représenter une action. Un faire (une action) réside dans la succession temporelle de deux états opposés produite par un agent quelconque (S1: sujet de faire). Un état se décompose en un sujet d'état (S2) et un objet d'état (O), entre lesquels s'établit une jonction, soit une conjonction (∩: le sujet est avec l'objet), soit une disjonction, (U : le sujet est sans l'objet).[1]

Si nous évoquons la notion de programme narratif en analyse du titre, c'est parce que d'une part, les graphes sémantiques sus-dressés nous conduisent inévitablement à examiner les rôles de certains acteurs à partir des notions narratives de faire, ou de faire-faire. Comme dans le cas présent, le faire c'est-à-dire l'action des loups place les agneaux en sujet de faire-faire, le plus souvent en position de destinataire-manipulé. Grâce à ces deux sujets fortement polarisés dans les œuvres, on a un programme narratif qui se présente selon cette structure : Pn = $S_1 \rightarrow$ [(Loup) → U → (Agneau)] selon que la jonction entre les deux soit dissymétrique et donc disjonctive car le loup réussit à faire de l'agneau sa victime.

Mais, représentons au mieux les mécanismes qui conduisent les deux titres, *Les agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups* à une opération disjonctive de leur programme narratif en dressant la séquence suivante : manipulation (devoir - faire des agneaux) ; la compétence (pouvoir - faire des loups) ; la performance (le faire - être des loups) ; la sanction (la punition des agneaux et le crime dans l'attentat). Détaillons chacune de ces positions narratives en commençant par le faire-faire.

III.2.1. ***Le faire - faire sémiotique***

Dans le *Grand Malentendu* il y a manipulation (non au sens péjoratif) entre les loups et les agneaux. Les premiers affirment un devoir-faire visant à faire disparaître les derniers, c'est-à-dire les agneaux qui sont eux, en position de faire-faire (manipulation) ou sujet d'état. On parle ici de manipulation dans la mesure où les loups poussent les agneaux vers une position de manque, une absence de performance et de compétence. Les mécanismes de faire-faire sémiotique des loups se reposent constamment sur les termes de la « provocation » et « l'intimidation ». À ce niveau, la séquence est d'ordre de domination parce que les agneaux sont inférieurs aux loups situés à une échelle élevée.

[1] Hébert (L.), *Dispositifs pour l'analyse des textes et des images, Introduction à la sémiotique appliquée*, Presses Universitaires de Limoges, 2009, p. 103.

BY-NC-ND

Au regard du programme narratif, le loup est aussi un sujet opposant qui ruine constamment le vouloir des agneaux puisque leur faire (action) est inhérent à une manipulation négative. Ce qui fait de l'agneau un sujet d'état, sinon un patient de devoir-faire. Les loups deviennent des acteurs "imposants" tel qu'on peut l'illustrer dans la référence ci-dessous relative aux traits saillants de la férocité :

> *Mû par un je ne sais quel maléfice, j'allais sévir, moi aussi, souiller de mes mains les murs que j'avais caressé, cracher sur les baies vitrées dans lesquelles j'avais soigné mon image, déchargé mon quota de cadavres dans le Tigre sacré, anthropophage, à son corps défendant, jadis friands de vierges sublimes que l'on offrait aux divinités, aujourd'hui gavé d'indésirables dont les dépouilles pourrissantes polluaient ses eaux vertueuses.*[1]

La référence au « tigre anthropophage » actualise la force qui est logiquement celle des loups. La position des agneaux en destinataires manipulés n'est pas statique. Les agneaux deviennent parfois des loups (Khadra virtualise en fait le problème des apparences physiques). Il est possible de parler de la neutralisation narrative du programme où le critère contextuel l'emporte sur le système fonctionnel : Loup = agneau ; Agneau = loup. Il n'y a ni supériorité de l'un sur l'autre, ni infériorité de l'un par rapport à l'autre mais simple stabilisation des forces qui active le sème /méfiance/ : le loup fait face à l'agneau, l'agneau fait face au loup. Les deux acteurs sont dans une forme d'*interaction bi-orientée*[2] (la stabilisation des forces entre les acteurs peut être traitée par une relation réciproque) que nous traduisons visuellement :

S1 : [(LOUP)] ↔ S2 : [(AGNEAU)].

Par le moyen de cette interaction bi-orientée, on voit pertinemment que la manipulation du programme narratif neutralise les forces de part et d'autre de la séquence. Abordons maintenant les traits de la compétence, de la performance et de la sanction dans les deux titres.

---

[1] Khadra (Y.), *Œuvres*, *tome 1, Les Sirènes de Bagdad*, op. cit. p. 764.

[2] Dans les différentes relations textuelles dégagées par Louis Hébert à la suite de François Rastier, on retient sans détour l'interaction bi-orientée c'est-à-dire un type d'interaction qui engage un trait de réciprocité entre les acteurs. Dans les œuvres, nous avons des séquences dans lesquelles les agneaux deviennent forts et influencent toutefois les loups. Cette séquence manifeste dans la forme, une stabilisation ou neutralisation des forces dont la signification en sémantique interprétative est symbolisée par une flèche bi-orientée partagée de tous les points [↔].

BY-NC-ND

III.2.2. ***Compétence - performance et sanction***

Nous avons presque esquissé dans les points précédents, une analyse de la performance / compétence des loups et des agneaux. Tentons des approfondissements en partant d'un schéma canonique qui se structure ainsi : Pn = $S_1 \rightarrow$ [(Loup) → { U } → (Agneau)] / $S_2 \rightarrow$ [(Agneau) → { ∩ } → (Loup)] avec S1 = Loup, S2 = Agneau. La structure se trouve alors de façon simplifiée en S1 U S2 / S2 ∩ S1. Tout le programme narratif marque une opposition propagée par un *pouvoir faire* des loups (compétence qui actualise la force des loups), un *faire-être* des loups (performance qui actualise les loups en acte).

Corrélativement à la dialectique, *la performance est la composante du schéma narratif canonique relative à la réalisation proprement dite de l'action, réalisation rendue possible par la compétence positive. La performance présuppose la compétence (et, bien sûr, la manipulation, puisqu'elle touche, tout comme la performance, le vouloir-faire et le devoir-faire) : s'il y a performance, ce que la compétence était nécessairement positive [...] La compétence, réellement et pleinement implique la réalisation de l'action.*[1]

La performance des loups est évaluée en termes de destinateur-manipulateur par le processus d'intimidation et la réalisation d'attaque des agneaux. L'opposition fixée entre loup / agneau n'est pas uniquement sémantique, elle s'étend au niveau domanial : le loup se présente comme un animal exotique qui connote la méchanceté, et l'agneau bien que personnalisé est un animal domestique qui connote la gentillesse.

Deux domaines sémantiques s'opposent dans le texte : *exotique* | *domestique* dont les contenus sémiques se rangent suivant les traits *étrange* (loup) | *familier* (agneau) qui actualisent une opposition entre classes sémantiques allant de l'*étrange* au *familier* ou inversement. À ces deux niveaux (*étrange* (loup) | *familier* (agneau)), la performance est formulée en une sémiotique générale par l'articulation de deux dimensions : catégorielle / graduelle. Parce que les loups franchissent certaines étapes, certains obstacles qui sont des actions typées. Au niveau générique, la victoire des agneaux est graduelle, fait d'échelle ascendant et descendant ou de variation / stabilisation.

[1] Hébert (L.), *Dispositifs pour l'analyse des textes et des images, Introduction à la sémiotique appliquée*, op. cit. p. 133.

BY-NC-ND

Enfin, la sanction s'effectue par le fait que les loups sont destinés à accomplir une action intervenue pendant la séquence de la manipulation. La sanction en effet est relative à la punition thématisée dans des afférences sociales par des scènes de réprobation des agneaux et des configurations spécifiques.

Au niveau discursif, la sanction est relative aux blâmes et affiche globalement un anti-programme, négatif et dysphorique. Quel que soit la nature de l'anti-programme, *L'attentat* actualise une opération de négation avec un acteur afférent socialement normé à assassin. Si nous abordons l'interprétation en partant du contexte des afférences de l'œuvre, l'acteur assassin est localisable dans des disjonctions paradigmatiques. En effet, il s'agit d'un acteur-opposant doté d'une potentialité de mort :

> *La devanture du restaurant est disloquée d'un bout à l'autre ; le toit s'est effondré sur l'ensemble de l'ail sud, zébrant le trottoir de trainées noirâtres. Un lampadaire couché en travers de la chaussée jonchée de toutes sortes de débris. Le choc a dû être d'une violence inouïe, les vitres des bâtiments ont sauté et certaines façades se sont écaillées [...] J'ai vu des corps mutilés dans ma vie, j'en ai raccommodé des dizaines ; certains étaient tellement abîmés qu'il était impossible de les identifier, mais les membres déchiquetés qui me font face, là sur la table, dépassent l'entendement. C'est l'horreur dans sa laideur absolue... Seule la tête de Sihem, étrangement épargnée par les dégâts qui ont ravagé le reste de son corps.*[1]

Sur le versant narratif, celui des syntagmes contractuels, c'est un acteur qui se manifeste dans des syntagmes ayant valeur d'épreuves. Sur l'axe du devoir-faire, Sihem est un acteur-manipulateur qui se fait exploser dans un restaurant. Du coup, elle exécute activement le procès de se faire exploser. L'épreuve étant double, celle d'*exploser / se faire exploser* engage un contrat de mort.

Dans le premier trait /*exploser*/, les rôles sont distribués entre un ergatif virtualisé et un accusatif réalisé. Le second, /*se faire exploser*/, le contrat se replie sur l'acteur. Autrement dit, Sihem qui se fait exploser joue un rôle réflexif en étant son propre accusatif y compris la foule d'enfants visée par l'attentat dans l'œuvre. L'épreuve est doublement distribuée en épreuve qualifiante (le courage de l'acteur-manipulateur de se faire exploser) et disqualifiante (la mort de l'acteur-manipulateur) qui entraine systématiquement un contrat

[1] Khadra (Y.), *Œuvres*, *tome 1, L'attentat*, op. cit. pp. 507-514.

BY-NC-ND

dramatique. Pour bien expliquer les termes de « *compétence » et de « performance »* on peut en lire le statut cognitif du sujet en précisant par exemple avec Driss Ablali :

> *La performance du sujet présuppose une compétence particulière, qui présuppose, à son tour, une phase méta-modale, où ni le savoir, ni le pouvoir ne sont encore nés. La compétence du sujet se trouve ainsi définie comme état du sujet. Cet état est une forme de son être.*[1]

La performance est du côté des loups qui apparaissent avec des axiologies de force étant donné qu'ils s'emparent des espaces de circulation sous le mode polémique sans qu'il n'existe une action contractuelle. À y regarder de près la structure des œuvres, une opposition sémantique entre *agonisme polémique Vs irénique*[2] en termes d'absence de contrat entre les loups et les agneaux est bien présente dans la textualité.

La sanction, c'est-à-dire la mort de l'acteur assassin signifie néanmoins une non-performance du point de vue du locuteur puisqu'il s'agit d'un attentat suicide considéré comme dysphorique. Dans l'univers sémantique inhérent à l'acteur assassin, le programme narratif peut être qualifié d'euphorique dans la mesure où en se faisant exploser, il croit être l'acteur authentique de la programmation de son acte.

Prolongeons les questionnements sur *L'attentat*. Ensemble, demandons-nous : sur quelle stratégie dialectique (stratégie comme un ensemble de dispositifs conçus pour maximaliser la victoire et sous-estimer la défaite) repose le système textuel de *L'attentat* ? Il suffira pour nous de suivre le titre dans ses différentes significations pour tenter de montrer que ce titre est basé en grande partie sur (i) *une sémiotisation des objets* regroupés dans le taxème des //armes// ; (ii) *une actorialisation* : un attentat est composé toujours d'un nombre d'acteurs appelés ''kamikazes.''

Un tel dispositif est absent dans l'œuvre. En aucun moment le narrateur ne fait mention de la stratégie adoptée par l'acteur-kamikaze. Dans l'œuvre, la stratégie relève donc de l'univers du secret et donc de l'axe paradigmatique. Enfin, (iv) *la règle et le but d'un attentat* font partie de l'axe syntagmatique. En s'appuyant sur le sens du texte, la règle consiste à revendiquer l'attentat produit. La revendication d'un attentat présuppose une opération d'actualisation des acteurs qui semblaient virtualisés au départ.

---

[1] Ablali (D.), *La sémiotique du texte : Du Discontinu au continu*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 247.

[2] Lire à ce sujet François Rastier, *Prédication, Actance et zones anthropiques*, in, Texto ! Textes et cultures, juillet 2007, vol. 12, n°3.

BY-NC-ND

Quant au but d'un attentat, généralement, le corps humain est l'objet visé, puis, objet détruit. Vu qu'il existe dans le titre un acteur assassin. En ce qui concerne, *Les agneaux du Seigneur* et *L'équation africaine* nous avons également une structure polémique qualifiée comme un anti-programme narratif unis par une disjonction. Pour appuyer les analyses sur *L'équation africaine*, l'œuvre est balisée de virtualités complexes et le parcours narratif s'effectue suivant le trajet de plusieurs acteurs. Les uns en position de faire-faire ; les autres acteurs sont investis de pouvoir-faire.

Les différentes actions, bien qu'étant tragiques sont des épreuves disqualifiantes que les acteurs finissent par transformer en épreuves qualifiantes qui marquent du coup la transformation dialectique : acteur dysphorique → acteur euphorique. L'un étant destinateur, l'autre, en est un destinataire du contrat dans une substitution de rôles qu'on peut interpréter en sémiotique générale comme le passage d'un contrat à l'autre. L'acteur renoue avec l'euphorie dans les dernières pages de l'œuvre.

C'est une chose d'opérer un rappel des séquences narratives : le programme narratif de base est dessiné par le voyage du docteur Krausmann en Somalie. C'est un voyage qui s'annonce dialectiquement comme disjoint, parce que lointain par rapport à l'espace de départ. En même temps, le voyage est un actant actif dès lors qu'il aide Krausmann à surmonter le drame de sa femme :

> *Notre maison évoquait un mausolée sous scellés dont j'étais et le captif et l'esprit frappeur. Je ne sais où donner de la tête. Je me sentais dispersé, superflu et tellement inutile. Il ne me restait que les yeux pour regarder les soleils s'éteindre les uns après les autres et la noirceur des coulisses entoiler la scène sur laquelle mon héroïne avait perdu le sens […] En haute mer, dépouillés de leur symbolique, les repères se réduisent à leurs strict configuration pour que chaque chose recouvre sa juste mesure. J'ai recouvré la mienne : je ne suis qu'une goutte d'eau parmi les milliards de trombes d'eau. Tout ce que je croyais être ou représenter s'éveille à son inconsistance. Ne suis-je pas semblable aux vaguelettes qui naissent d'un remous avant de s'y fondre, une illusion qui ne surgit d'un rien que pour y retomber sans laisser de traces ?*[1]

[1] Khadra (Y.), *L'équation africaine*, op. cit. p. 11 - 43

BY-NC-ND

Le type de rapport qui semble s'imposer dans cet extrait est celui d'une profonde structure dialectique au sens d'un malentendu. Au plan du sujet, nous avons un florilège hybride de figures sensibles dont l'effet concerne l'activité proprioceptive du tragique.

En fait, le sujet est orienté vers un basculement d'un état à un autre et vit cette bascule dans sa manifestation sensible au monde. À la représentation dialectique dans le discours, le sujet intériorise autant de facettes dysphoriques qui font en sorte qu'il se disperse, se disloque en intégrant les diverses figures du monde : « ***j'étais le captif*** », « ***je me sentais dispersé*** », « ***superflu*** », « ***regarder mes soleils s'éteindre*** ».

À l'aide de tels traits, le monde sensible se rabat sur le sujet qui use en plus de la modalité « subir », laquelle installe au sein de la textualité un espace dialectique. C'est bien là qu'on peut faire appel à une réflexion sur la sémiotique générale : le sujet, avions-nous affirmé, est partagé entre plusieurs phories (le soleil qui apparaît est signe d'euphorie et lorsqu'il s'éteint c'est signe de dysphorie) définies comme le mélange d'une euphorie et d'une dysphorie vécues au quotidien.

Le syntagme « *je ne suis qu'une goutte d'eau* » est dysphorique parce que le sujet se sent morcelé et parcellaire ; mais cette dysphorie a tendance à être comblée par une euphorie qui s'ouvre perceptivement par des effets de focalisation actualisés dans des micro-syntagmes narratifs comme : « regarder mes soleils ». Un autre plan en dialectique est la manière dont le sujet perçoit son espace ; lequel, à son regard, se réduit considérablement.

Le sujet étant affecté par plusieurs états, voit l'espace comme restreint. Cette diminution de la vue, sinon des stimuli visuels ne permet pas de déployer la vue vers un horizon vaste parce que l'espace tend aussi à comprimer le sujet. On a dans *L'équation africaine*, un sujet en réflexivité, confondu avec lui-même et avec l'espace dans lequel il se déplace.

En reprenant les termes d'une sémiotique narrative propre à Louis Hébert, nous allons, dans la composante dialectique analyser les anti-actants ou antactants : anti-destinateur : le drame qui intervient dans *L'équation africaine* au départ de l'acte narratif marque la disjonction du sujet et de l'objet ; anti-destinataire marqué par le non-retour dans l'espace de départ ; anti-sujet : les pirates somaliens qui interceptent le bateau et empêchent le déroulement du voyage. *L'équation africaine* indique des positions anti-actantielles relevant, après analyse, du trait /équation/.

BY-NC-ND

Au-delà de ce trait et des clivages engendrés dans le corpus en général, il est question, nous semble-t-il, de comprendre dans une sémiotique générale la structure de l'identité humaine. En parcourant l'ouvrage de Jacques Fontanille et Claude Zilberberg, *Tension et signification* on peut en tirer une réflexion globale selon laquelle, dans nos œuvres, l'opposition entre les agneaux et les loups fait remonter à la surface une détermination des sujets au plan existentiel :

> *Une définition existentielle, d'un ordre proprement sémiotique, des sujets et des objets rencontrés et identifiés dans le discours, est absolument nécessaire. On dira qu'un sujet sémiotique n'existe en tant que sujet que dans la mesure où on peut lui reconnaître au moins une détermination, autrement dit, que s'il est en relation avec un objet de valeur quelconque. De même, un sujet n'est tel que s'il est en relation, s'il est visé par un sujet. C'est la jonction qui est la condition nécessaire de l'existence.*[1]

Conformément au corpus, la composante dialectique fait ressortir ce que Fontanille et Zilberberg appellent une *identité humaine*. Pour un commentaire, l'identité humaine, sans pour autant la réduire à un simple cliché existentiel est en réalité un véritable *mode de vie* qui se manifeste dans la narration. Celle-ci fixe à son tour des rôles et des actions. L'identité de rôle est composée des sujets et des objets.

Elle s'entend comme une *détermination* c'est-à-dire tout ce qu'un acteur rencontre au cours de son parcours : « *la menace des loups*», « *l'obéissance des agneaux* », « *la séduction des sirènes* », « *la peine des hirondelles* », « *la succession des jours et des nuits* » sont autant de déterminations, de traits sémantiques et des rôles décisifs déclenchés dans les œuvres.

Cette analyse nous conduit inévitablement à dire que les séquences des titres sont organisées en manipulation, compétence, performance, sanction et qui forment le programme narratif des œuvres de manière hiérarchique. Il n'est donc pas impossible de considérer qu'un texte est le produit de multiples disséminations narratives d'un titre. Autrement dit, c'est le titre qui produit le texte par propagation de traits. À présent, nous voulons rechercher les indices narratifs du titre en partant de l'analyse des différentes disséminations et dissimilations narratives.

[1] Fontanille (J.) & Zilberberg (C.), *Tension et signification*, op.cit. p. 97.

BY-NC-ND

III.3. ***La dissimilation***

Les processus ou déroulements temporels et aspectuels peuvent être analysés en dialectique sous le concept de dissimilation qui trouve son fondement avec la mise en place de la sémantique différentielle. Nous voulons nous demander alors comment les contrastes sémantiques sont distribués dans les œuvres. On peut se pencher sur la valeur de deux signifiants provenant de leur différence et permettant aussi d'identifier les sèmes en contexte.

Puisqu'il s'agit d'une *actualisation de sèmes afférents opposés dans deux occurrences du même sémème, ou dans deux sémèmes parasynonymes.*[1] Partant de cet angle particulier, les dissimilations deviennent des interprétants d'afférences sémiques comme dans des procédés de description de formes temporelles et aspectuelles.
Ce qui a un réel intérêt sémantique dans l'analyse des œuvres puisqu'il est capital de comprendre narrativement les occurrences des lexèmes contrastés.

III.3.1. ***La dissimilation temporelle***

Rastier tient à souligner qu' « *une dissimilation temporelle est nécessaire quand les contenus contradictoires ou incompatibles n'appartiennent pas au même intervalle de temps narratif* [2]». Illustrons cette citation avec le titre *Ce que le jour doit à la nuit* où la dissimilation temporelle s'effectue entre les figures temporelles du jour et de la nuit :

> *Le temps s'était arrêté pour nous. Bien sûr, le jour continuait de se débiner devant la nuit, le soir de se substituer aux aurores, les rapaces de tournoyer dans le ciel, mais en ce qui nous concernait, c'était comme si les choses étaient arrivées au bout d'elles-mêmes. Une nouvelle page s'ouvrait, et nous n'y figurions pas. Mon père n'en finissait pas d'arpenter ses champs détruits. De l'aube au couchant, il errait parmi les ombres et les décombres. On aurait dit un fantôme captif de ses ruines.*[3]

La dissimilation est faite sur une isotopie temporelle où le temps apparaît arrêté. On peut qualifier par T_1, le temps normal, celui de l'écoulement des faits, des événements quotidiens. T_2, le temps vécu par le personnage. T_1 semble suspendu par T_2 c'est-à-dire l'actualisation

[1] Rastier (F.), *Sémantique interprétative*, op.cit. p. 276.
[2] Rastier (F.), idem, p. 151.
[3] Khadra (Y.), *Ce que le jour doit à la nuit*, op.cit. p. 17.

BY-NC-ND

d'un temps arrêté qui s'annonce comme un temps hors du temps, celui de la mémoire et des souvenirs que les signes fixent à travers les indices textuels.

Décortiquons le passage en commençant par la première phrase qui l'ouvre, « *le temps s'était arrêté pour nous* ». Le syntagme temporel /*s'était arrêté*/, « arrêt » est doublement actualisé à la fois dans le participe « arrêté » et dans « *s'était* » qui comporte une valeur terminative et s'oppose à /départ/. Si l'on prend le soin d'introduire jour et nuit dans le mouvement global d'une marche des faits et événements narratifs, /arrêter/ est terminatif parce qu'inscrit comme un point qui engendre la fin tandis que /départ/ est inchoatif.

On le voit dans la suite de la citation où on a des contrastes sémantiques forts entre *le jour continuait* / *devant la nuit* (/jour/ déjà s'oppose à /nuit/ ; /*continuait*/ a la valeur d'un mouvement propulsif et d'une progression vers un point d'aboutissement qui n'est autre que le micro-syntagme /*devant la nuit*/. Ce même syntagme fonctionne en tant que forme d'arrêt du jour sous forme d'un tempo ralenti.

Aussi, dans le syntagme, *le soir de se substituer aux aurores* (le trait /soir/ est socialement terminatif et contrasté à /aurore/ qui lui, est inchoatif marqué comme le commencement du jour) ; *les choses étaient arrivées au bout / une page nouvelle s'ouvrait* (/arriver/ est terminatif mais il dissimile le trait /partir/ qui est un acte inchoatif. L'acte de déclenchement du processus est présent dans la phrase « *une page nouvelle s'ouvrait* ».

Le trait /ouvrir/ qui marque l'inchoativité du processus s'oppose sémantiquement à /fermer/ qui marque une fin. De même que dans « *cette page nouvelle s'ouvrait* » est une métaphore du temps dans son écoulement. Nous avons une temporalité ''aspectualisée'' à l'intérieur de l'opposition *de l'aube / au couchant* (le contraste est entre l'/aube/ et le /couchant/ c'est-à-dire entre les intervalles début / fin). Le rapport aube / couchant peut emprunter une forme de simultanéité par l'effet rotatif des jours et des nuits.

Tous les intervalles temporels jours /nuit ou processuels entre l'inchoativité et la terminativité, ouverture et la fermeture, le début et la fin sont des formes propagées par les lexèmes du titre. Les moments auroraux sont placés du côté de l'inchoativité, tandis que les moments vespéraux, du côté de la terminativité.

Au niveau macrogénérique, par un effet de virtualisation, le jour serait l'équivalent de la nuit et l'aube prend la couleur du crépuscule. Le relais du jour et de la nuit induit dans l'œuvre une forme sémantique bien précise, la cyclicité : *ce titre installe donc la supposée dilatation*

BY-NC-ND

temporelle de la durée dans l'effective contraction de l'instant.[1] On a des extraits tels que *le jour débine* (l'avant) *devant la nuit* (l'après) ; *à peine éclos* (début) *déjà fané* (fin) ; *se réveiller* (début) *s'apprêter à dormir* (fin) ; *ce qui arrive* (début) *ce qui s'en va* (fin).

Le tout de la cyclicité a sa pertinence en dialectique car narrativement, la cyclicité du jour et de la nuit met en place un mouvement rotatif. En fait, si cyclicité il y a, elle est donnée par deux mouvements qui se dessinent à l'intérieur du texte : un mouvement allant du jour vers la nuit et modélise en même temps l'œuvre de manière inchoative avec une dissémination des signifiés 'aurore', 'aube', 'à peine éclos' et un autre mouvement allant de la nuit vers le jour qui modélise l'œuvre de manière terminative.

Abordons le premier mouvement, celui allant du jour vers la nuit pour démontrer qu'il est véritablement le signe d'une inchoativité. Prenons le signifié 'à peine éclos' dans lequel le sème morpho-narratif /*é*/ dans /éclos/ par activation du lexème verbal « éclore » comprend les sèmes /ouverture/, /éclatement/, /éclosion/, /sortie vers/. Il est question d'aller d'un point (le jour) pour un autre (la nuit) et donc d'un passage instantané entre une accélération ou ouverture subite et un temps ralenti.

En approfondissant un peu, il ne s'agit pas simplement de pouvoir répertorier dans l'œuvre *Ce que le jour doit à la nuit* des dissimilations temporelles. Il s'agit maintenant de montrer que jour et nuit sont présentés dans le titre à la manière d'un *zoom temporel* [2] effectué sur le faire-être du sujet par rapport au déroulement narratif des événements. Exprimé avec un certain rapport à la temporalité, les répétitions « jour » et « nuit » ont une valeur de gradation allant de la déchirure au tragique. Le titre marque une rupture d'instants aux contours d'une modulation temporelle qui projette dans les œuvres une variation de sens.

L'itération des aspects temporels prouve que le sujet ne vit plus dans une linéarité plutôt une variation dans laquelle l'œuvre prend un effet temporel lié à la défaite. On s'imagine normalement qu'il y aurait un lien entre le titre *Ce que le jour doit à la nuit* et les effets signifiants dans leur textualité. Ce titre a pour trait générique un facteur de temporalité livrée en succession d'instants par des phases ponctuelles entre dysphorie et euphorie. De même

[1] Bertrand (D.) & Fontanille (J.), *Régimes sémiotiques de la temporalité*, Paris, Puf, 2006, p. 411.

[2] Formule que nous empruntons à Nicolas Couégnas *Temporalité, esthésie et sémiosis, Proust et Yourcenar, deux temps, deux mesures,* Séminaire Intersémiotique de Paris, [Avril, 4004]. Dans notre cas, jour et nuit se présentent dans le titre à la manière d'un « zoom temporel » c'est-à-dire comme un bouleversement global des choses et de l'écoulement du temps. Le temps est donné de manière renversé, les acteurs et les actants vivent en effet une sclérose constante.

BY-NC-ND

qu'on note une forte actualisation de facteurs de stabilité et d'accélération dont l'effet, au plan discursif entraîne des transformations et reconfigurations de la temporalité en général.

La première phase dite dysphorique est vécue par le sujet dans son intensité. Progressivement le temps réel semble évacué. La dernière phase ponctuelle dite euphorique s'accompagne des effets de lumière à valeur de vérité et de réalité exprimant une représentation stable de l'identité du sujet :

Le soleil glissait lentement derrière les collines, dardant sa lumière rasante sur les vignobles. De la cour, on avait une vue dégagée sur la pleine et sur la route qui filait ventre à terre.[1]
La lenteur du soleil, son glissement subtil, sa disparition sont des traits figuratifs codifiés par la perception du sujet. L'effet de ralenti du soleil comporte des germes d'une euphorie procurée par la saisie sémantique de sa « marche » dans le ciel.

Ce qui est euphorique c'est le fait que le regard du sujet s'ouvre sur une étendue temporelle. En fait, le sujet renoue avec l'ouvert qui contrôle l'étendue de l'acte perceptif lexicalisé par « *sa lumière* », « *une vue dégagée* », « *la route qui filait* ». Le champ des vignobles renforce cette étendue en procurant au sujet des formes olfactives agréables. Une forme temporelle est actualisée dans l'évocation du champ des vignobles, c'est le temps automnal qui procure au sujet des variations de chaud et de froid.

Les jours et les nuits se transforment ici en instants de joie. Jour et nuit sont employés sur un mode itératif. Par exemple, le futur influence le passé. Et, au fil des phases temporelles, les différents temps verbaux deviennent des images correspondant à des instants et clichés du vécu. Instant après instant, l'écriture porte sur l'évocation de faits réorientés vers une perte de repères qui vient remplir le champ du sujet.

[1] Khadra (Y.), *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit. p. 219.

BY-NC-ND

III.3.1.1. ***Des effets de sémiosis temporelle***

Dans la suite de l'analyse des dissimulations temporelles nous voulons entreprendre une réflexion sur la place occupée par la sémiosis dans l'œuvre *Ce que le jour doit à la nuit*. Commençons par cette remarque signalée dans *Les Régimes sémiotiques de la temporalité* :

> *Pour que le temps puisse être constitué comme une dimension sémiotique pertinente, il faut lui affecter un certain rapport signifiant ; pour les uns, ce rapport est celui de la sémiose (expression / contenu), pour d'autres, celui du parcours génératif (valence / valeur) ; pour d'autres encore, celui des instances sémio-physiques (saillance / prégnance) et pour d'autres enfin, celui des instances énonçantes (prime actant / tiers actant).*[1]

Au bénéfice d'une précision, situons-nous au niveau de la sémiose et faire remarquer qu'on a un procès temporel dans *Ce que le jour doit à la nuit*. Le passage du jour à la nuit impose une fragmentation d'instants. Le temps semble exprimer la manière dont le sujet vit ; non plus dans une linéarité mais dans une variation temporelle. Laquelle construit une modulation du sens qui laisse s'émanciper des mouvements successifs. En d'autres termes, jour et nuit constituent un facteur de temporalité : succession d'instants en points euphorique et dysphorique. L'œuvre se fonde sur des discontinuités, des phases ponctuelles qui prennent la valeur d'une temporalité disparate :

> *Qui sommes-nous au juste ? Ce que nous avons été ou bien ce que nous aurions aimé être ? Le tort que nous avons causé ou bien celui que nous avons subi ? Les coulisses qui nous ont préservés de la vanité ou bien les feux de la rampe qui nous ont servi de bûchers ? Nous sommes tout cela en même temps, toute la vie qui a été la nôtre, avec ses hauts et ses bas, ses prouesses et ses vicissitudes ; nous sommes aussi l'ensemble des fantômes qui nous hantent, nous sommes plusieurs personnages en un, si convaincants dans les différents rôles que nous avons assumés qu'il nous est impossible de savoir lequel nous avons été vraiment, lequel nous sommes devenus, lequel nous survivra.*[2]

La sémiosis temporelle est axé dans cet extrait sur un mode itératif exprimé dans des points d'interrogation. Au fil des phases temporelles (ce que l'énonciateur entend par « *ses hauts et*

[1] Bertrand (D.), & Fontanille (J.), *Régimes sémiotiques de la temporalité*, op. cit. p. 14.
[2] Khadra (Y.), *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit. pp. 429-430.

BY-NC-ND

ses bas », « ses prouesses et ses vicissitudes ») correspondent aux formes de vécu. Déjà, les instants sont lancinants et l'énonciation exalte le tourment du sujet. La douleur du sujet semble se prolonger réflexivement dans une configuration de déchirement qui se projette dans des fragments temporels. Proposons de dire que dans l'œuvre, le sujet se trouve dans une chronologie alliant une souffrance personnelle et une saisie générale du faire-être.

Les occurrences temporelles s'imposent comme une temporalité qui tend toujours à freiner l'euphorie. Au fil des descriptions, le sujet vit intensément sa fatalité et n'arrive pas à s'évader du temps réel. Nous sommes amenés à remarquer la tension temporelle que l'on voit naître entre les jours et les nuits dont les significations sont intercalées en deux plans temporels : *événements antérieurs Vs événements postérieurs* homologués en *passé Vs futur*.

La sémiosis temporelle entre passé et futur est nettement actualisée dans les temps verbaux « *nous avons été* » ; « […] *nous survivra* ». Cette sémiosis temporelle manifestée par le passage entre passé et futur, serait l'indice textuel d'une recomposition des événements. Aussi, jour et nuit actualisent un passage entre deux sèmes /existence/ et /inexistence/. Dans *Sémiotique et littérature*, Jacques Fontanille homologue jour/nuit avec l'opposition traditionnelle vie/mort :

> *La catégorie élémentaire [vie/mort] pourrait à ce niveau, au terme de son parcours, apparaître sous des espèces visuelles de la lumière et de l'obscurité, voire par combinaison avec une variation temporelle, sous la forme du jour et de la nuit.*[1]

On pourrait aussi avancer que jour et nuit est un mixte instantané de lumière et d'obscurité qui explique la prééminence des déterminations perceptives dans l'œuvre. En priorité, on peut penser à la construction d'un processus génératif ascendant, parcours du jour vers la nuit, de la lumière vers l'obscurité mais à l'inverse, on obtient aussi un processus descendant allant des figures directement observables (jour et nuit), pour aboutir aux catégories virtuelles :

> *Ainsi, en partant de [jour / nuit], disjonction figurative que l'on relèverait dans un texte concret, pourrait-on retrouver successivement, et dans l'ordre inverse :*

[1] Fontanille (J.), *Sémiotique et littérature*, Paris, Puf, 1999, p.4.

BY-NC-ND

[lumière / obscurité], [conjonction/disjonction], [vie/mort], voire plus généralement [existence / inexistence].[1]

Cette position générative montre que la similarité se fonde sur un comparatif d'inégalité si l'on focalise l'interprétation sur les traits tels que : « *le jour, on voyait les fermiers ratisser les parages ; la nuit, les rondes s'effectuaient dans les règles de l'art militaire* » ; « *le jour, on existait, la nuit on se terrait* » ; « *c'était la galère le jour et le bagne le soir et l'enfer toutes les saisons*[2]».

De telles références textuelles attestent que le jour et la nuit créent des différences entre acteurs par des degrés d'infériorité et de supériorité. Les sémèmes 'jour' et 'nuit', en tant qu'éléments temporels relèvent d'une valeur protensive. C'est-à-dire un sujet constamment tourné vers l'avenir. Au vrai, posons toutefois l'interprétation en partant de la conception sémantique de Rastier *:*

> *i) Pour traiter le problème des formes textuelles […] nous avons élaboré la notion de molécule sémique, forme susceptible de différentes lexicalisations synthétiques, analytiques ; ii) les molécules sémiques, en tant que formes sont susceptibles de métamorphismes intra- ou extralinguistiques, comme des transpositions par substitution sémantique sur lesquelles elles apparaissent ; iii) la génération des fonds et des formes s'opèrent par rectification répétée, reformulation, correction et reprise.*[3]

Pour plus de clarification, nommons {S_1, S_2, S_3, S_4}, *la molécule sémique* [4]ou ensemble des sémèmes propagés par 'jour' et 'nuit'. On a :
Sémème 1 : 'Unité de temps' qui comprend des traits spécifiques /matin/, /aurore/ pour le sémème 'jour' et les traits /soir/, /crépuscule/ pour le sémème 'nuit'.
Sémème 2 : 'lunaison'
Sémème 3 : 'durée annuelle.'
Sémème 4 : existence sémiotique (virtualisation).

On remarque que les sémèmes se superposent en instants contraires. Et, le titre prend l'allure d'un malentendu qui souligne une existence qui vient rarement combler le sujet d'une

[1] Fontanille (J.), *Sémiotique et littérature*, idem.
[2] Khadra (Y.), *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit. p. 313.
[3] Rastier (F.), *Arts et sciences du texte*, op.cit, pp. 47- 48.
[4] La molécule sémique est pertinente dans le jeu intermodal des lexèmes. Hormis l'interrelation de la paire jour/nuit il nous est utile d'opérer la génération des molécules sémiques.

BY-NC-ND

euphorie. Dans les œuvres, l'existence n'est qu'une figure fissurée c'est-à-dire une chimère qui équivaut au passif du sujet ou bien à son mal être social.
Du sémème 1 « *'jour' /nuit'* » au sémème 3 « '*durée'* »les traits spécifiques sont repris lexicalement par succession d'unités. 'Jour et nuit' : inhérence : /succession + simultanéité/ ; afférence : /cyclicité + périodicité/. De l'ordre des afférences, S_4 'existence' traduit un fond générique identique et récurrent dans 'jour et nuit'. En fait, jour et nuit sont donnés sous forme d'une confusion créatrice d'invisibilité, de perturbation ou de non-sens de la vie.

Sur le plan figuratif, jour et nuit s'inscrivent au centre d'un processus génératif réarticulé en opposition figurative lumière/obscurité ; vie/mort et même en conjonction/disjonction. Au fond, le titre manifeste une isotopie temporelle macrogénérique conçue comme le syncrétisme d'un sens descendant dont la narration est basée sur une interminable enfilade de déconvenues :

> *Ce n'était pas une vie. On existait et c'est tout. Le fait de se réveiller le matin relevait du miracle, et la nuit lorsqu'on s'apprêtait à dormir, on se demandait s'il n'était pas raisonnable de fermer les yeux pour de bon, convaincu d'avoir fait le tour des choses et qu'elles ne valaient pas la peine que l'on s'attardât dessus. Les jours se ressemblaient désespérément ; ils n'apportaient jamais rien, ne faisaient, en partant, que nous déposséder de nos rares illusions qui pendouillaient au bout de notre nez.*[1]

Les descriptions dévoilent les moindres détails. Elles insistent sur les transformations physiologiques des acteurs et sont à bien des égards significatives : *Ce n'était pas une vie*... la phrase fait résonner la dysphorie des jours et des nuits. Dans cette phrase qui ouvre la citation, vie actualise le sème /quotidien/ dans la classe domaniale tandis que la négation *« ce n'était pas »* vient accentuer le recoupement entre passé et présent et donner une sensation d'enfermement.

Il y a une imperfectibilité notée dans la dimension aspectuelle de *« ce n'était pas »* qui marque une mini-conclusion tranchée et le propos semble suspendu par la mise en relief général de l'imparfait, consistant à *"hésiter"* d'en dire plus. Ce que l'on relève dans la citation, c'est sans doute la permanence d'une sensation d'étouffement, une progressive dysphorie, un sentiment qui peut confirmer à la sommation des acteurs. En éliminant les traits

[1] Khadra (Y.), *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit. p.12.

BY-NC-ND

contingents au profit des traits essentiels, *Ce que le jour doit à la nuit* met les acteurs en face d'un abîme réflexif par des séries d'images énoncées dans le titre.

III.3.1.2. ***Les isotopies temporelles***

Après avoir essayé de dégager des effets de temporalité, il nous revient maintenant d'organiser la temporalité à coups de mises au point isotopiques. Et, c'est la recherche d'un plan optimal des ruptures d'isotopies temporelles que nous croyons pertinentes pour l'interprétation de l'œuvre *Ce que le jour doit à la nuit*. Argument nouveau, la temporalité de cette œuvre est pluriforme : linéaire, cumulative et irréversible. On y voit se profiler les grands traits isotopiques en faisceaux fortement temporalisés : *chronométrie, chronographie,* enfin, la *chronologie* que nous essaierons au mieux d'expliquer et d'appliquer dans ce travail en partant des orientations d'un texte à savoir, *L'ordre du temps.*[1]

III.3.1.2.1. ***La chronométrie***

Dans *Ce que le jour doit à la nuit*, le discours se livre sans aucun doute à la représentation dialectique du temps. Ainsi, l'œuvre elle-même s'inscrit dans une fragmentation et dans une chronométrie qui consiste à faire émerger une cyclicité. En partant d'une définition, « *la chronométrie représente le temps par les calendriers et les instruments de mesure en une figure cyclique et symétrique. Le temps est alors sans innovation ni coupure, c'est un présent indéfiniment étendu* [2]».

Le sujet se heurte à chaque fois à un mouvement périodique du temps. Par exemple, le soleil et la lune sont tenus dans l'œuvre pour des actants astrologiques qui offrent un changement temporel : « *Le soleil commençait à décliner quand nous atteignîmes « la voie des roumis », c'est-à-dire la route goudronnée […] Le soleil se répandait à l'horizon tel un œuf brisé ».*[3] Le contenu temporel est marqué par le mouvement exercé par le soleil dans le ciel. Le revirement solaire devient un intervalle qui oscille entre un lever attesté dans le sémantisme de « *le soleil commençait à* » donnant la forme d'un mouvement inchoatif ; et de coucher, en forme terminative.

---

[1] Pomian Krzysztof, *L'ordre du temps*, Paris, Gallimard, 1984.
[2] Eric Vigne, *Le temps de l'histoire en question*, Persée, 1985, volume 6, p. 131-140.
[3] Khadra (Y.), *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit. pp. 22-23.

BY-NC-ND

Quand le soleil apparaît et disparaît, le niveau du discours est marqué par un morcèlement qui répond à une oscillation du sujet. La solarité devient une forme temporelle qui va jusqu'à installer dans le discours des marques d'instabilité du sujet. Quand le sujet traverse un ''chemin fait d'angoisses'' le sens textuel tend à démontrer que le même sujet est condamné à vivre un temps qui se répète.

III.3.1.2.2. ***La chronographie***

La chronographie s'ouvre dans *Ce que le jour doit à la nuit* par une narration qui relate les faits année après année : « *La chronographie n'enregistre que l'événement anormal ou extraordinaire qui vient briser une répétition. Le temps est alors ici synonyme d'une simple relation d'antériorité ; il est discret puisque les événements y sont séparés les uns les autres par de vides de longueur variable ».*[1] La temporalité dans le texte de Khadra est figurée par une ligne ascendante et descendante.

Le sujet semble tourner en rond. D'autant plus qu'en réalité rien n'est vécu comme neuf. L'histoire d'un champ brûlé et le désarroi d'une famille reviennent périodiquement en narration. La position du sujet n'est attestée que par rapport à un passé qu'il se remémore sous le signe d'une douleur. L'évocation de la guerre d'Algérie détermine le cycle des événements dysphoriques qui sont racontés en boucle. Le mal causé par cette guerre contient un sens rétroactif où le passé résonne avec un sentiment de déception, d'échec et de répression. Les faits marquent difficilement un changement d'étapes car des instants neufs tardent le plus souvent à apparaître.

L'emploi temporel est celui de l'imparfait dans lequel advient l'événement anormal qui situe par exemple la séquence de l'incendie des moissons dès les premières pages de l'œuvre. Malgré cet événement, le sujet semble entretenir une illusion en vivant une forme d'indifférence dans laquelle le temps n'aurait pas une influence sur lui. On observe dans l'œuvre que la narration se contente uniquement d'indiquer et de décrire les jours et les nuits dans une succession d'événements uniques, bons ou mauvais, réjouissants ou affligeants. À l'exemple ci :

> *Les gens dans leur majorité n'étaient pas mauvais. Leur misère n'avait pas réussi à vicier leur âme, ni leur peine à éradiquer leur bonhomie. Ils se savaient mal barrés, mais ils n'avaient pas renoncé à la manne céleste, persuadés qu'un jour*

[1] Eric Vigne, *Le temps de l'histoire en question*, op. cit. p. 131-140.

BY-NC-ND

ou l'autre la déconvenue qui leur collait au train allait finir par s'essouffler, et l'espoir par renaître de ses cendres.[1]

On s'en rend compte que les actants vivent un mouvement d'ensemble du temps dans lequel ils se trouvent à la fois affectés et joyeux. La temporalité se déroule à partir des motivations situées dans un cadre plus discret où le sujet ne souhaite pas dévoiler le mal qui le ronge. Cette échappatoire du sujet sous l'effet du temps montre en réalité que la temporalité chez Khadra est soumise à une modalité de fuite et de quête, de bifurcation et de réapparition d'instants neufs. Ce qui nous conduit inéluctablement à une troisième isotopie temporelle, celle de la chronologie.

III.3.1.2.3. ***La chronologie***

On remarque un recouvrement du sujet dans *Ce que le jour doit à la nuit* parce que la temporalité est marquée par des formes linéaires à partir des occurrences segmentées en périodes. Ainsi, la signification des faits et leur datation s'effectuent en fonction d'une année, d'une ère mais également en fonction de la continuité et de la discontinuité du temps : « *Quant à la chronologie, tout en exprimant les intervalles temporels en années, elle reconnaît comme unités vraiment pertinentes les ères dont la longueur dépend de la durée ».*[2]

Il existe des événements qui s'enchaînent dans un ordre chronologique. Les faits narratifs tels que des actes de guerre sont appréhendés dans des zones géoculturelles. Jour et nuit se situent dans plusieurs modalités temporelles : le présent de narration s'énonce comme successif construit en fonction de la figure de répétition où on y trouve tous les fantasmes, les inquiétudes et les crises d'une époque. La guerre d'Algérie en est un exemple dans l'œuvre puisque cette guerre est racontée chronologiquement. L'année 1930 est le plus souvent citée comme signe d'une référence temporelle :

En ces années 1930, la misère et les épidémies décimaient les familles et le cheptel avec une incroyable perversité, contraignant les rescapés à l'exode, sinon à la clochardisation. Nos rares parents ne donnaient plus signe de vie. Quant aux logues qui se silhouettaient au loin, nous étions certains qu'elles ne

[1] Khadra (Y.), *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit. p. 53.
[2] Pomian Krzysztof, *L'ordre du temps*, op. cit. p. 12.

BY-NC-ND

faisaient que passer en coup de vent, le sentier qui traînait ses ornières jusqu'à notre gourbi était en passe de s'effacer.[1]

Aucune fixité temporelle n'est en effet requise dans cet extrait. Comme quoi le sujet vit une temporalité disparate sans bornes limitées. Il est à la fois tourné vers le passé et vers l'avenir. Jacques Fontanille dans *Temps et discours*[2] parle à cet effet d'un *présent composite* à l'intérieur duquel le sujet maintient une position aspectuelle entre le *souci* et la *préoccupation* que l'on peut homologuer entre une existence passée et une existence présente. Le présent est vécu dans *Ce que le jour doit à la nuit* comme une bifurcation. Nous avons tantôt une temporalité élargie parce que le sujet se plonge dans les jours et les nuits avec des traits d'une déchéance ; tantôt une temporalité restreinte où le sujet à l'impression de vivre déchu :

Je me souviendrai toute ma vie de ce jour qui vit mon père passer de l'autre côté du miroir. C'était un jour défait, avec son soleil crucifié par- dessus la montagne et ses horizons fuyants. Il était environ midi pourtant j'avais le sentiment de me dissoudre dans un clair-obscur où tout s'était figé, où les bruits s'étaient rétractés, où l'univers battait en retraite pour mieux nous isoler dans notre détresse. Mon père tenait les rênes, le coup rentré dans les épaules, les yeux rivés sur le plancher, laissant la mule nous emmener je ne sais où. Ma mère se recroquevillait dans un angle.[3]

La temporalité est actualisée en divers programmes : succession de cycles, des rapports temporels d'emboîtements s'effectuent par deux formes :

i) – Le débrayage : Il est temporellement marqué par le passage de l'instant au présent. Jour et nuit sont cycliquement ascendants et possèdent des caractéristiques dialectico-temporelles comme actualisation d'un passé proche et d'un passé lointain. Une dialectique entre un présent et un passé proche s'affiche dans le texte.

ii) – L'embrayage : Il est relatif, inversement au passage du présent à l'instant. Jour et nuit sont des formes de progression et de rétrogradation ; de croissance et de décroissement par actualisation d'un avenir proche et d'un avenir lointain où *Ce que le jour doit à la nuit*

[1] Khadra (Y.), *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit. p. 12.
[2] Fontanille (J.), *Temps et discours : introduction au séminaire*, 2002-2003 [en ligne].
[3] Khadra (Y.), *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit. p. 18.

BY-NC-ND

prend la forme d'une ligne progressivement ascendante ; mais là n'est pas encore l'objectif de notre analyse.

III.3.2. ***La dissimilation aspectuelle***

Quoi qu'il y ait plusieurs études sur l'aspectualité, notre but, et en fonction des objectifs poursuivis est de montrer que les sèmes aspectuels peuvent être interprétés à l'aide des dissimilations pour relever dans les titres et les œuvres les relations entre contraires et contradictoires. En effet, les œuvres étant dans une situation de malentendu, les relations sont d'emblée d'un ordre incompatible. Considérons un titre, *Les Sirènes de Bagdad* où l'on peut lire dans l'œuvre :

> *Beyrouth retrouve sa nuit et s'en voile la face. Si les émeutes de la veille ne l'ont pas éveillée à elle-même, c'est la preuve qu'elle dort en marchant [...] cette ville ment comme elle respire.*[1]

On note une dissimilation aspectuelle par le contraste donné dans le syntagme narratif : « *elle dort en marchant* » qui est déjà un syntagme très normé par la personnification de Beyrouth. En fait, *dormir en marchant* a une valeur aspectuelle : on récoltera : 'dormir' /inactif/, 'marcher' /actif/. Une autre occurrence suppose l'éveille ; la première, un état de sommeil ; le tout suppose également que Beyrouth (personnifiée) est présente sans être présente et que l'énoncé revêt en elle-même une signification actualisée dans des domaines sémantiques.

Le domaine //spirituel// est virtualisé par le trait /dormir/ par opposition au //physique//. Le domaine //physique// est actualisé par le gérondif « *en marchant* » dont la catégorie dissimilatrice est le trait /progressif/ par opposition à l'aspect /cessatif/ dans 'dormir'. Il nous tient également à cœur de relever que le gérondif « *en marchant* » dispose un trait /inaccompli/. C'est-à-dire un processus en cours qui coïncide dans l'œuvre à l'actualisation d'un sujet en pleine fuite, un sujet paniqué :

> *Où vas-tu pauvre diable ? Me cria une voix intérieure. Je ne savais pas si c'était mon corps qui s'insurgeait ou si c'était des ornières qui le ballottaient. Où cours-tu ainsi, abruti ? Au fur et à mesure que nous approchions les vergers la peur grandissait, grandissait tandis qu'une sorte de torpeur engourdissait mes*

[1] Khadra (Y.), Œuvres, tome 1, *Les Sirènes de Bagdad*, op. cit. p. 665.

BY-NC-ND

membres et mon esprit [...] Je serrai les dents et courus, courus comme jamais je n'avais couru de ma vie.[1]

D'un point de vue sémantique, la fuite déclenchée par le sujet est disjonctive, parce que soudaine et spontanée inscrite comme une aspectualité achevée par avance. C'est une fuite dysphorique, tragique, démente mais significative. Parce qu'il s'agit là une fois de plus d'un sujet actif à la recherche d'un signe afférent ; fondamentalement signe de vie. Ajoutons, pour apporter plus de précision que la course de l'actant actif dans *Les sirènes de Bagdad* est aspectuellement liée à un état inchoatif. Tout à l'éclat de ses analyses, Claude Zilberberg précise :

> *Les catégories aspectuelles dont nous disposons s'attachent à l'état d'avancement du procès […] l'aspectualité linguistique est doublement restrictive : i) elle privilégie le verbe, et méconnait le remarquable travail d'analyse converti dans les autres régions du lexique ; ii) lorsqu'elle est retreinte, elle s'attache au degré d'achèvement ou d'inachèvement du procès.*[2]

Dans le lexème « course », fréquemment utilisé dans les œuvres, nous avons un mouvement démarcatif, inchoatif défini comme *propulsion vers*... Avec un point d'aboutissement entendu comme un point terminatif ou d'accomplissement du procès. L'actant court parce qu'il fuit la guerre. Dans *Précis de sémiotique littéraire*, Denis Bertrand a étendu la notion d'aspectualité à l'actorialité et à l'axiologie par la relation entre l'imperfection du paraître et le surgissement de la perfection.

L'équation africaine concrétise les aspects /imperfectif/ et /perfectif/ par la dynamique des transformations entre état antérieur (retour, arrière) / état postérieur (évocation d'avenir) qui textualisent une forme du contenu manifestée par la récurrence des constituants : « *La dissimilation consiste à actualiser des sèmes inhérents distincts dans l'un et l'autre sémème [...] à leur adjoindre des sèmes afférents en fonction de la situation de communication ».*[3]

S'agissant de *L'attentat*, ce qui retient principalement notre attention à l'analyse de la dissimilation, c'est le fait qu'une isotopie aspectuelle soit très tenue par les sèmes relevant de l'/instantané/ et du /ponctuel/.

---

[1] Khadra (Y.), Œuvres, tome 1, *Les Sirènes de Bagdad*, op. cit. pp. 734-824
[2] Zilberberg (C.), *Eléments de grammaire tensive*, op. cit. p. 67.
[3] Rastier (F.), *Sémantique interprétative*, op.cit. p. 132.

BY-NC-ND

Sur le premier sème, se pose la vitesse avec laquelle une bombe est déclenchée suscitant au passage les aspects de la surprise et de la panique au sein de l'espace où se produit l'attentat. Sur le second sème, l'attentat se produit dans un espace-temps ponctuel :

> *Du jour au lendemain, mes rêves se sont effondrés comme des châteaux de cartes. Tout ce qui était à portée de ma main s'est évanoui. Pfuit ! que du vent… J'ai tout perdu pour rien. Avez-vous pensé à ma peine lorsque vous avez sauté de joie en apprenant que l'être que je chérissais le plus au monde s'était fait exploser dans un restaurant aussi bourré de gosses qu'elle de dynamite ? Et toi, tu veux me faire croire que je dois m'estimer le plus heureux des hommes parce que mon épouse est une héroïne, qu'elle a fait don de sa vie, de son confort, de son amour sans même me consulter ni me préparer au pire ?*[1]

Le passage correspond dans l'œuvre à un déclenchement immédiat de la bombe. L'immédiateté s'actualise par l'aspect /ponctuel/ propagé dans les traits comme /pfuit/, et des syntagmes tels que « *du vent* », « *du jour au lendemain* », indices d'une forme de brièveté.

[1] Khadra (Y.), *Œuvres*, *tome 1, L'attentat*, op. cit. p. 574.

BY-NC-ND

Chapitre IV.
La composante tactique

La notion de tactique a évolué en *Sémantique interprétative* et s'empare des catégories de rythmes textuels donnés par l'entrelacement des isotopies. Les sèmes des titres apparaissent ensemble. Les textes sont composés de traits, à tel point que le passage de l'un à l'autre trait est manifesté par une rupture au point de pouvoir être distingué isolément comme une opposition logique entre deux propositions. Nous rappelons notre hypothèse centrale selon laquelle le titre est un interprétant dès lors qu'il se constitue comme un signe qui confère une signification à l'œuvre.

En tactique l'interaction est décrite et expliquée comme une réciprocité. De telle sorte que le titre présente les mêmes caractéristiques avec l'œuvre ; formant ainsi une structure isotrope définie comme une suite continue de traits. Chaque sème présente une unité et reproduit des régularités à l'intérieur desquelles des séries de sèmes s'étendent et s'additionnent à l'aide des sèmes du titre.

Expliquons-nous encore : la tactique est une composante que nous croyons totalement en adéquation avec l'étude d'un titre parce que les *signifiants et signifiés*[1] agissent à trois (3) paliers hétérarchiques. Le palier phrastique, transphrastique et textuel que nous tenons à étudier dans le cadre d'une tactique du contenu par le passage des métamorphismes aux transpositions.

IV.1. ***Métamorphismes et transpositions sémantiques***

Quand Rastier aborde la notion de métamorphisme c'est pour unifier les composantes sémantiques entre elles et les différents plans de contenu et de l'expression. Les fonds sémantiques et les formes expressives aboutissent aux formes sémiotiques. Mais chacun des points des métamorphismes a une particularité.
Par exemple, en thématique, les métamorphismes concernent le processus de transformation d'un thème ; en dialogique, le changement de foyer énonciatif ; en dialectique, ce serait le déroulement narratif. En ce qui nous concerne présentement, donc la tactique,

[1] Nous revenons à la notion saussurienne de signifiant et signifié parce que le parcours interprétatif du titre dans l'œuvre en tient véritablement compte. En même temps la tactique s'émancipe de la notion de sème qui est nécessaire au niveau du mot alors que le palier inférieur de la tactique commence au niveau de la phrase, une unité supérieur au mot.

BY-NC-ND

les métamorphismes appartiennent au système d'inversion. Les transpositions opèrent le même raisonnement (Rastier, 2001, p. 46) avec en tactique, le changement de rythmes sémantiques : *Outre les métamorphismes, qui intéressent les formes sémantiques, il faut tenir compte des transpositions qui intéressent les fonds*.

IV.1.1. ***Métamorphismes entre signes***

Il existe des linéarités logiques, le plus souvent elles sont inclues dans des structures à présupposition réciproque ou bi-orientée. De même que nous avons des linéarités différenciées dans lesquelles logent les structures d'exclusion mutuelle représentées dans une production sémantique. En respectant la tradition hjelmslevienne, la linéarité du signifié sur l'axe paradigmatique ne peut se faire au détriment de celle du signifiant dans l'axe syntagmatique pour rendre compte des deux plans du signe, le signifiant et le signifié.

Pour Rastier :

> *Le traitement du signifiant est d'abord surdéterminé par des anticipations et des rétroactions sémantiques [...] si les signifiants graphiques sont en général disposés linéairement, la linéarité du signifiant n'est qu'une contrainte, importante, certes, mais non dérimante, sur les parcours interprétatifs. Toutefois, fût-ce en la rompant, les parcours interprétatifs sont obligés d'en tenir compte.*[1]

Rastier entend par des anticipations et des rétroactions sémantiques, le positionnement des unités au sein des classes d'équivalence. Il peut s'agir des occurrences entre deux mots répétés dans un même syntagme ou deux syntagmes différents. Prenons pour cadre d'interprétation une phrase extraite de l'œuvre *Ce que le jour doit à la nuit*, à propos de la description du père : « *Son regard, le matin éclatant, c'était assombri* ». Cette phrase indique que les rétroactions sont disséminées sur le plan syntagmatique.

On y trouve en syntagme, des antépositions données par la récurrence de ponctèmes. Dans l'extrait cité, les deux virgules placées après les signifiants tels que *regard* et *éclatant* actualisent par ricochet la linéarité des trois (3) signifiants « *regard* », « *matin* » et « *assombri* » par étagement successif. Le premier et le deuxième signifiant sont liés au niveau des signifiés et des afférences contextuelles. Le syntagme, « *son regard, le matin* » inhibe une position tactique euphorique.

[1] Rastier (F.), *Sens et textualité*, op.cit. p. 96.

BY-NC-ND

La position euphorique se trouve encore actualisée dans le lexème verbal *éclatant* à partir du sème /éclat/ par opposition sémantique à « *assombri* ». Le participe présent « *éclatant* » vient accélérer la vitesse de la phrase parce que son sens est déposé à la fois dans les signifiants comme *regard* et *matin*. En opérant une comparaison différentielle entre les propositions, i) *Son regard, le matin éclatant, c'était assombri* et ii) *Son regard le matin, c'était assombri* nous remarquons une tactique d'exclusion mutuelle lors du passage de i) à ii) : *éclatant* ← | → *assombri* que l'on peut symboliser sous la forme d'une fonction mathématique :

f (x) = éclatant ; f (-x) = assombri où f (x) est positif et f (-x) est négatif.

Une telle démonstration établit sa pertinence en montrant que dans une phrase, si la première proposition est positive (euphorique) et que la deuxième est négative (dysphorique), il en découle pour le reste des phrases, des paragraphes et des séquences, la récurrence dans l'œuvre des traits euphorie / dysphorie. La signification de l'œuvre contribue à dévoiler les paradoxes dans lesquels la figure paternelle se place comme figure du malentendu notamment.

La disposition linéaire à tous les paliers des traits euphorie / dysphorie est caractérisée dans les textes par une attitude systématique de refus opposé par l'acteur. C'est pourquoi, avec le système des interactions sémantiques, le titre est vu comme un ensemble signifiant qui permet de comprendre d'autres signes textuels. L'œuvre crée une situation d'interdépendance, une réaction réciproque entre deux ou plusieurs phénomènes. L'interaction tactique est parfaitement explicitée et exprimée dans les œuvres par des inversions interrogatives :

> *Et au jour dernier, lorsque la terre ne sera que poussière, lorsqu'il ne restera de nos illusions que la ruine de nos âmes, qu'aurons-nous à répondre à la question de savoir ce que nous avons fait de notre existence ?* [1]

Normalement, il s'agit ici d'une interrogation à soi, à partir de laquelle la réalité physique est déterminée en apparence par une réalité inaccessible. La tactique adopte les propriétés d'un rythme où circulent des valeurs sensibles.

[1] Khadra (Y.), *Œuvres*, *tome 1, L'attentat*, op. cit. p. 571.

BY-NC-ND

IV.1.2. ***Transposition, rythme du contenu des œuvres***

L'idée que la signification d'un titre et d'une œuvre peut se retrouver dans une ou plusieurs classes sémantiques est un travail intéressant du moins qui préoccupe la tactique. François Rastier dans *Arts et sciences du texte* a retenu trois types de rythmes sémantiques qui tiennent compte des micro et macro structures et des mouvements de génération des formes et des fonds. Les rythmes dits homogènes rendent compte de la récurrence d'un même trait sémantique. Les rythmes hétérogènes sont donnés par alternance de traits sémantiques. Les rythmes accentuels manifestent le plan des phèmes.

L'intérêt pour nous d'étudier ces rythmes vient du fait que théoriquement, nous voulons segmenter le texte et voir quel catégorie, quel mot, quelle force sémique y est élaborée. Ensuite, dans le corpus un sème microgénérique joue un autre rôle spécifique dans un autre taxème et cela montre qu'au niveau macrogénérique, les isotopies de fonds ne sont ni totalement génériques, ni totalement spécifiques.

Finalement, ce sont des isotopies mixtes qui s'entrelacent et créent des rythmes. Commençons par *L'équation africaine*, un titre ayant une structure dyadique par l'articulation de deux unités partiellement répétitives qui donnent à l'œuvre une hétérogénéité rythmique. Des opérations sémiques élémentaires de /stabilité/ et /instabilité/, /équilibre/ et /déséquilibre/. À plusieurs reprises, Louis Hébert insiste sur cette définition du rythme :

> *Trois opérations sont nécessaires pour produire un rythme ; la segmentation (ou l'articulation) en unités, la disposition, la sériation de ces unités [...] Le rythme peut notamment être définit comme la configuration particulière que constituent au moins deux unités de valeur identique (A, A), ou différente (A, B), dans au moins deux positions se succédant dans le temps. L'analyse rythmique prend en compte les principaux facteurs suivants : 1. le nombre de positions successives dans la suite rythmique. 2. Le nombre de positions simultanées dans la suite rythmique ; 3. Le nombre d'unités par positions successives ; 4. le nombre d'unités susceptibles d'occuper chaque position.*[1]

Le sens d'un titre agit au palier de la phrase parce qu'étant lui-même déjà une phrase. Il s'agit pour nous de comprendre le titre par la linéarisation du contenu. Illustrons cela en partant même du contenu des œuvres.

[1] Hébert (L.), *Les opérations de transformation*, in, http://www.signosemio.com, site internet de théories sémiotiques [consulté le 18 /02/ 2014].

BY-NC-ND

Dans *Les sirènes de Bagdad*, il y a transposition des fonds parce que l'image du fils devant le père mort peut être considérée comme une mise en relation de deux grandeurs variables suivant une ligne contextuelle qui va de l'honneur familiale au déshonneur. De même que le fils devant le père est tactiquement marqué par l'actualisation et la distinction des traits /infériorité/ dans fils et /supériorité/ dans père.

On peut en ce moment s'intéresser aux séquences rythmiques : l'œuvre est modulée par deux rythmes S_1 : *séquence avant la mort du père* et *S_2 : séquence après la mort du père* qui forment deux positions successives. Le tout de la narration s'organise en S_1 / S_2. La progression des traits en S_1 est prospective parce que la narration présage déjà cette mort à venir du père tandis qu'en S_2 il s'agit d'une *progression rétrospective*[1] dans laquelle toute la structure du corpus emprunte les formes du parallélisme entre un *avant euphorique* et un *après dysphorique,* entre *le positif* et *le négatif*.

Tout en précisant qu'entre S_1 et S_2 il y a parfois chez Khadra un rythme que l'on peut qualifier d'intermédiaire lié à l'indifférence. Il nous semble que dans les œuvres l'indifférence signifie une opposition entre le non-procès et le procès résultant du contraste entre ralentissement (souvenir tragique) et accélération. Le sujet est saisi par le cri lancinant des sirènes. Les occurrences telles que ralentissement / accélération provoque une description du trouble en tant que symptôme de la guerre chez Atiq :

> *Atiq va où l'emportent ses pas. Il a l'impression d'avancer sur un nuage. Dans sa bouche desséchée, un seul nom revient – Zunaira – inaudible mais obsédant. Il passe devant la maison d'arrêt, ensuite devant la maison de Nazich. La nuit le rejoint au fond d'une venelle jalonnée de décombres. Des silhouettes évanescentes le traverse de part et d'autre. Lorsqu'il atteint sa maison, ses jambes le trahissent de nouveau et il s'affaisse dans le patio.*[2]

Le *Grand Malentendu* développe en tactique une technique de contrepoint consistant à opposer les sèmes inhérents par certains des sèmes afférents. *Les Sirènes de Bagdad* est une œuvre qui nous permet aussi de s'intéresser sémantiquement aux attitudes d'orientation prises par les acteurs qui vont constamment vers des directions opposées.

---

[1] Le terme paraît anachronique mais logique puis que toute narration s'organise en fonction de sa fin. Le terme de *progression rétrospective ou parcours rétrospectif*, nous l'empruntons à Rastier pour montrer que la narration s'organise linéairement par des rétrospections. Gérard Genette parle de termination rétrograde pour montrer que le texte s'organise en fonction de son début et de sa fin.

[2] Khadra (Y.), *Œuvres*, *tome 1, Les hirondelles de Kaboul*, op. cit. p. 486.

BY-NC-ND

Les sèmes directifs comme /devant/ et /derrière/, /avant/, /après/ présentent des parcours variés en termes de mouvement de progression. Quand les sirènes sont déclenchées nous remarquons une augmentation des séquences et des acteurs.
Le nombre d'acteurs s'accroit en fonction de l'accumulation des faits et des séquences narratives de même que la valeur du malentendu devient de plus en grande. Khadra argumente :

> *On ne savait plus par quel bout prendre les événements, quel attentat était une prouesse et quel autre relevait de la lâcheté. Ce qui était vilipendé la veille se retrouvait encensé le lendemain. Les avis s'entrechoquaient dans d'invraisemblables surenchères [...] la situation dégénérait, et les Anciens refusaient d'intervenir publiquement. Kafre Karam subissait les plus graves malentendus de son histoire. Les silences et soumissions cumulées à travers les âges et les régimes despotiques remontaient à la surface, pareils aux cadavres enfouis dans la vase du fleuve, et qui, las de croupir au fond des eaux troubles, remontent en surface choquer les vivants.*[1]

Dans la phrase « *on ne savait plus par quel bout prendre les événements* », il y a un rythme qui relève de l'indifférence actualisée dans *« on ne savait plus »* et un autre rythme qui relève de la succession des événements proprement dits, partagé entre la simultanéité rythmique de deux événements : T_1 *: attentat prouesse* / T_2 *: attentat lâcheté* avec des moments intermédiaires, temporellement différents : *vilipendé la veille / encensé le lendemain* où les traits /*veille*/ et /*lendemain*/ sont isométriques puisqu'ils partagent le même plan temporel. De même que *Ce que le jour doit à la nuit* manifeste au moins deux contenus sémantiques : un ordre immuable et un ordre changeant parcouru sous la forme d'un cycle de culture. Une civilisation destinée à périr et celle qui lui succède sont autant de points de retournement du malentendu.

À l'évidence, le jour les acteurs sont plus nombreux ; revêtis de formes anthropomorphiques contrairement à la nuit où les acteurs sont peu nombreux et deviennent de moins en moins anthropomorphiques. En ce sens, le rythme de la narration est construit sur la base de l'amplification et de l'atténuation des formes. C'est-à-dire que nous croisons dans les œuvres des acteurs dont la morphologie est partagée entre une assomption forte (régime de l'amplification) et une assomption faible (régime de l'atténuation).

[1] Khadra (Y.), Œuvres, tome 1, *Les Sirènes de Bagdad*, op. cit. p. 728.

BY-NC-ND

En terme d'aspect morphologique, si jour et nuit n'occupent pas les mêmes pôles (ce sont des unités polyplan) c'est parce que les actions sont délinéarisées :

> *La tactique intéresse certes le plan de l'expression et celui du contenu, considérés ensemble ou séparément. Mais comme les unités de ces deux plans ne se correspondent pas nécessairement terme à terme, elles s'ordonnent dans les linéarités différentiées.*[1]

Un acteur mène l'action d'un autre acteur (l'acteur A mène l'action de l'acteur B, l'acteur B mène à la fois l'action de l'acteur A et de C qui à son tour mène l'action de l'acteur A et B). En exemple, la nuit est un actant investit de l'action du jour, et le jour est potentiellement investit de l'action de la nuit. Tout comme les loups accomplissent l'action des agneaux et les sirènes remplissent l'action des hirondelles. On obtient ainsi un tactisme qui génère une structure homologuée : jour / nuit :: loup / agneau :: sirène / hirondelle. Cette homologation nous permet ensuite de traiter des actions de croissance : tactique négative (répulsion entre jour et nuit, loup et agneau) et tactique positive (attraction entre sirène et hirondelle).

La tactique intervient rythmiquement dans une classe de grande généralité comme les domaines //jour, nuit// interdéfinis par la classe de //répulsion, attraction//. Avant d'aller plus loin, il nous faut redéfinir le titre *Ce que le jour doit à la nuit* en montrant qu'au niveau transphrastique, les termes d'une affirmation sont transposés par négation.

Dans ce cas, la sémantique interprétative parle d'une contraposition. Un procédé sémantique opérant la conversion des propositions pour permettre de comprendre le contenu des titres et des œuvres par la linéarité des signifiés. À l'inverse des métamorphismes et des transpositions qui sont des macro-rythmes, il y a, à côté d'eux, des micro-rythmes obtenus par l'opposition entre syntagmatique et paradigmatique.

IV.2. ***Les micro-rythmes : syntagmatique Vs paradigmatique***

Les modulations rythmiques du titre et de l'œuvre demandent à être précisées une fois de plus. Le rythme est selon nous un principe d'organisation entre le titre et l'œuvre construit sur un parallélisme sémantique. Il suffit de postuler, de contrôler la place du rythme dans les interactions entre titres et œuvres en s'intéressant particulièrement à la relation entre le rythme et le sens textuel.

[1] Rastier (F.), *Sens et textualité*, op.cit. p. 95.

BY-NC-ND

L'essentiel de l'analyse repose sur une forme de construction/interprétation du sens, de ses mouvements, de ses intermittences associées tantôt à l'ordre syntagmatique, tantôt à l'ordre paradigmatique. L'association du paradigmatique et du syntagmatique contribue à ce que Régis Missire appelle « *un principe élémentaire de continuité qui puisse assurer la co-ordination des unités et sur le fond duquel la forme pourrait s'établir*[1] ». Nous allons tenter de rechercher des doubles répétitions micro et macrosémantiques ou des répétitions sémiques. Dans l'œuvre *Ce que le jour doit à la nuit*, le rythme est placé d'abord dans une perspective visuelle. Michel Ballabriga oriente cette observation :

> *Le rythme pourrait être conçu comme une structure sous-jacente dans l'analyse du visuel, la perception semblant en premier lieu jouer sur des ensembles relevant du continu. Peut-être les données rythmiques visuelles conservent-elles la détermination des formants visuels, le rythme étant un préalable à l'identification d'unités signifiantes.*[2]

Jour et nuit sont marqués par des conditions créatrices d'invisibilité au sens d'une perception sensorielle dans l'ordre du signifiant et visible, construit, interpréter dans l'ordre du signifié. Nous avons, au plan micro-rythmique une opposition du constant et du variable, synchroniquement et diachroniquement.

Au plan macro-rythmique, l'œuvre est marquée par un schème de nature sociale dans la mesure où le jour, on ne voit que ce qui est visible par le formant visuel entre deux sèmes : lumière / obscurité qui montrent pertinemment que le rythme est de nature temporel. Les contours du jour en forme de nuit ; les contours de la nuit sur fond du jour marquent un contraste que l'on peut expliquer sémantiquement comme un contour de forme et un contour de fond.

Autrement dit encore, interprété temporellement, mais de manière générale *Ce que le jour doit à la nuit* se caractérise par : *(i) le rythme directif des volitions* : les jours et les nuits marquent une séparation. Ils permettent le rapprochement et empêchent la jonction des moments ; (ii) *le rythme démarcatif des directions* : rythme entre antériorité / simultanéité / postériorité. Le texte recours à plusieurs enchâssements, d'une part le rythme est exprimé au moyen d'une conjonction de coordination placée entre plusieurs propositions principales.

---

[1] RÉGIS MISSIRE (2005) «Rythmes sémantiques et temporalité des parcours interprétatifs», [En ligne],
Disponible sur : http://www.revue-texto.net/index.php?id=580.

[2] Michel Ballabriga & Patrick Mpondo-Dicka, *Rythme, Sens et Textualité*, Editions Universitaires du Sud, 2007, p. 16.

BY-NC-ND

Exemple : « *Des semaines passèrent. Les choses nous échappaient et nos nuits s'enfiellaient.* »[1] Le rythme est formé par des actions parallèles qui n'ont pas la même durée. La volition affichée est entre un rythme vu d'une manière virtuelle comme un ralentissement du vécu dans « *des choses nous échappaient* » par opposition à un rythme accéléré, une sorte d'accentuation du manque dans le sémantisme de l'autre proposition, « *les choses nous échappaient* » ; (iii) *le rythme phorique des étendues* (brièveté des jours / longueur des nuits) sur lesquels se constitue le sens textuel par remaniements constants des formes et des fonds sémantiques qui, par la suite, exercent une dynamique du rythme voire, du titre et de l'œuvre.

En recherchant des doubles répétitions dans *L'attentat*, la structure du rythme repose sur la fréquence des détonations qui ne sont autre que des événements du cours d'action. L'enchaînement et l'interruption des bombardements contribuent à déterminer des formes tactiques qui reposent sur l'identification de sèmes récurrents : /simultané/ et /successif/. La simultanéité est un sème récurrent susceptible de concourir à une accélération des attentats sans pour autant en relâcher ou en suspendre :

> *Je ne me sens pas en mesure de tendre l'autre joue, de prendre sur moi les abus du malheur qui me colle aux trousses depuis l'attentat. La tornade qui a dispersé mes appuis m'a sévèrement fragilisé ; je n'aurais pas la force de survivre à une autre vacherie… En même temps, je ne me sens pas capable d'attendre une seconde de plus. Toutes mes fibres sont tendues à rompre, mes nerfs à fleur de peau sont à deux doigts de me court-circuiter.*[2]

Le rythme étant l'un des enjeux de la symétrie entre titres et œuvres, nous procédons à sa description dans *L'attentat, Les sirènes de Bagdad, Les hirondelles de Kaboul* et *À quoi rêvent les loups* comme une forme de relation entre sèmes spécifiques. Il existe une forme sémantique en contrepoint : /attentat/ - /hirondelle/ /sirène/ - /loup/ : disposition rythmique en : abba. Catégorie rythmique de /attentat-hirondelle/ ; /sirène - loup/. C'est à l'aide de ces combinaisons qu'on obtient en effet un rythme par lequel la narration joue sur le tempo de la rapidité. Celle-ci ménage beaucoup d'intervalles tactiques, même dialectiques.

[1] Khadra (Y.), *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit. p. 42.
[2] Khadra (Y.), Œuvres, tome 1, *L'attentat*, op. cit. p. 540.

BY-NC-ND

IV.2.1. ***Formes rythmiques de l'hypallage***

Il en va de même pour *Les agneaux du Seigneur* où le rythme existe de façon assez générale par des effets de tension / détention, l'actif et le passif. Comme l'on sait, ce qui passive le l'agneau c'est l'ampleur des destins. Selon le tempo, les agneaux subissent la stupeur qu'ils vivent.

Le paradigme de rythme s'effectue en premier sur le processus signifiant et à l'intérieur des figures de construction comme l'hypallage où parfois, le sens du mot « agneau » est prolongé sur un autre mot que celui attendu : « *Des nuages haillonneux s'obstinent à se défaire au-dessus de la montagne constamment blanchâtres et inutiles. Sur les flancs de la colline, un troupeau de moutons broute dans la poussière pendant qu'un jeune berger, terrassé par la fournaise, sommeille sur un rocher ».*[1]

Le sens du mot « agneau » est rythmé par d'autres mots comme, « *troupeaux de moutons* », « *jeune berger* ». Khadra passe par une hypallage pour donner à ces mots le sens de celui d'agneau. Ainsi, « troupeaux de moutons » et « jeune berger » ne sont que des hypallages lexicalisées qui prennent leur signification d'origine dans le mot du titre, à savoir l'agneau. L'hypallage apporte un changement dans la forme tactique de l'œuvre et produit des effets de sens. Agneau est logiquement qualifié par une autre série de mots donnant au passage un pouvoir rythmique en créant des discordances au sein du texte et des automatismes dans le cadre de la linéarité.

Ensuite, le sens de la linéarité s'effectue en fonction des tournures et des images marquées par l'hypallage que Khadra utilise tant. Nous en avons aussi dans *L'équation africaine* en ces termes : « *Tout m'irrite, tout me chiffonne*[2]*».* Il y a hypallage parce que ce n'est pas tout qui est irrité ou tout qui est ''chiffonné'' mais le sujet qui en est. D'autres exemples abondent : « *L'horreur dans son incommensurable cruauté* ». Ce n'est pas en fait l'horreur qui est cruelle mais les acteurs qui le sont. Tout comme dans la phrase, « *le village ne disait rien qui vaille. C'était un triste trou* ». Ce n'est pas le trou qui est triste mais les acteurs, par extension, les habitants du village qui sont tristes.

L'hypallage est traversée de bout en bout dans les œuvres de Khadra par une ''écriture du ressassement'' qui installe des effets de complexification. Dans l'ensemble de ces exemples, nous avons des hypallages qui ont pour fonction de donner du sens et de créer un

[1] Khadra (Y.), Œuvres, tome 1, *Les agneaux du Seigneur*, op. cit. p. 25.
[2] Khadra (Y.), *L'équation africaine*, op. cit. p. 150.

BY-NC-ND

‘‘malentendu.’’ Du moins dans le contexte immédiat des œuvres consistant à décrire le monde extrasémiotique selon les représentations convenues. L’hypallage s’emploie à la généralisation des rythmes en marquant le passage entre rythmes au niveau local et le surgissement d’un autre rythme au niveau global. C’est donc tout le problème de l’entrelacement. Le rythme est donné aussi bien en réseaux sémantiques qu’en mode d’asymétries c’est-à-dire une asymétrie d’images : au loup physique s’entrelacent les images d’un doux agneau.

Pour une analyse tactique, il faut plutôt considérer cette asymétrie d’images comme un rythmes entrelacé qui se joue entre les éléments du plan narratif à savoir les événements, les faits racontés et certains autres éléments du plan discursif tels que les objets et les sujets. D’ailleurs, Henry Meschonnic examine plus finement cette idée : « *Le rythme est fait de paradigmes et il est la syntagmatisation de ces paradigmes*[1] ». Plus précisément, dans *Ce que le jour doit à la nuit*, le circuit qu’exerce le temps n’est pas souvent symétrique à l’action qui s’écoule.

La tactique est celle d’un sujet pris en opposition avec son temps. Etant donné que nous sommes au sein d’œuvres qui actualisent le malentendu, le rythme est fondé sur un effet de balancement : la douceur des agneaux est actualisée par l’usage du présent de narration qui rattache les événements à une vérité générale. Laquelle puise sa source dans la réprobation des actes abjects narrés à l’intérieur des formes temporelles de l’imparfait.

[1] Meschonnic (H.), *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Lagrasse Verdier, 1982. p. 226.

BY-NC-ND

1. Synthèse

Les interactions sémantiques entre titres et œuvres, nous sommes partis des sources sémantiques (le titre est un interprétant pour l'œuvre), en remontant progressivement l'ensemble du dispositif sémantique de François Rastier. Le travail est consacré, en tous points, à l'analyse systématique des titres en composantes. À supposer que le travail ait quelque intérêt et quelque singularité, nous souhaitons que ce soit sur le fait que le système des composantes a une incidence sur le système des sèmes. L'on entrevoit désormais la possibilité que les sèmes d'un titre actualisent ou virtualisent les fonds sémantiques. À ce niveau, nous nous sommes assez vite rendu compte que :

1° *L'implication de la thématique* consiste en une assignation de la signification de l'œuvre par virtualisation des fonds sémantiques. Plusieurs contenus ou représentations sémi-symboliques sont activés : le loup (*À quoi rêvent les loups*) projette sans cesse sa signifiance sur la prégnance d'une figure, celle du père. Les sirènes et les hirondelles (Les *sirènes de Bagdad, Les hirondelles de Kaboul*) construisent au sein de la textualité une structure logico-sémantique au sens d'une virtualisation de l'image de la femme intégrée dans les textes par une stratification des sèmes et des domaines souvent opposés : sème /féminin/ Vs sème /masculin/, /féminité/ Vs /masculinité/, etc.

Tout le problème théorique est alors de comprendre qu'au niveau thématique, Khadra actualise un système axiologique, d'essence culturel conduisant à une figurativité généralisée du déchirement (La guerre d'Algérie dans *Les agneaux de Seigneur* ; la guerre Iran-Irak dans *Les sirènes de Bagdad* et *L'attentat* ; le schématisme guerrier dans *L'équation africaine*).
2° *L'implication de la dialogique* est utilisée dans l'optique que chaque conflit, chaque opposition à tendance à envahir deux types d'agonistes (les agresseurs Vs les agressés ; plus forte cruauté des loups actualise le subcontraire tonique plus faible cruauté des agneaux) répartis à l'intérieur de plusieurs isotopies véridictoires conformes aux foyers sociaux comme Kaboul, Bagdad et Beyrouth.

Le rêve des loups est l'occasion d'activer et d'opposer le factuel au contrefactuel qui constituent sans conteste la part énonciative des œuvres. Puisqu' il s'agit de guerre, d'attentats et de conflits, le plus simple a été de lire la composante dialogique à partir du système d'apparence des objets et des lieux. Il en ressort alors que les modalités du réel / irréel sont bien investies dans les textes parce que les objets apparaissent renversés, inclinés et qui actualisent, au fond, des anti-programmes dialectiques.

BY-NC-ND

3° *L'implication de la dialectique* repose sur l'analyse des graphes sémantiques consistant à mieux cerner les anti-programmes. Nous nous sommes appuyés sur plusieurs structures : les loups sont à l'ergatif, les agneaux à l'accusatif, etc. La composante dialectique est donc sous-jacente aux diverses actions narratives. C'est-à-dire aux relations actantielles typiques au cours desquelles les agonistes acquièrent les modalités de nature polémique (les loups Vs les agneaux mais rarement les hirondelles VS sirènes). Rappelons-le, en dialectique les interactions entre titres et œuvres visent le faire narratif dans la relation de jonction des loups et des agneaux.

4° *L'implication de la tactique* fonctionne de manière stratégique (les agneaux cherchent à contourner l'ambition des loups). Nous avons tenté de comprendre, terme à terme, les métamorphismes et les transpositions sémantiques. Cette conception de la tactique nous a montré, le recours à l'œuvre, aux tactismes formels modulés par des rythmes binaires.
Les binarités rencontrées dans chaque œuvre ont des effets axiologiques et sont dues à un conflit partagé en domaines. Sémantiquement, les formes tactiques sont pleines de significations et analysées en interactions entre titres et œuvres. En textualité, un sème microgénérique joue un autre rôle spécifique dans un autre taxème en présence.

Par ailleurs, il est possible de hausser au rang d'une jonction le contenu sémantique des titres et des œuvres où Khadra crée des zones dialectiques, actualise des tensions sémantiques ou, du moins, des conflits actantiels et culturels. Par rapport à la sémantique interprétative en général, nous avons voulu commencé les analyses par une strate macrosémantique dont le but est de comprendre « le paradigme du texte [1]» c'est-à-dire la production des œuvres, les fonds sémantiques déployés à partir des quatre composantes sémantiques : la thématique, la dialogique, la dialectique et la tactique.

De tout ce qui est résumé ici, nous ne prétendons pas encore avoir validé l'hypothèse centrale selon laquelle le titre est un interprétant pour l'œuvre. Tout l'enjeu est encore à venir et consiste dans la suite du travail à rendre compte de la façon dont le titre et les formes textuelles s'articulent progressivement et finalement se propagent du genre jusqu'au gradient de généricité.

[1] FRANÇOIS RASTIER (2002) «La macrosémantique», [En ligne],
Disponible sur : http://www.revue-texto.net/index.php?id=548.

BY-NC-ND

Deuxième partie :

Généricité et singularité des œuvres : discours, genre, style

BY-NC-ND

Brossons un panorama de la problématique du titre au sein des études sémiotiques. La première analyse sémiotique du titre est reconnue à Léo Hoeck avec son étude sur *La marque du titre, dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. S'en est suivi le débat sur le caractère intra et extra textuel du titre qui n'a cessé d'alimenter des analyses à partir de la sortie de *Seuils* où Genette définit le titre à partir de l'instance paratextuelle.

D'un point de vue sémio-sémantique, l'approche du paratexte est certes pertinente mais insuffisante. Le paratexte ne permet pas de rendre compte de l'œuvre dans sa totalité car basé sur la fonction pragmatique qui se développe en marge du texte. Cette notion a introduit une confusion avec le genre et se développe en dehors de la textualité.

L'apparition d'un autre texte, *La seconde main ou le travail de la citation*[1] à mis le titre hors de la textualité comme s'il s'agissait de tenir à distance le titre de l'œuvre dans une séparation improductive à l'intérieur de laquelle le titre est déterminé uniquement par une instance péritextuelle, à en juger d'ailleurs par l'ouvrage *La périphérie du texte.*[2] Nous estimons que ces marques dites "périphériques" ne sont rien d'autre que l'œuvre elle-même diversement textualisée en différents niveaux :

On peut distinguer trois niveaux principaux d'analyse du texte : le péritexte (titres, titres courants, liens etc.) ; puis l'intratexte (colonnes graphiques) ; enfin l'infratexte subordonné (notes, etc.).[3]

À y penser de près, nous pensons que ce débat peut, *hic et nunc,* nous servir à mieux détailler les différentes possibilités de classement entre titres et œuvres. Insister dessus revient à tenir compte de la généricité et de la singularité des œuvres à partir du discours, du genre et du style. De même que nous devons tenir compte des dynamiques ensemblistes (relation classe-élément, partie-tout).

Notre approche consiste à tenter une démonstration relative au fait que le titre est inclus au sein d'un type textuel dont l'œuvre compose les différentes parties, et non classé dans *la catégorie ambiguë de péritexte,*[4] pour reprendre une expression de Rastier. Pour mieux analyser le titre, il est possible de le rapprocher du texte, du discours et de ses afférences contextuelles donc l'inscrire dans une sémantique des genres. En discutant de la notion de

[1] Compagnon (A.), *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 329.
[2] Lane (P.), *La périphérie du texte*, Paris, Nathan, 1992.
[3] Rastier (F.), *La mesure et le grain*, *sémantique de corpus*, op. cit. p. 169.
[4] Rastier (F.), *Arts et sciences du texte*, op. cit. p. 266.

BY-NC-ND

genre, Rastier la situe dans deux problématiques différentes : une problématique logico-grammaticale liée aux modes d'organisation syntaxique et grammaticale des propositions et une autre problématique, rhétorique-herméneutique simplifiée en une problématique du texte. C'est dans cette problématique du texte que Driss Ablali a reformulé le lien entre genre et interprétation. Nous tenterons d'explorer cette piste d'analyse.

BY-NC-ND

Chapitre I.
Les inclusions entre genre inclus et genre incluant

Un genre est souvent définit comme une catégorie de textes dont le type de discours donne sens à l'œuvre. Pour traiter alors des interactions entre titres et œuvres en *sémantique des genres,*[1] le point de départ consistera à faire la distinction entre genre inclus et genre incluant.

Le titre est un genre inclus, l'œuvre un genre incluant qui ont tous deux une fonction de réglage du régime interprétatif parce que l'œuvre englobe le titre en extension. Rastier parle d'un *contrat herméneutique* dans lequel le titre et l'œuvre intègrent un même parcours de signification. Les inclusions qui s'effectuent supposent en effet qu'il y a une même forme de textualité, un même discours dont les configurations sont uniformes comme le mentionne *Arts et sciences du texte* :

> *Les figures non tropes ou configurations pourraient cependant être considérées comme des genres inclus. Cette inclusion paraît normale pour les genres inclus [...] Un titre, une dédicace, un avant-propos, des notes de l'auteur, supposent ordinairement un ouvrage - même si on prend plaisir à lire des listes de titres. Ces genres inclus obéissent à des normes tout aussi strictes que d'autres. Un titre de traité d'obéit pas aux mêmes règles qu'un titre de thèse ou d'essai.*[2]

L'objectif en effet de définir le titre, le plus rigoureusement possible revient d'abord à rappeler les acquis d'une longue tradition logico-rhétorique qui situe le titre comme une figure non-trope (foyers de l'énonciation). Après avoir posé le titre comme une figure non trope, on voit apparaître dans *La mesure et le grain* : *pour une sémantique de corpus* un traitement des corrélations entre paliers de complexité (le corpus, le texte et le signe) et le titre se trouve au palier macrotextuel (texte complet, constitué du péritexte ou du paratexte).

---

[1] Lire à ce sujet François Rastier qui donne des propositions descriptives pour mener une analyse en sémantique des genres : *Pour établir le cadre conceptuel d'une sémantique des genres, on peut concevoir la production et l'interprétation des textes comme une interaction non-séquentielle de composantes autonomes : thématique, dialectique, dialogique et tactique. Chacune des composantes peut être la source de critères typologiques divers, mais ne suffit pas à caractériser un genre*, in, *Arts et Sciences du texte*, op. cit. p. 247. Puisque le genre est une interaction entre différentes composantes et qu'ayant déjà traité des composantes en question, nous nous orientons vers d'autres propositions de Rastier sur la notion de genre, en la fixant à partir d'un rapport entre le signifiant et le signifié au palier textuel. En posant la question du genre inclus et du genre incluant, nous voulons définir au final la manifestation de la sémiosis textuelle ; traiter donc le genre comme une inclusion entre le spécifique et le générique, le local et le global.

[2] Rastier (A.), *Arts et sciences du texte*, op. cit. p. 266.

BY-NC-ND

Un rapprochement du genre inclus et incluant à partir de la notion sémantique de transposition est possible. En tant que genre incluant, le texte rassemble les images du titre. Le passage de l'un à l'autre marque un mouvement d'inclusion ou transposition de fond sémantique en forme sémantique.

Suspecté de ne délivrer que des promesses sémantiques, le titre s'est de plus en plus noué au texte par une inclusion des isotopies génériques de niveau thématique ou certaines fonctions narratives types (guerre, conflit) transposées dans le texte. Le titre transpose dans le texte des images du loup (force, barbarie, violence, fonction de menace, etc) que l'on trouve chez Khadra dans le champ générique du roman ou genre romanesque relatif à un discours guerrier.

Nous souhaitons rendre compte dans ce chapitre, du genre inclus et du genre incluant par la description des macrostructures (syntaxe textuelle ou narrative) en partant d'une typologie des genres pouvant déterminer la nature du titre et de l'œuvre. Retenons le critère de la classe et du type.

I.1. ***Les relations de classement***

Dans la première forme du structuralisme, la linguistique saussurienne en particulier nous a légué une conception que l'on peut considérer à partir du parcours élémentaire de la signification. À savoir qu'un signe est une relation entre un signifiant et son signifié. Faisant chemin, le structuralisme dans sa deuxième forme (le structuralisme gestaltiste) via la théorie sémantique de Rastier, a reformulé la conception saussurienne en introduisant au niveau du signe un point de vue méréologique relatif à la relation holistique, ensembliste ou typiciste qui concernent pour l'essentiel le rapport entre globalité et localité.

Pour sa part, la sémantique interprétative définit également le signe comme un rapport constant entre la partie et son tout (holistique), l'élément et sa classe (ensembliste) ou encore le type et son occurrence (typiciste). On remarque que toutes ces relations constituent un point de départ pour lire soit le lien établi entre une unité et elle-même, soit une unité en rapport avec une autre unité.

Pour que le titre et l'œuvre puissent former un système textuel, nous devons les caractériser à partir de différents critères : réflexivité/transitivité ; simultanéité, similarité. Louis Hébert dont l'œuvre constitue un véritable répertoire des modèles sémantiques nous résume de

BY-NC-ND

manière détaillée les différentes *relations de classement.*[1] C'est de la relation tout/partie qu'il nous faut partir pour traiter du titre comme genre inclus et de l'œuvre comme genre incluant en posant au départ le problème de *la classe*, du *type* et de *la lignée* qui sont les trois conceptions théoriques du genre : un genre textuel peut se définir sous différents angles. Soit en tant que programme de normes génériques Vs normes discursives Vs normes particulières ; soit en tant que type associé à un programme, c'est-à-dire comme production de texte, soit en tant que classe de textes qui relèvent de ce programme.

I.1.1. ***La classe des titres***

Le titre se classe en mode intra ou extratextuel par une variation de critères car l'interaction entre titre et œuvre interdit de manière sémantique qu'une classe s'appartienne exclusivement. Mais le titre est d'abord extrêmement saillant par ses traits sémiques avant que les traits ne se propagent à une classe macrosémantique de rang supérieur, c'est-à-dire jusqu'au texte.

Un titre est un micro-ensemble qui rassemble et regroupe, du point de vue textuel, des éléments génériques du texte pour devenir un macro-ensemble ou macro-totalité. Pour notre étude par exemple, les titres sont classés dans la catégorie des textes, des œuvres littéraires structurées autour du genre romanesque. Ce classement vient du fait que selon la norme, le titre d'une œuvre se place au niveau de la première de couverture (page de titre) et un résumé des séquences en quatrième de couverture.

---

[1] Dans *Dispositifs pour l'analyse des textes et des images : introduction à la sémiotique appliquée* et dans son *Dictionnaire de sémiotique générale*, Louis Hébert a dégagé les grandes opérations dans les relations de classement : « Soit quatre grandes opérations cognitives et les formes d'analyses complexes qu'elles sous-tendent : 1. **La comparaison** : un sujet observateur donné, en temps donné, établit entre deux objets ou plus, une ou plusieurs relations comparatives (identité, similarité, opposition, similarité métaphorique, etc.). 2. **Décomposition** : un sujet observateur, en un temps donné, dégage les parties d'un tout ; l'opération inverse est la composition (qui consiste à ne plus envisager les parties mais le tout. La décomposition peut porter sur un objet physique, de nature physico-cognitive ou simplement cognitive. 3. **La typicisation ou catégorisation** : un sujet observateur, en un temps donné, rapporte une occurrence à un type, un modèle dont elle constitue une manifestation, une émanation plus ou moins intégrale et conforme. 4. **Classement** : un sujet observateur, en un temps donné, rapporte un élément à une classe […]. Les trois dernières opérations sont similaires à ce qu'elles mettent en présence des formes globales (tout, classe, type) et des formes locales (parties, éléments, occurrences). De plus, le classement et la typicisation sont des formes de comparaison. En effet, pour déterminer si une unité appartient à une classe et un de ses éléments, on compare les propriétés (ou traits) définitoires de la classe, et celle de l'élément potentiel ; pour déterminer si une unité relève de tel type, on compare les propriétés du type et celles de son occurrence potentielle. Enfin, un même phénomène peut être vu en même temps sous l'angle des opérations de décomposition (ce mot-tout est constitué de ses parties-lettres), sous l'angle des opérations de classement (ce mot-élément fait partie de la même classe des substantifs) et sous l'angle des opérations de typicisation (ce mot-occurrences est une manifestation du type substantif).

BY-NC-ND

La notion de page de titre est pour nous la bienvenue car elle permet de classer le titre en mode extratextuel, adéquat au régime génétique de la textualité (production et réception du texte). Le classement du titre dans l'instance extratextuelle se révèle fluctuant parce que sur le plan de l'esthétique textuelle, le titre devient un « corps » d'illustration accompagnant une publication. C'est, d'ailleurs, pensons-nous que la page de titre provient néanmoins de la rencontre entre les formes extratextuelles et les formes intratextuelles.

Pour Rastier, « *Les titres ne se limitent pas à des résumés mais sont des indications interprétatives qui pointent des formes sémantiques saillantes ».*[1] Nul doute, Rastier classe le titre à la fois en mode extra et intratextuel. Le titre prône un classement relatif au texte, mots, syntagmes, phrases et paragraphes dans lesquelles s'intègrent les occurrences et les types textuels.

I.1.1.1. ***Les types textuels***

La sémantique textuelle, notamment celle qui se revendique d'une approche différentielle a pour objet d'étude des textes, des œuvres et pour objectif principal leur interprétation en composantes pouvant déterminer la typologie fonctionnelle des textes. Etudié en théorie des actes du langage, un type est un fort interprétant pour le titre et pour le texte. Si la sémiotique peircienne a envisagé que le type est le signe lui-même par opposition à son occurrence, avec la sémantique interprétative, une molécule a le statut d'un type constitué des classes d'occurrences dont les groupements de traits sont des thèmes spécifiques.

La guerre est déterminée par des situations typiques : les mouvements des militaires, leurs itinéraires en camps ; la présence des postes militaires révèlent une stratégie d'occupation. La recrudescence des attentats, les attaques, les patrouilles, la présence des vigiles, les engins explosifs plantés dans les cités militaires, l'avalanche de frappes sont des occurrences potentielles qui manifestent un type de texte descriptif, par rapport au substantif « guerre ». Une référence de l'œuvre *À quoi rêvent les loups* permet de s'en convaincre :

> *Tard dans la soirée, l'émir débarqua avec ses troupes impressionnantes. Personnage mythique, il s'était distingué par les agressions les plus meurtrières contre d'importantes garnisons, dans l'Oranie. Ses hommes étaient des afghans*

[1] Rastier (A.), *La mesure et le grain, sémantique de corpus*, op. cit. p. 228.

BY-NC-ND

extrêmement dangereux. Ils détenaient les meilleurs équipements de guerre et étaient les seuls à disposer d'artillerie.[1]

En s'arrêtant sur cet extrait de l'œuvre, le sens est donné en relation avec des traits afférents qui motivent la production et l'interprétation. Nous avons une pratique discursive réglée socialement par les traits tels que /agression/, /meurtre/, /troupe/, /équipements de guerre/, /artillerie/, etc. Ces traits s'établissent au sein de l'œuvre à partir de la fonction narrative.

Il y a particulièrement des formes verbales d'attestation avec des rôles principaux : « l'émir débarqua » marque une séquence inchoative par référence au contexte du déclenchement de la guerre. De même que l'histoire racontée s'inscrit dans un référent avec des indices topologiques précis comme « oranie », « Afghanistan ». Ces lieux constituent des foyers de tensions où se transmettent également des valeurs. Le courage, la bravoure sont autant de formes de valeurs accompagnant le discours narratif.

Chez l'écrivain algérien Yasmina Khadra, il y a le type descriptif, très récurrent dans *À quoi rêvent les loups*. La description des situations de guerre est semblable au portrait des loups. Les phases descriptives sont en rapport avec le contexte historique. Dans les œuvres, on a trois séquences majeures :

(i) Séquence initiale : formes discursive de la colère, rancune, rancœur, etc.

(ii) Séquence de complication : structure agonistique opposée entre les loups Vs agneaux ;

(iii) Séquence d'action : spécificité d'affrontement.

(iv) Séquence de résolution : forme stabilisée du conflit, narration linéaire sans actualisation d'un changement spatial.

D'une œuvre à une autre, le type narratif fait évoluer ces séquences dans un ordre chronologique. C'est-à-dire de la séquence initiale à la séquence finale. Les syntagmes typiques tels que les micro-actions sont menées militairement. Le genre militaire ressort dans les œuvres à partir du type narratif et descriptif.
Pour François Rastier :

[1] Khadra, (Y.), *Œuvres*, *tome 1, À quoi rêvent les loups*, op.cit. p. 346.

BY-NC-ND

Comme on écarte en général l'hypothèse qu'un texte ne procède que d'une seule fonction, on définit les types textuels par la dominance d'une fonction sur les autres. Mais on doit alors présumer que la même fonction domine dans tout le texte, sans quoi tout texte relèverait en partie de tous types. Et il reste difficile de formuler des critères de dominance. À moins que les critères quantitatifs paraissent exclus, à moins de pouvoir classer les signes entre eux-mêmes selon qu'ils sont spécialisés dans telle ou telle fonction, il faut identifier dans le texte des structures jugées typiques d'une fonction.[1]

Le type descriptif et le type narratif sont dominants au niveau du titre et de l'œuvre par des parallélismes : la figure de la sirène est décrite simultanément à celle de l'hirondelle. À côté de la description du loup se trouve celle de l'agneau. Par ailleurs, les traits textuels sont aussi en adéquation avec le type argumentatif. Car, le malentendu est fonction de la discussion, de l'échange entre acteurs, donc d'un type de texte argumentatif.

Nous avons des formes comme *acceptation / réfutation* (type argumentatif) ; *contrat / lutte* (type narratif). On peut tirer une conclusion partielle selon laquelle le type narratif peut se manifester dans des graphes sémantiques thématiques. Par ailleurs, Fontanille propose un classement de textes qu'il élabore à partir d'un ensemble de catégories générales et constantes.

Le point de vue sémiotique estime la distinction entre *type textuel et type discursif.*[2] La différence entre les deux types actualise celle entre cohésion (texte ou type textuel c'est-à-dire des agencements de parties qui conduisent à l'homogénéité du texte) et la cohérence (discours ou type discursif). C'est une démarche avantageuse pour traiter du genre inclus et du genre incluant en se focalisant sur les critères donnés par Fontanille dans *Sémiotique et littérature*. Examinons quelques critères.

[1] Rastier (F.), *Sens et textualité*, op.cit. p. 45.

[2] On peut davantage préciser les rapports entre type textuel et type discursif : « *Il faut d'abord distinguer entre le discours, objet théorique conçu comme le lieu organisé d'un système de signes mettant en jeu des individus et des univers en représentation et le discours objet empirique renvoyant à du texte. D'un côté, on met en relation du texte dans son appréhension immédiate avec une activité discursive à laquelle il renvoie ou plus précisément à laquelle on le fait renvoyer, et de l'autre, on considère ce texte comme un ensemble de données linguistiques. », in, Adam (J.-M.) & Grize (J.-B.) & Bouacha (M. A.), Textes et discours : catégories pour l'analyse, Editions universitaires de Dijon, Dijon, 2004.*

BY-NC-ND

I.1.1.1.1. ***Le type bref / long***

Le titre fait porter son intérêt sur le processus de signification voire des relations entre signes. Au niveau fonctionnel ou de la constitution des unités, un titre peut être long ou bref par le critère du nombre des éléments qui le compose. Un titre est dit bref par la réduction d'unités syntaxiques. Au plan du signifiant, la brièveté du titre se justifie par le nombre de *graphèmes.*[1]

Pour mener un exercice, dans « hirondelle de Kaboul », il y a des graphèmes simples et des graphèmes complexes. Concernant les graphèmes simples, ils sont composés de lettres « h », « i », « r », « **on** » « d », « e », « l », « l », « e » et pour Kaboul, les graphèmes simples sont les lettres « k », « a », « b », « **ou** », « l » excepté la particule « de » qui a le sens d'un grammème que d'une préposition. S'agissant des graphèmes complexes, il y a le « on » et le « ou » qui sont des occurrences dans un ensemble d'occurrences (r**on**d et b**ou**le). Le « on » indique une lettre finale éclatée tandis que le « ou » manifeste une lettre voilée.

L'ensemble des graphèmes permet au titre d'acquérir un sens pertinent. Parce que les lettres sont combinées pour créer une phrase brève ou longue. Un titre bref présente en peu de mots une structure syntaxique. Généralement, il apparaît sous la forme d'un GN (groupe nominal). Par exemple : « a », « t », « t », « **en** » « t », « a », « t ». Il y a un graphème complexe, le « **en** » dont le sens se rapproche phonétiquement du « **an** ». Egalement, dans « **si** », « r », « è », « n », « e » [de] « b », « a », « g », « d », « a », « d », un graphème complexe est distribué, c'est le « **si** » qui a une fonction sonore. Pour le titre « a », « g », « n », « **eau** » [du] « s », « e », « i », « g », « n », « e », « u », « r », le graphème complexe est « **eau** » capable de produire un changement de sens et de varier avec le « o » ou « au ».
En ce qui concerne le titre « é », « q », « u », « a », « t », « i », « **on** », « a », « f », « r », « i », « c », « a », « i », « n », « e », il n'y a que le « **on** » qui est un graphème complexe.

En somme, nous avons essayé de montrer systématiquement, donc sur tous les titres du corpus les effets de la longueur / la brièveté de l'expression produisent sur le plan du contenu. Un titre bref comme *L'attentat* signifie un effet de généralité et de localité. Le sème /événement/ manifeste l'effet de généralité au niveau du contenu. Le même sème propage des effets de localité qui sont des occurrences de ce sème. Par exemple, le graphème

[1] Le graphème est la plus petite unité d'un système d'écriture. C'est une unité graphique correspondant au phonème. Il existe deux types de graphèmes : ***graphème simple*** dit syllabaire (une syllabe) et alphabétique (une lettre). ***Graphème complexe*** : composé de deux ou plusieurs lettres.

BY-NC-ND

« ***en*** » dans attentat marque un effet de localité parce qu'il constitue un graphème comme partie d'un mot. En tant que titre court, *L'attentat* est marqué par une forme dialogique forte.

Contrairement au titre bref, le titre long est définit comme spécification ou système d'inférence mettant en évidence plusieurs signes. Cela veut dire que d'autres signes s'impliquent dans la signification du titre. Le paradigme inférentiel montre que pour le titre *Ce que le jour doit à la nuit,* « jour » est synonyme de lumière et « nuit » est synonyme d'obscurité. La longueur de ce titre est justifiée, dans la mesure où le titre contient une structure casuelle complexe dont on peut rendre compte à partir d'un graphe sémantique :

1° Jour + Nuit : [JOUR] ← (COMP) ← [NUIT] → (PART) ;

2° Jour + Nuit : [JOUR] ← (ATT) ← [NUIT] → (CLAS) ;

3° Jour + Nuit : [JOUR] ← (LOC T) ← [NUIT] → (LOC S) ;

La longueur générale de *Ce que le jour doit à la nuit* est justifiée par le fait qu'on identifie dans ce titre plusieurs structures casuelles : structure comparative (COMP : comparaison des jours et des nuits) ; attributive (ATT : caractéristiques des jours et des nuits) ; une structure classitive (jours et nuits comme appartenance à une même classe d'éléments) ; une structure locative temporelle (LOC T : jours et nuits comme formes temporelles). Dans l'œuvre, la longueur est marquée par des différences ergatives. Les aspects syntaxiques se polarisent sur le groupe nominal donnant un cachet particulier à la composition de la narration. Nous voulons signifier par ce décompte que :

> *Les titres se composent de divers éléments. Ils se présentent comme une phrase brève, le substantif accompagné de l'article ou non, y est la vedette ; les noms propres et les noms d'agent y sont fréquents, ceux des d'objets, de lieux, de même que les nombres y paraissent quelquefois, les qualificatifs, fréquemment […] tous les éléments paraissent avec une fréquence plus ou moins grande.*[1]

Il semble possible de dire que les signifiants graphiques sont au départ des élans d'interprétation. Le type bref se manifeste par des effets gratifiants : la simplification et l'harmonisation au niveau du signifiant. Un titre doit être composé de signifiants gratifiants

[1] Grivel (C.), *Production de l'intérêt romanesque*, Paris, Mouton, 1973, p. 167.

BY-NC-ND

qui seraient du point de vue de la réception, stimulateur par des graphèmes ou des marqueurs d'accrochage riches de sens. Sans influencer les choix d'écriture d'un écrivain, notons cependant que :

> *Beaucoup de techniques-et pourtant- peuvent aider ou atteindre le but : un bon titre incitatif. C'est-à-dire un titre contenant une forte charge de suspens, de surprise de vie ou de plaisir intellectuel. La plupart trouvent leur point de départ dans deux ou trois mots clés symbolisant l'événement, la situation.*[1]

Il est possible d'avoir également des titres moyens avec afférence ou avec complément de nom (*Les Sirènes de Bagdad*, *Les hirondelles de Kaboul*) qui favorisent des périphrases. En se référant aux titres de Yasmina Khadra, on se rend compte qu'ils font apparaitre des graphèmes qui se marient harmonieusement pour créer la collision d'événements. À côté du type bref, il y a le type long qui joue sur la composition et la longueur des signifiants.

Par exemple : *Ce que le jour doit à la nuit*. Ce titre est composé à la fois de graphèmes simples et de graphèmes complexes distribués dans « jour », par le « **ou** » ; dans « doit », par l'unité « **oi** » et dans « nuit » à partir de « **ui** ». Ce qui montre que le titre se caractérise par des groupes de polysèmes. C'est le cas lorsque les mots « jour » et « nuit » sont reliés à une extension temporelle : *(i) « jour » + « nuit » : manifestation d'une grande extension spatio-temporelle* ; *très forte ouverture et addition des cycles temporels*.

Il est toujours possible de justifier la longueur d'un titre par la possibilité de définir le deuxième signifiant (nuit) en utilisant le premier signifiant (jour). Du coup, il y a une forme et un effet de longueur qui s'étale entre les deux signifiants. Un titre est dit long, lorsqu'il présente des unités polysynthétiques (accumulation de morphèmes + radical + groupe nominal + groupe verbal) afin de construire des mots longs et engendrer une structure complexe qui nous entraine vers d'autres types tels que l'ouvert et le fermé.

I.1.1.1.2. ***Le type ouvert / fermé***

Les théories du double sens ont influencé toute l'histoire des sciences du langage et une certaine conception de l'herméneutique. En ce sens, nous parlons du type de titre ouvert et fermé au sens métaphorique, immanent. Le type ouvert serait synonyme de sens premier, apparent ou manifeste. Le type fermé serait synonyme de sens lattent, profond. Il préfigure des parcours interprétatifs complexes, le passage entre sens littéral et sens dérivé.

[1] Furet (C.), *Le Titre pour donner envie de lire*, Paris, CFPJ, 1995, p. 116.

BY-NC-ND

Ouvert, un titre détermine les conditions de clarté du point de vue de la production et de la lecture (titre comme énoncé explicite c'est-à-dire que le sens des textes : cohésion interne, entre les aspects et entre les passages du texte ou sens littéral apparaissent clairement explicites). Mais la sémantique interprétative et la sémiotique textuelle ont substitué l'ouvert et le fermé (claire / obscure d'une œuvre) en actualisant l'opposition entre inhérence et afférence :

> *Les sèmes inhérents sont actualisés sous le régime de la clarté, car ils sont hérités par défaut du type dans l'occurrence, dès lors que le contexte n'y contredit pas ; ils jouent un rôle central pour les théories de la clarté, car ils expriment clairement l'idée, dans la mesure où ils correspondent au type lexical tel qu'il est fixé par la doxa en vigueur.*[1]

Il serait possible de distinguer un titre inhérent et un titre afférent. Le premier est déterminé par des procédés lexicaux. Le second, titre afférent, se caractérise sous le régime des signifiés : contextuels ou des données culturelles qui permettent de mener une interprétation. L'ouvert et le fermé font partie de la même classe que l'inhérent et l'afférent. L'inhérence et l'afférence permettent de définir le titre comme un microsystème sémantique actualisant le passage d'une interprétation lexicale à une interprétation macro-textuelle ou métasémiotique fait de sens figurés. Par exemple, les sirènes de Khadra sont figurées. De même que les hirondelles sont constituées dans des sens afférents. L'attentat relève d'un titre inhérent parce qu'il actualise directement les sèmes spécifiques. Résumons ces types à l'aide d'un tableau :

Titre inhérent	***Titre afférent***
Ouvert / claire	Fermé / obscure
Signifiant / sens littéral	Signifié / sens figuré
Interprétation lexicale	Interprétation métasémiotique

Tableau 4 : Typologie sémantique des titres

Il faut préciser que dans ce tableau, nous avons placé le titre inhérent comme étant ouvert/claire et titre afférent comme étant fermé/obscure si et seulement si le titre contient une métaphore.

[1] Rastier (F.), *Arts et sciences du texte*, op.cit. p. 125.

BY-NC-ND

Et, en cas de non métaphore on aura l'inverse : ouvert sera considéré comme un sens second et fermé sera considéré comme un sens premier. Nous parlons de titre afférent comme étant fermé et obscure (le cas du titre Les hirondelles de Kaboul) dans la mesure où sa signification est codée par des faits endogènes propres à une communauté ethnolinguistique donnée.

On aboutit à une typologie de lecteurs : lecteur exogène VS lecteur endogène. Pour les lecteurs endogènes, le titre afférent a un statut clair puisque le code culturel est totalement donné. Par contre, pour les lecteurs exogènes, le titre afférent a un statut obscur vu qu'il contient un code culturel. Mohammed Dib reprend à grands traits la répartition entre lecteur endogène et exogène dans le passage suivant :

> *Quand bien même le sens de telle œuvre ne nous semblerait pas, au prix d'un certain effort de réflexion, impossible à saisir, ce résultat ne saurait être atteint pleinement, et vérifié, sans l'usage d'un code de lecture, dont il nous faut encore posséder la clé. Cette clé nous est fournie par nos cultures sous les espèces d'un système de référence. Seul ce dernier est à même de nous ouvrir le sens d'une œuvre, et de toute œuvre, à condition que l'œuvre en question relève de notre air culturel.*[1]

On peut aisément faire remarquer que d'autres variantes sont possibles : court / fermé (un titre peut être constitué d'une lexie dont le sens reste à décoder et déchiffrer par une pluralité de lectures) ; long / ouvert (un titre peut être constitué de lexies composées, de groupes nominaux, verbaux et relever d'une interprétation claire voire du système inhérent de la langue. Si nous gardons le point de vue de l'analyse du texte, il est possible de caractériser le rapport ouvert / fermé comme un potentiel interprétatif. La question du problème interprétatif se pose et suggère à la fois une ouverture et une fermeture du sens.

Dans un titre court on peut avoir des mots qui ont un fort potentiel interprétatif. C'est le cas des mots « loup », « attentat » et « équation » inclus dans nos titres en tant que mots plus ou moins ouverts et fermés. Le loup est connoté par la figure du père. L'équation est à comprendre au sens d'un mode d'être. Enfin, attentat détermine un acteur assassin sur fond de tensions identitaires et axiologiques (Israël Vs Palestine).

[1] Mohammed Dib, cité par Nicolas Couégnas, *La trilogie nordique : de l'œuvre au titre, un parfum sémantique et tensif*, op. cit. p. 4.

BY-NC-ND

Bien entendu, ces mots connaissent une complexité interprétative. Plus ils sont disséminés dans l'œuvre et multiplient les indices, plus le sens s'ouvre, plus il y a la difficulté à les comprendre. Etant donné que les mots concernés demeurent énigmatiques. Il est indispensable de passer par un point de vue strictement culturel pour décoder l'énigme. Le rapport initial entre titre inhérent et titre afférent nous conduit à clarifier le passage du genre inclus au genre incluant et du genre à la pratique sociale au sein d'un champ générique précis.

I.2. ***Champ générique des titres et des œuvres***

La signification d'une œuvre est réglée par le champ générique (le genre) et le champ pratique (l'action posée). François Rastier pense en effet qu'*un discours s'articule en divers genres qui correspondent à autant de pratiques sociales différentiées à l'intérieur d'un même champ. Si bien qu'un genre est ce qui rattache un texte à un discours. Une typologie des genres doit tenir compte de l'incidence des pratiques sociales sur les codifications linguistiques.*[1]

Driss Ablali a reformulé à grands traits cette position rastiérienne en considérant le genre comme faisant partie intégrante de l'interprétation, et donc lié à un parcours interprétatif. Driss Ablali fait ensuite l'hypothèse d'une interprétation multi-sémiotique du genre en dégageant trois (3) critères génériques *(i) les corrélats génériques, (ii) la molécule générique,* enfin*, (iii) la communauté générique :*

> *Par « corrélats génériques » nous entendons tel ou tel ensemble de plusieurs variables unies par différentes liaisons. L'ensemble des corrélats est organisé selon une visée partagée, imposée par le genre, que nous appelons une molécule générique. Une molécule générique regroupe ainsi plusieurs variables accomplissant une visée pragmatique et pilotée par une intention de communiquer selon une extrême stratégie. Autrement dit, une molécule générique ne réside pas dans un contenu, ou dans une seule variable, elle réside dans la manière dont les corrélats génériques sont mis en discours […] Et une molécule n'est que ce que nous faisons lorsqu'on écrit dans un genre. Elle constitue un fonds commun pour une communauté sans être reconnue en tant que telle. Les membres de cette communauté forme ce que nous appelons une*

[1] Rastier (A.), *Sens et textualité*, op. cit. p. 40.

BY-NC-ND

« communauté générique », terme qui désigne un collectif écrivant dans le même genre, ou les individus et ce qui leur est propre […] »[1]

De Rastier à Driss Ablali en passant par Nicolas Couégnas, le genre tient toujours entre deux pôles, celui de la tension généralisante et celui de la tension singularisante de l'œuvre. Pour nous, le titre est au cœur de cette tension dans la mesure où les titres d'œuvres sont de véritables opérateurs de genres d'abord comme catégorie typologique et taxinomique qui correspond, pour notre cas, à la mention « roman » inscrite par un producteur tel que l'auteur. Mais, le titre aussi à l'intention d'inscrire le genre comme une catégorie herméneutique au sens où les formes de l'œuvre manifestent des « corrélats génériques » ou constituées de « molécules génériques ».

Plus exactement, les traits génériques entre titres et œuvres sont organisés par des langages qui déterminent un système de valeurs : l'injonction dans *À quoi rêvent les loups*. Des valeurs sensibles dans *Les sirènes de Bagdad* et *L'équation africaine*, puis, des valeurs participatives élaborées dans *Les hirondelles de Kaboul*, *Ce que le jour doit à la nuit.* Des valeurs événementielles (*L'attentat*). Nous faisons effectivement l'hypothèse que le genre est une catégorie herméneutique disséminée à travers des composantes sémantiques.

I.2.1. ***Le genre polémique [thématique + dialogique]***

Le genre de la polémique existe dans notre corpus et intervient comme une contrainte se déployant de manière générique à partir de la thématique et du point de vue de la dialogique. La polémique tire son ancrage dans nos textes à partir de la notion de ''malentendu'' que Khadra introduit au préalable dans le champ littéraire.

Relativement à une forme textuelle, le genre polémique est empreint d'agressivité et renvoie logiquement à une controverse entre deux camps. Plus précisément, il faut insister sur le fait que le discours emprunte les formes expressives de la discorde telles que la dispute, les menaces verbalisées. Citons un extrait de la polémique déclenchée par Yacine et Omar dans *Les Sirènes de Bagdad* :

Autour de la table, les joueurs gardaient la nuque ployée sur leurs cartes, pétrifiés. Seul Yacine posa délicatement son jeu sur le côté et leva sur l'ancien caporal deux yeux blancs d'indignation :

[1] Ablali (D.), Badir (S.), Ducard (D.), En tous genres : Normes, textes, médiations, Academia – L'Harmattan, 2015, pp. 12 – 13.

BY-NC-ND

*- **J**'ignore où **tu** veux venir avec **ton** langage ordurier, mais là **tu** dépasses les bornes. Ici, dans notre village, les jeunes comme les vieux se respectent. **Tu** as été élevé parmi nous et **tu** sais ce que c'est.*
- J'ai rien…
*- Ta gueule **!**... dit Yacine d'une voix monocorde qui contrastait **violemment** avec la colère qui giclait de ses prunelles. **Tu** n'es pas au mess, mais à Kafre Karam. Ici, **nous** sommes tous frères, cousins, voisins et proches, et **nous** surveillons et nos faits et nos gestes… **Je te** l'ai dit cent fois, Omar. Pas d'obscénités ; pour l'amour du ciel, ne gâche pas nos rares instants de répit avec **ton jargon de troufion** dégueulasse… Yacine pointa sur lui un doigt péremptoire.*[1]

Sur l'axe narratif et thématique, cet extrait contribue à montrer une contrainte polémique qui s'organise dans une succession des situations, des actions et des actants. La polémique s'organise ou prend forme dans cet extrait à partir des corrélats génériques caractérisés par l'opposition systématique **je / tu** dans la classe des pronoms personnels, des catégories grammaticales telles que des adverbes comme « **violemment** ». Il y a également dans l'extrait de texte la catégorie grammaticale liée à la ponctuation.

Le point d'exclamation ne traduit pas ici, comme d'habitude l'idée d'un étonnement mais devient signe de nervosité dans les différentes prises de paroles. Ce qui permet de marquer une opposition entre Yacine et Omar. Les verbes relèvent un effet générique de polémique « voix monocorde qui **contrastait** », « **pointer** du doigt », « tu **n'es** pas » qui ont tendance à apporter une forme de négation de dénie de l'allocutaire.

Les phrases sont brèves, souvent expansées pour traduire le mécontentement du sujet. Au plan de la molécule générique, le point de vue du locuteur et de l'allocutaire fait voir au niveau thématique un désespoir qui tend à envahir l'ensemble du groupe social. L'emploie du « **nous** » dans l'extrait manifeste justement cette « communauté générique » animée par des valeurs communes.

Au-delà de la polémique, le locuteur et l'allocutaire ont la même visée, les archi-valeurs socialisées à défendre telles que le courage, l'honneur et la bravoure durant la guerre. Chaque propos correspond à un certain état de conflit dans sa phase initiale (Yacine affronte Omar, son adversaire).

[1] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1*, *Les Sirènes de Bagdad*, p. cit. p. 698.

BY-NC-ND

Chaque actant revendique une position particulière, laquelle crée une tension et des formes antagonistes. La polémique s'atténue avec la domination de Yacine au détriment d'Omar. Sur l'axe de la composante dialogique en rapport avec l'ensemble du corpus, les relations entre univers concernent des répliques entre mensonge et vérité. La polémique est aussi diversement spatialisée, elle concerne la rupture dialectique entre l'être et le temps (*Ce que le jour doit à la nuit*). Le monde qu'il perçoit ou qu'il ressent (*L'équation africaine)*. Revenons sur un passage pour mieux expliquer la fonction polémique qui s'exerce entre le sujet et la perception de ce qui l'entoure.

> *La nausée m'assiège, ma vue s'embrouille, j'ai l'impression de me mouvoir dans un nuage. Deux jours à dormir dans cette pièce fétide, sans rêve et sans souvenir ; deux nuits à me faisander dans les draps aux étreintes de suaire [...] La glace me renvoie un faciès tourmenté qu'une barbe naissante défigure davantage. Des cernes olivâtres prononcent le blanc de mes yeux, creusant un peu plus mes joues. On dirait un dément au sortir de son délire.*[1]

L'effet de visible / invisible actualisé dans le syntagme « *ma vue s'embrouille* » pose le problème d'une crise de la relation entre le sujet et son espace. On voit que le sujet est mal en point avec lui-même puisqu'il exerce des mouvements réflexifs, démentiels et tourmentés qui trahissent son mal-être. Dialectiquement, le genre polémique vient fausser le contrat de véridiction dont la rupture est dévoilée par des actants. Lesquels rendent plutôt compte des dégradations et des améliorations dans les systèmes textuels subsumés par des agonistes opposés *:*

> *La guerre a chamboulé tant de repères que c'est à se demander si ce qu'elle nous a fait subir ne relevait pas d'une hallucination collective. Mais bon, laissons le temps faire son travail de deuil. Les blessures sont encore trop vives pour exiger des survivants un minimum de retenu.*[2]

Tout engage qu'il faut considérer la guerre comme actualisant une contrainte polémique. Dans la mesure où la guerre place les actants dans des parcours narratifs très opposés. Le genre polémique est organisé dans les textes sous forme de confrontation. Une coprésence de deux discours contraires par l'échange conflictuel entre le sujet et l'anti-sujet.

---

[1] Khadra (Y.)*, Œuvres, tome 1*, *L'attentat*, p. cit. p. 618.
[2] Khadra (Y.), *Ce que le jour doit à la nuit, op.cit. p .401.*

BY-NC-ND

La structure polémique est propagée dans les œuvres par des formes verbales telles que la provocation, les insultes, la menace, etc. Sans doute, la notion de « malentendu » chez Khadra est peut être simple pour expliquer le genre polémique. Du moins, elle détaille au niveau textuel des alternatives, des controverses, des contrepoints qui sont d'ordre aspectuels : l'état initial alterne le genre tragico-dramatique comme la mort au tout début de l'énonciation dans *L'équation africaine*. La lapidation d'une femme dans *Les hirondelles de Kaboul* ; le lancement des missiles et des roquettes dans *Les sirènes de Bagdad* ou encore le terrorisme dans *L'attentat*. L'état duratif insiste sur des micro-genres comme la détresse, les lamentations. Les acteurs sont thématiquement rapportés aux pratiques sociales. Donnons-en un résumé des fonctions polémiques dans le *Grand Malentendu* de Khadra :

Fonctions polémiques	**Syntagmes polémiques**
Défi : des loups, des attentats	Affrontement : loup Vs agneau
Contre-défi : des agneaux, des hirondelles	
Attaque : des loups, attentats	Lutte : loup / agneau ; attentat / contre-attentat
Contre-attaque : agneaux, hirondelles	

Tableau 5 : Les fonctions polémiques

Les fonctions polémiques dans le *Grand malentendu* sont caractérisées en premier par des acteurs qui enchâssent d'autres acteurs toujours sous le mode polémique :

> *Quelquefois pour assujettir les alliés et faire rentrer dans les rangs les « insoumis », on massacrait une famille par-ci, on brûlait des femmes par-là, au hasard des tournées. Lorsqu'un douar n'avait rien à se reprocher, on lui sortait immanquablement un notable indésirable ou une attitude répréhensible pour le*

BY-NC-ND

châtier. On traquait les conjurateurs, les imams indociles, les figures de naguère, les femmes indélicates et les parents de taghout. Ceux-là étaient égorgés, décapités, brûlés vifs ou écartelés, et les corps exposés sur la place.[1]

Le genre polémique est textualisé par deux types de syntagmes, affrontement / lutte dont les conséquences se situent sur l'axe de la figurativité du déchirement. La lutte et l'affrontement se trouvent également au sein d'un autre genre discursif que nous allons aborder.

I.2.2. ***Le genre militaire [dialectique + tactique]***

Que l'on passe des procédés impératifs comme l'injonction ou la soumission aux mécanismes bien typés du devoir-faire, on note chez Khadra une surprésence du genre militaire en rapport aux isotopies du combat. Lesquelles s'alignent dans le texte sous la forme d'une confrontation polémique de nature agressive et destructrice.

Le genre militaire est présent chez Khadra sous la facette d'un conflit entre le sujet et l'anti-sujet. Le conflit est d'abord spatialisé parce que le positionnement des acteurs ressemble constamment à l'organisation d'un champ militaire réellement élaboré dans *L'attentat.* On retient aussi la scène militaire qui situe la destruction de la maison familiale dans *Les sirènes de Bagdad.* Khadra lui-même le souligne :

Au village, la tension atteignit des proportions démentielles [...] Et une nuit de nouveau, le ciel me tomba sur la tête. J'avais d'abord pensé à un missile lorsque la porte de ma chambre avait volé dans un fracas. Une bordée d'invectives et de fuseaux éblouissants m'ensevelit. Une escouade de GI venait de déflorer mon intégrité. Reste couché ! Bouge pas ou je t'explose... Débout !... Reste couché !...Débout ! Les mains sur la tête ! Pas un geste ! Des torches me clouaient au lit tandis que des canons me tenaient en joue. Bouge pas ou je t'explose la cervelle !... Ces cris atroces. Déments. Dévastateurs.[2]

Le déploiement des miliciens est structuré comme une pratique militaire élaborée à partir des sous-genres comme, l'autorité, la menace, les blâmes et l'injonction : *Débout ! Reste couché ! Les mains sur la tête ! Débout ! Pas un geste !* Pour mobiliser le positionnement global du sujet par un faire-faire et de faire en sorte qu'il soit un sujet sommatif, privé de réaction. Dans

[1] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1, À quoi rêvent les loups*, op. cit. pp. 344 - 345.
[2] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1, Les sirènes de Bagdad*, op. cit. p. 739.

BY-NC-ND

Les Sirènes de Bagdad, nous avons des indices d'un discours militaire lié, le plus souvent à un ordre de mission. C'est le cas dans l'œuvre, des bombardements américains en Irak :

> *La ville assiégée s'était juré de rendre l'âme plutôt que de déposer les armes. Défigurée, enfumée, elle se battait avec une touchante pugnacité. On parlait de centaines de morts, en majorité des femmes et des enfants. Dans le café, un silence sépulcral taraudait les cœurs. On assistait, impuissants, à une véritable boucherie ; d'un côté des soldats suréquipés, appuyés par des chars, des drones et des hélicos, de l'autre une populace livrée à elle-même, prise en otage par une cohorte de rebelles déguenillés et affamés qui détalaient tous azimuts, armés de fusils et de lance-roquettes crasseux… Ce fut alors qu'un jeune barbu s'écria : - Ces mécréants d'Américains ne l'emporteront pas au paradis.*[1]

Le genre militaire est organisé en fonction d'un discours précis élaboré par des lexèmes tels que « assiégé », « armes », « soldat », « fusils », « roquettes », « drone », « char » en rapport avec des pratiques militaires. D'une main de maître, Rastier mène merveilleusement la correspondance entre le genre (niveau linguistique) et la pratique (niveau praxéologique) ; le discours (niveau linguistique) et le domaine d'activité (niveau praxéologique) selon les termes-ci :

> *Si les domaines d'activité correspondent au discours, entre les discours et les genres, il faut reconnaître une médiation, celle des champs génériques. Un champ générique est un groupe de genres qui contrastent, voire rivalisent dans un champ pratique [...] Au sein des champs pratiques, les pratiques spécifiques correspondent à des genres, des cours d'action, qui sont des occurrences de ces pratiques, correspondent des textes [...] écrits.*[2]

En commentant davantage la scène précédente de la destruction de la maison familiale par des miliciens, le positionnement des acteurs militaires (les GI) est un positionnement de type dispersif qui donne une impression d'occupation globale ou d'envahissement de la pièce. Dès lors, le titre et l'œuvre occupent une fonction dans une pratique sociale : la pratique militaire chez Khadra. Pratique qui s'érige d'ailleurs en un discours sur des domaines d'activité de la vie sociale. Car théoriquement, les faits de discours sont inséparables de

[1] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1*, *Les sirènes de Bagdad,* op. cit. p. 722.
[2] Rastier (F.), *Arts et sciences du texte*, op. cit. pp. 230-231.

BY-NC-ND

pratiques sociales. Ainsi, *« l'analyse de discours a pour but d'articuler la double dimension sociale et textuelle ».*[1]

La vie militaire, bien enregistrée dans les structures narratives (actantielles) et discursives (genre polémique) peut être examinée sous différentes perspectives. Du point de vue des fonds sémantiques, l'une des perspectives relève de l'actualisation au sein des œuvres du conflit opposant l'Etat d'Israël et les Palestiniens. Une opposition qui donne aux textes le rôle de stratégie militaire. Alors que les occurrences discursives représentent en surface des sentiments haineux :

> *Autour de nous, les militaires ne perdaient pas de vue nos plus élémentaires frémissements, impénétrables et silencieux, les uns retranchés derrière des lunettes de soleil qui leur conféraient un air terriblement redoutable, les autres échangeant les œillades codées pour maintenir la pression. J'étais sidéré par le canon des fusils qui nous cernaient ; on aurait dit autant de soupiraux donnant sur l'enfer ; leur gueule me paraissait plus grandes que celle d'un volcan, prêtes à nous ensevelir sous une déferlante de larves et de sang. J'en étais médusé, cloué au sol.*[2]

La pulsion de mort, la provocation, la confrontation sont reflétées dans des positions discursives signalant la réalisation d'un faire factitif qui manipule les actants. Il s'agit là directement de la mise en discours des motifs de l'affront et de l'humiliation :

> *Un soldat m'attrapa par la nuque, un autre m'enfonça un genou dans le bas-ventre [...] Des injures fulminaient au fond du couloir, à décorner le diable. Ma mère fut éjectée de sa chambre ; elle se releva et se porta aussitôt au secours de son invalide de mari. Laissez-le tranquille. Il est malade. Les soldats sortirent le vieux. Je ne l'avais jamais vu dans un état pareil. Avec son slip défraichi qui lui arrivait aux genoux et son tricot de peau usé jusqu'à la trame, sa détresse dépassait les bornes. L'offense dans sa muflerie absolue.*[3]

L'examen de cet extrait textuel présente des suites signifiantes, des signes de violences somatiques sous-jacents aux scènes et pratiques de guerre déployées sous forme

---

[1] Adam (J. - M.), & Heidmann (U.), *Sciences du texte et analyse du discours : enjeux d'une interdisciplinarité*, Lausanne, Chabloz S.A 2005, p.8.
[2] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1*, *Les sirènes de Bagdad,* op. cit. p. 707.
[3] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1*, *Les sirènes de Bagdad,* op. cit. p. 740.

BY-NC-ND

d'axiologies incompatibles : sur le plan agonistique, conformément à la structure canonique narrative, les soldats appartiennent à l'espace des valeurs négatives par rapport au sens des textes consistant à faire paraître des valeurs humaines dites positives par opposition aux valeurs négatives (colère, fureur). D'où le surgissement d'un autre genre, la satire dans les œuvres de Yasmina Khadra.

I.2.3. ***Le genre satirique [thématique + dialectique]***

Nous souhaitons d'abord restituer à la satire son sens sémantique en l'associant à deux composantes, la thématique, au rang des isotopies et des afférences contextuelles et la dialectique, associée à une distribution des classes ou catégories sociales. Eventuellement, la satire est un genre inclus, débrayé et marqué comme une composante générique réelle. Il s'agit d'un genre extrêmement productif dans le corpus. *Les hirondelles de Kaboul* présente de manière précise une satire en tant que critique acerbe des exactions sociales. Dans cette œuvre, les évaluations satiriques se font au sein des taxèmes sémantiques.

Le taxème des //soulèvements populaires//, très fréquent dans les œuvres est élaboré dans les textes par un vocabulaire satirique : /crise/, /régression sociale/, /non progrès/. Au niveau lexicale, les mots « troupe » et « masse » sont utilisés dans les œuvres pour désigner une escalade militaire (avions militarisés, armement ou artillerie lourde : lances - roquettes, mitrailles etc.) mais parfois une désescalade civile.

Entre l'isotopie militaire et l'isotopie civile, il existe un procédé de raillerie consistant à activer et ''zoomer'' le trait /sanguinaire/ dans militaire et diminuer le trait /faiblesse/ dans civil afin de dénoncer les violences et les bouleversements cruels du monde militaire présenté normativement comme un monde meurtrier. L'activation du trait /sanguinaire/ à partir du genre satirique montre la possibilité selon laquelle « les genres sont les moyens de la médiation symbolique qui articule l'individuel et le social ».[1] Textuellement, les actes de guerre ne sont pas présentés comme valeureux :

> *Je hais les guerres et les révolutions et ces histoires de violences rédemptrices qui tournent sur elles-mêmes comme des vis sans fin, charriant des générations entières à travers les mêmes absurdités meurtrières.*[2]

[1] FRANÇOIS RASTIER (2001) «Eléments de théorie des genres», [En ligne], Disponible sur : http://www.revue-texto.net/index.php?id=555.
[2] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1, L'attentat, op. cit.* p. 604.

BY-NC-ND

Le cercle figuratif de l'infernal et des violences entre civile et militaire se libère progressivement : *Je n'allais même plus sur les lieux des attentats, et les sirènes de Bagdad ne m'atteignaient plus.*[1] Par le procédé de la satire, l'actant se singularise, c'est-à-dire qu'il se dépouille des violences par des évaluations appréciatives sur fond desquelles la sommation disparaît. La satire devient celle des valeurs (le mal, avec ses prescriptions de crimes ; le bien, avec des promesses et projections extradialogiques d'un univers euphorique).

La satire des valeurs du mal s'effectue en effet dans la corrélation entre diverses isotopies : l'isotopie féminine contraste avec l'isotopie masculine. Le discours du texte *Les hirondelles de Kaboul* est spécifique à un type de pratique sociale telle que le sort des femmes sous le régime taliban : *Les femmes se dispersèrent en hurlant ; il parvient à s'emparer de quelques-unes, déchire leur accoutrement, leur relève la tête en les tirant par les cheveux. Au gourdin succédant des fouets, puis des coups de poing et des coups de pied*.[2]

Le genre satirique en effet devient le fond qui permet de comprendre les actions sociales. Dans la scène sus avant, le sort des femmes fait passer le sujet masculin pour ridicule, parce que, selon la norme sociale un homme qui se bat avec une femme est un homme faible d'autant plus qu'au départ, femme contient le trait normé /faiblesse/. Puisque généralement, « homme » hérite du trait /force/ le genre satirique procède à la diminution de ce trait en affectant à « homme » le trait /faiblesse/. De manière tout à fait normative, le discours tend à un renversement des axiologies : l'homme devient un être faible et la femme, un être fort. Pour illustrer, on se rappelle le combat victorieux du groupe des femmes contre Atiq :

> *Atiq a le vague sentiment qu'une avalanche l'emporte. Mille savates dégringolent sur lui, mille bâtons, mille cravaches. Dépravé ! Maudit ! Broyé par le tumulte, il s'effondre. Les meutes furieuses se précipitent sur lui pour le lyncher. Il a juste le temps de remarquer que sa chemise a disparu, déchiquetés par les doigts dévastateurs, que le sang ruisselle dru sur sa poitrine et sur ses bras, que ses sourcils éclatés l'empêchent de mesurer la colère irréversible qui l'assiège. Quelques bribes de vociférations se joignent aux multiples coups pour le maintenir au sol… Il faut le pendre ; il faut le crucifier ; il faut le brûler vif.*[3]

[1] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1, Les sirènes de Bagdad, op. cit.* p. 604.
[2] Khadra (Y.), *Œuvres*, *tome 1*, *Les hirondelles de Kaboul*, op.cit. p. 490.
[3] Idem.

BY-NC-ND

Un fait est impressionnant dans ce combat des femmes contre Atiq : les femmes se battent avec des atouts masculins (savates, lynchages, vociférations, pendre, crucifier, brûler) qui sont des scènes sociales destinées normativement aux hommes. Mais le combat que les femmes mènent dans *Les hirondelles de Kaboul* est l'occasion pour elles de démontrer qu'elles peuvent contribuer à la résolution des conflits sociaux et accomplir des tâches autres que domestiques auxquelles le sujet masculin les avait socialement assignées durant la guerre. Nous pensons particulièrement à l'ancrage du conflit israélo-palestinien dans L'attentat, de la guerre en Irak dans Les sirènes de Bagdad, de la guerre d'Algérie dans Les agneaux du Seigneur et À quoi rêvent les loups où femmes et enfants étaient crucifiés :

> *On assistait alors à l'îlotage de l'ennemi dont l'influence rétrécissait comme peau de chagrin et aux appétits extensifs des émirs qui, enivrés par leur impunité, se mirent à nourrir des ambitions démesurées et à rêver d'empires fabuleux. Les démons de la discorde se réveillèrent. La cupidité rallia la boulimie. Le trône chavirait sous les ébats des alliances et sous les convulsions des luttes intestines […] Des centaines d'hommes, qui à dos de mulets, qui à bord de camions volés ou prêtés par la population, sillonnèrent les maquis et convergèrent vers le massif de l'Ouarsenis où les salafistes les attendaient de pied ferme. Les combats furent titanesques. Des dizaines de morts.*[1]

Pour Yasmina Khadra, au bout de ce long conflit, les femmes apparaissent comme des sujets porteurs de valeurs positives comparativement aux hommes, anti-sujets porteurs de valeurs négatives. Par construction interprétative, la structure d'ensemble des œuvres fait percevoir des régularités structurelles, transgénériques et transdiscursives en plaçant les titres au sein d'une macro-généralité (satire des codes sociaux, des inégalités entre homme/femme, radicalisation des sociétés, etc.).

En sémantique interprétative, si la notion d'œuvre relève du régime herméneutique, les œuvres de Khadra, *L'équation africaine* notamment élabore aussi un genre satirique. Le discours emploie des ponctuations émotives (l'interjection, l'exclamation), la dominance des adjectifs de couleur, des verbes à compléments indirects qui relèvent diversement tantôt d'une pratique heuristique, tantôt d'une satire de l'Occident présentée à tout jamais par une formule aussi brève que provocatrice : *Qui n'a jamais vu l'Afrique, mourra borgne.*[2]

[1] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1, À quoi rêvent les loups*, op. cit. p. 347.
[2] Khadra (Y.), *L'équation africaine*, op.cit. p.

BY-NC-ND

Pour l'auteur, le trait perceptif /voir/ devient synonyme d'un parcours heuristique qui fait foi d'un dispositif visuel méta-énonciatif ; un code d'accès à une norme, une valeur culturelle qui maintient dans l'œuvre, selon une formule de Rastier, « *la sensation du douloureux et de l'agréable et de les signifier mutuellement ».*[1]

Incontestablement, Khadra a un discours indirect faits de verbes intransitifs, des marques de locution impersonnelle, des pronoms à dominance indéfinis (eux, certains, tous, etc.) pour effectuer une satire des émirs, des imans devenus en majorité des loups. La satire s'exerce dans une langue hétérogène partagée entre le français et le recours à certaines expressions idiomatiques de l'arabe pour donner aux mots une polysémie de plus en plus dense. Les textes oscillent entre exagération (augmentation) et diminution (dégressivité) du malentendu ; des situations réelles sont exagérées jusqu'à ce qu'elles atteignent un niveau de moindre importance :

> *Ci-gît la vanité de toute chose en ce monde, semble clamer la nudité des pierres et des perspectives. Car, ici, tout retourne à la poussière, les montagnes taciturnes et les forêts luxuriantes, les paradis perdus comme les empires bâclés, jusqu'au règne claironnant des hommes… Ici, en ces immensités reniées des dieux viennent abdiquer les tornades et mourir les vents bredouilles à la manière des vagues sur les plages.*[2]

La satire se déroule dans ce passage par le recours à l'adverbe spatial, « ici » qui permet de faire passer, au plan des composantes sémantiques, la critique de la sommation du sujet. La situation d'énonciation est représentée, critiquée, dévalorisée afin d'établir une médiation entre le faux (*vanité*, *les paradis perdus*, *les empires bâclés*, *le règne claironnant des hommes*) et le vrai (réalité d'essence divine chez Khadra, construite par juxtaposition à l'adverbe « ici »).

Nous avons aussi une médiation entre une isotopie terrestre manifestée par l'adverbe « ici » qui exprime un point de vue intradialogique (terrestre, au sens d'un univers inclusif) et une isotopie céleste qui relève d'un point de vue extradialogique (céleste, au sens d'un univers exclusif ou alterné à terrestre). Mais nous n'avons pas que des médiations de fonds métatopiques (changement de fonds sémantiques au sein des isotopies) ou des alternances entre mondes, les œuvres alternent aussi des formes sémantiques par un passage allant du

[1] Rastier (F.), *La mesure et le grain, sémantique de corpus*, « Langage et valeurs », op. cit. pp. 244-245.
[2] Khadra (Y.), *L'équation africaine*, op.cit. p. 178-179.

BY-NC-ND

genre à la généricité. Rappelons que nous avons posé une hypothèse au début de notre travail que nous rappelons aisément ici : le titre est un interprétant pour l'œuvre. Il actualise, virtualise et change le degré de saillance des textes et met en place un système en rapport aux données contextuelles. Ainsi, le titre affecte le plan de la textualité et qu'il répond à la généricité des textes.

Ce qui nous permet de traiter le titre simultanément avec l'œuvre, à partir d'*un horizon générique*[1] fondé sur des catégories micro-génériques (*généralité* - caractère générique des sèmes - ; *généricité* et *spécificité* - caractère spécifique des sèmes -). En dehors des propositions pertinentes de Rastier sur le genre, Nicolas Couégnas propose son propre modèle de l'étude du genre fondé sur une dynamique textuelle à l'intérieur de ce qu'il appelle *le gradient de généricité*.

[1] L'expression est empruntée à Nicolas Couégnas et désigne, selon sa définition, la combinaison entre la généricité et la singularité ou le passage de l'un à l'autre, inversement.

BY-NC-ND

Chapitre II.
Hétérarchie générique et gradient de généricité

Le passage du genre inclus au genre incluant se fait à partir des indications textuelles produites au sein de pratiques sociales. En effet, à chaque type de pratique sociale correspond un genre spécifique à un discours. Dans une étude consacrée au rapport entre textualité et sémiotique, version sémiotique littéraire, Nicolas Couégnas propose une analyse du genre qui fait écho à celle énoncée par Hjelmslev[1] : *Le genre peut être conçu comme une spécification d'un degré nécessairement supérieur aux particularisations linguistiques à l'œuvre dans les textes littéraires, qui par conséquent, les déterminent en partie.*[2]

Une définition qui semble absolument incontournable car deux éléments pertinents retiennent notre attention, « *la spécification d'un degré supérieur* » qui semble de proche en proche adéquat à un système générique de normes et « *les particularisations linguistiques à l'œuvre* » qui sont respectivement en relation avec les sèmes spécifiques de l'œuvre et certaines normes stylistiques et esthétiques.

Couégnas arrive ensuite à homologuer les deux positions avec les notions hjelmsleviennes de « *grandeur plus étendue »* et *« grandeurs moins étendue ».* Il est possible de penser qu'en tant que genre inclus, le titre est une grandeur moins étendue et l'œuvre, elle-même en tant que genre incluant est une grandeur étendue. Ces distinctions méthodologiques permettent de démarquer le genre de la généricité au niveau synchronique où la généricité a effectivement une incidence sur les formes textuelles (''*les particularisations linguistiques à l'œuvre*'') qui sont des catégories sémiques spécifiques.

La préoccupation centrale est d'inscrire ainsi la généricité comme un parcours de sens du titre et de l'œuvre, sinon, un parcours génératif de la signification. Si la généricité est *« la mise en relation d'un texte avec des catégories génériques ouvertes*[3]», elle prend en compte le parcours du titre et de l'œuvre.

---

[1] Lire Couégnas (N.), *Du genre à l'œuvre : Une dynamique sémiotique de la textualité*, op. cit. p. 16. Nicolas Couégnas souligne au départ, une position strictement hjelmslevienne du genre par des notions comme « *grandeurs plus étendues* » ; « *grandeurs moins étendues* » homologuées avec celles de « *spécification d'un degré supérieur* » ; « *particularisations linguistiques à l'œuvre* » qui font encore écho au principe du global qui détermine le local et la relation tout / partie.

[2] Couégnas (N.), *Du genre à l'œuvre : Une dynamique sémiotique de la textualité, op. cit. p. 17.*

[3] Idem.

BY-NC-ND

En détaillant le niveau élémentaire, un sème du titre est interdéfini par un sème de l'œuvre, du moins, par une hétérarchie entre les composantes sémantiques que nous tentons de représenter globalement en prenant appui sur la notion d'*arbre générique*[1] issue des travaux de Nicolas Couégnas, mais que nous tentons de modifier en intégrant certaines propositions de Sémir Badir.[2] Reste à préciser ensuite que nous substituons la notion d'arbre générique à celle d'hétérarchie générique, plus commode à l'étude du genre comme interaction des composantes.

II.1. ***L'hétérarchie générique***

L'étagement du titre au sein de l'œuvre détermine une sémiosis textuelle fondée sur un mode de coercition entre les différents plans de la signification, plan du signifiant et plan du signifié. Car, on sait que le genre se définit en sémantique interprétative comme une interaction des composantes sémantiques entre elles. Qu'on se rappelle ces propos de Rastier :

> *Les genres sont en effet des faisceaux de critères, et doivent d'ailleurs leur caractère d'objectivité à la multiplicité de ces critères. La cohésion du faisceau de critères, tant au plan du signifié qu'à celui du signifiant, structure la textualité et détermine la sémiosis textuelle.*[3]

Justement, l'hétérarchie générique est utilisée dans notre travail parce qu'en théorie, elle nous sert à représenter les traits génériques des titres et des œuvres. Il nous faut traiter les composantes sémantiques par conversion et/ou par articulation les unes les autres. Par contre, dès que le système hétérarchique des composantes est organisé dans une œuvre, il devient une hiérarchie spécifique. Dès que l'on aborde l'hétérarchie des composantes, nous aurons la représentation suivante :

---

[1] Ibidem.

[2] Voir déjà notre tableau dressé dans les préalables du présent travail et que nous tentons d'approfondir ici avec la notion d'arbre générique pour mieux déterminer les interactions entre titres et œuvres.

[3] Rastier (F.), *Arts et sciences du texte*, op.cit. p. 253.

BY-NC-ND

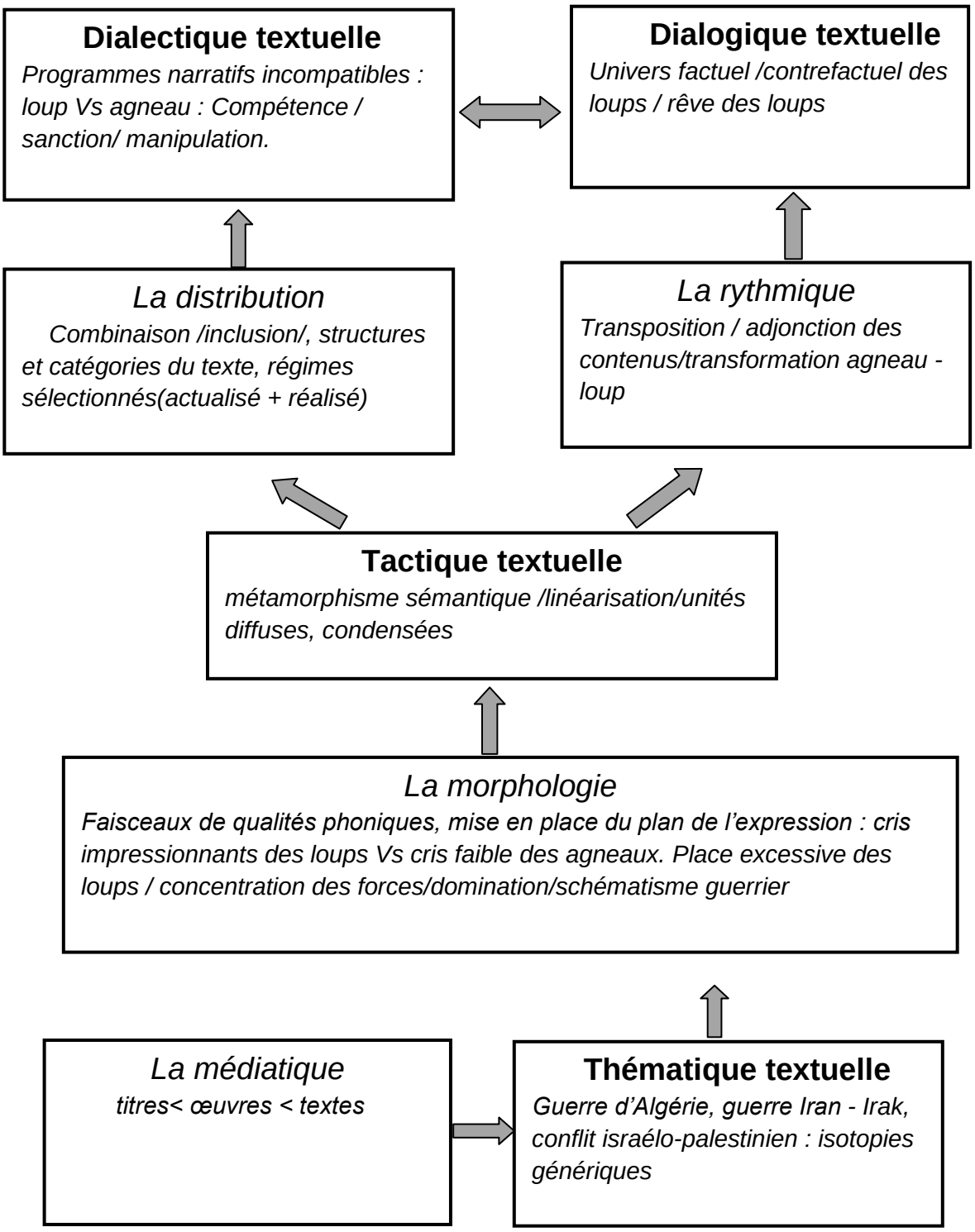


Figure 3 : Hétérarchie des composantes sémantiques

BY-NC-ND

L'hétérarchie entre médiatique et thématique est réglée par le passage des titres aux œuvres ou aux textes ; ceux-ci engendrent en composantes sémantiques un faisceau d'isotopies génériques : le thème de la guerre, l'apparition de la figure du père et ses entrelacements isotopiques. Il convient de préciser que la place du titre et de l'œuvre au sein des composantes textuelles préjuge en priorité de la médiatique liée aux pratiques sémiotiques éditoriales.

Particulièrement les instances des titres et des œuvres en rapport avec la couverture, la quatrième de couverture ou les couvertures internes manifestent la forme d'expression du texte. Dans le contexte des titres et des œuvres, la médiatique est marquée par le processus éditorial voire l'ancrage des préfaces, des épigraphes ou des dédicaces.

En plus, ce qui impressionne le lecteur lors de la réception des œuvres de Khadra, c'est avant tout la fonction que les actants occupent (gros loups / petits agneaux, hirondelles squelettiques, sirènes radieuses, etc). Ces fonctions se réduisent à des signifiants c'est-à-dire des cris d'animaux (loups, agneaux, hirondelles) dotés d'une valeur d'expression. Ensuite, nous avons une mise en texte tactique, par linéarisation des unités qui se combinent en distributionnel et rythmique.

Le plan distributionnel concerne les structures et les catégories (le virtualisé) du texte : sélection des régimes textuels tels que l'actualisé et le réalisé, contamination de plusieurs domaines sémantiques entre animé Vs inanimé. Le domaine animé concerne le plan de l'expression marqué par un faisceau de qualités phoniques telles que les hurlements des loups.

Par contre, l'inanimé concerne le plan du signifié ou celui des significations sémantiques particulières qui sont fonction d'une valeur de contenu. En rythmique, se pose le problème de la variation des contenus qui concerne la transformation des agneaux en loups. La dialectique et la dialogique qui couvrent le sommet de l'hétérarchie par une interaction bi-orientée pointent pour l'une, des programmes narratifs et génériques incompatibles (les loups s'opposent aux agneaux) et pour l'autre (le monde factuel et contrefactuel des loups). Au niveau des catégories actantielles, le sujet est départagé par des valeurs contraires :

> *Les hommes sont ce que la nature a engendré de pire et de meilleur ; les uns meurent pour un idéal, d'autres pour des prunes ; certains périssent de leur générosité, d'autres de leur ingratitude ; ils s'entredéchirent pour les mêmes raisons, chacun dans son camp, et dans cette ignoble mise en scène, l'ironie du*

BY-NC-ND

sort joue aux bons auspices jusqu'à réconcilier, dans une même fosse putride, l'éclairé et l'enténébré, le vertueux et le pervers, le martyr et le tortionnaire rendus à la mort éternelle comme des siamois au ventre de leur mère.[1]

Dans ce passage, nous avons des valeurs qui relèvent de la thématique, ou même de l'archithématique : pire Vs meilleur (valeur de bonté) ; générosité Vs ingratitude (valeur morale) ; l'éclairé Vs l'enténébré (valeur cognitive) ; vertueux Vs pervers (valeur éthique) ou encore martyr Vs tortionnaire (valeur matérielle). Ce groupement de valeurs thématiques témoignent de la volonté du titre d'imprimer sa marque dans le texte par des thèmes entrelacés mais, toujours contraires. Avec l'interaction entre composantes, les titres et les œuvres sont dans un processus génératif s'accomplissant en suite simultanée des formes.
L'œuvre est considérée dans sa manifestation singulière.

Encore, faut-il remarquer que le discours permet néanmoins d'exercer chez Khadra un programme générique complexe (relation asymétrique et parfois transitive) qui présuppose la régularité d'apparition des actants. Les loups, des agneaux, des hirondelles, des attentats ou bien des jours et des nuits déterminent un régime d'impression référentielle des œuvres. Lesquelles ont un contenu lié à l'absurde de la guerre. Il est possible de rendre compte du statut de la composante dialogique par la relation entre le monde construit des loups, des hirondelles, des sirènes et le monde réel relatif à Kaboul et Bagdad.

II.2. ***Le gradient de généricité***

Au sens strict, le gradient est un taux de variation d'une grandeur en fonction d'une distance par chacune des étapes, des allures et des degrés successifs. Partant des études textuelles, la sémantique interprétative qui nous concerne, le gradient peut être considéré par rapport à une série de traits textuels, progressivement supérieurs, d'autres inférieurs où il ne s'agit plus d'une analyse hiérarchisée mais d'une tension nouée entre le titre et l'œuvre dans une forme de relation réciproque par intensité relative.

En effet, le titre et le texte ont des degrés de signification parce qu'ils expriment ou qu'ils renferment normalement en eux-mêmes des sèmes qui permettent le rapprochement ou l'éloignement de la textualité. Plus simplement, lorsque le titre est proche du texte, les formes textuelles s'intensifient, se combinent et s'augmentent ; lorsque le titre est considéré comme extratextuel, l'intensité ou la textualité diminue jusqu'à ôter au titre la force de sa

[1] Khadra (Y.), *L'équation africaine*, op.cit. p. 285.

BY-NC-ND

textualité. En précisant encore le problème, notamment avec Nicolas Couégnas, le gradient de généricité se définit comme « *la mise en relation d'un texte avec les catégories génériques ouvertes* […] *le gradient de généricité signifie une dynamique, une force textualisante.*[1]».

Nous avons deux aspects fondamentaux dans le gradient i) *les catégories génériques ouvertes* dans lesquelles on retrouve de manière combinée sept (7) grandes catégories du gradient : *le genre*, *le socle générique, le modèle générique, la combinaison au sein des modèles, la syntaxe canonique, le style et enfin, la singularité des œuvres*[2] Tout en précisant que l'ensemble ou le nombre de ces éléments peut varier en fonction des besoins de l'analyse. Puis, ii) *le gradient comme dynamique* est mis en rapport avec l'emplacement des unités, en terme aspectuel, une inchoativité (des actions projetées au début), une durativité (la combinaison des unités dans le parcours du gradient) et une terminativité (les mesures prises à la fin).

En reprenant une idée de la sémiotique narrative, le titre est ce qui ouvre et ce qui clos un texte. Idée qui tient et qui peut être réadaptée dans le cadre de la généricité en pensant que le titre et l'œuvre sont équidistants parce qu'étant des unités d'orientation égales par rapport à la textualité. Dans le cadre des interactions entre titres et œuvres le gradient se présente ainsi :

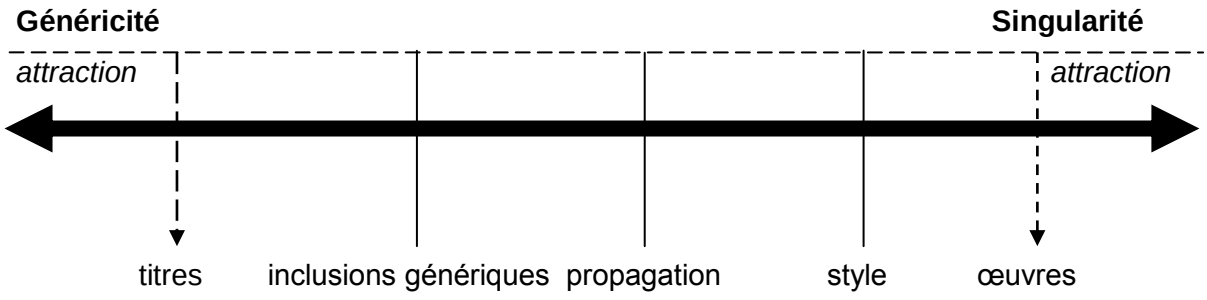


Figure 4 : Le Gradient de généricité

[1] Couégnas (N.), *Sémiotique textuelle du genre : la généricité des albums d'enfance*, [article en ligne consulté le 02/05/ 2014].
[2] Ces catégories sont de Nicolas Couégnas fondateur du terme « gradient » considéré du point de vue des analyses textuelles ou du point de vue de la sémantique interprétative.

BY-NC-ND

Dans cette schématisation, les deux grands pôles d'attraction sont la généricité et la singularité orientées par une flèche centrale de nature bi-orientée, réflexive, et attractive :

> *L'attraction du pôle de la contrainte générique produit simplement l'appartenance à un genre bien déterminé. Tout texte subit cette attraction puisqu'il s'enracine d'abord dans un genre. Ce sentiment d'appartenance peut décroitre, ou simplement se spécifier à mesure que l'on s'éloigne du pôle générique, et que l'attraction de la singularité se fait entendre plus fortement. Quand la tension singularisante en impose à l'attraction générique, la prise de position de l'œuvre prend les traits d'une démarcation. L'attraction du pôle de la singularité traduit véritablement une attraction lorsqu'elle exprime, plus qu'une démarcation ou en même temps qu'elle, une compatibilité avec ce que l'on peut appeler, faute de mieux, un noyau esthésique idiolectal.*[1]

Le titre et l'œuvre sont dans une forme d'attraction réciproque et on donnera comme explication le fait que le parcours attractif qui va de la généricité à la singularité prend en compte le titre avec ses différents genres, inclus ou incluant ; ces inclusions déterminent ensuite la distribution des types textuels et des types discursifs. Ne reste que la manifestation du style qui permet néanmoins d'atteindre l'œuvre dans sa singularité et sa spécificité, du point de vue qualitatif. Le titre subit la loi du texte établie entre dégressivité et progressivité. Pour justifier l'attraction (progressive et régressive), on peut emprunter à l'approche tensive les termes de *corrélation direct et corrélation inverse.*[2] Partons d'un schéma tensif pour mieux expliquer l'appariement des deux corrélations (direct et inverse) au deux sens du gradient :

---

[1] Couégnas (N.), *Sémiotique textuelle du genre : la généricité des albums d'enfance*, [article en ligne consulté le 30 /05/ 2014].

[2] On ne peut s'empêcher de mentionner ici que les contraintes tensives pèsent sur la représentation du gradient de généricité par deux types de corrélations : direct / inverse qui forment des aspects dynamique du titre et de l'œuvre. D'ailleurs, Louis Hébert explique mieux que nous la manifestation des deux formes de corrélations : *« La corrélation est dite converse ou direct si, d'une part, l'augmentation de l'une des valences s'accompagne de la diminution de l'autre et, d'autre part, la diminution de l'une entraine la diminution de l'autre. La corrélation est dite inverse si l'augmentation de l'une des deux valences s'accompagne de la diminution de l'autre et réciproquement […] La différence entre les corrélations directe et inverse détermine deux grandes directions de la variation ; d'autre part, la conjugaison des degrés les plus forts et des degrés les plus faibles sur les deux axes détermine des zones extrêmes*. », in, *Dispositifs pour l'analyse des textes et des images : introduction à la sémiotique appliquée*, op.cit. pp. 68-69.

BY-NC-ND

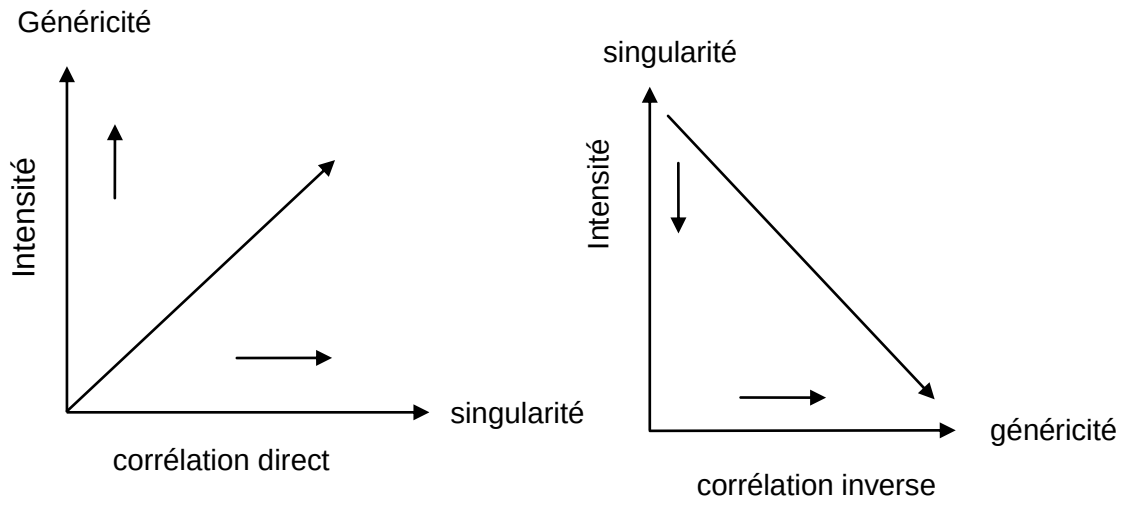


Figure 5 : Corrélations tensives

En corrélation direct allant de la généricité à la singularité, le primat est accordé au titre. Parce que le titre pointe les formes saillantes de l'œuvre et présente les traits génériques. Dans cette corrélation, le titre fonctionne en régime inclusif. Le titre marque les formes de l'œuvre en condensant par exemple les groupements thématiques et les structurent qui découlent du texte.

Il y a donc une corrélation directe entre titre et œuvre par le phénomène d'expansivité des traits. Le passage du titre à l'œuvre est fait par des échelons, des différences de degrés et des étapes textuelles en fonctionnement. Pour dire plus, le parcours du titre à l'œuvre qui additionne généricité et singularité est un parcours qui va des faits génériques aux faits spécifiques.

Par contre, en corrélation inverse allant de la singularité à la généricité, le primat est accordé à l'œuvre. Soit que l'œuvre est interposée au même rang que le titre et les deux instances ont le même contenu sémantique. Les structures de l'œuvre finissent par se plier aux indications pointées par le titre. Autrement dit, la corrélation est dite inverse entre le titre et l'œuvre par actualisation des formes narratives et de certaines significations particulières.

Concrètement, la structure sémique relative aux loups, aux agneaux, aux hirondelles et aux sirènes reste projetée dans l'ensemble de l'œuvre puis, à l'inverse, de la singularité à la généricité (parcours de l'œuvre au titre), le parcours décroit puisqu'il va d'une plus forte combinaison (accroissement de traits) vers une moins forte combinaison (rétractivité de

BY-NC-ND

traits). Dans sa singularité l'œuvre adopte les traits par qualification des valeurs (distance des unités textuelles), et dans sa généricité, elle maintient les traits extensifs par quantification des valeurs (mobiles extérieurs, effets textuels). Il faut, tout à l'inverse préciser que :

> *La notion d'œuvre, dans le gradient ne préjuge pas d'une qualité particulière qui pourrait atteindre une production textuelle ou autre. Le terme n'est employé que dans le sens très général de production discursive singulière. Il faut insister sur le fait que par commodité, et par habitude l'œuvre apparaît à la droite du gradient après le style. Mais ce n'est là qu'une possibilité, représentative de l'esthétique moderne et contemporaine.*[1]

La singularité attribuée à l'œuvre, nous la caractérisons en termes d'effets stylistiques dont le sens du titre en constitue aussi l'une de ses actualisations.

II.2.1. ***Le style comme singularité de l'œuvre***

La forme de l'œuvre équivaut à sa singularité, celle-ci relevant systématiquement du style. Si le style a connu des modèles différents d'interprétation, c'est en particulier parce qu'il est analysé à partir de la rhétorique : la conception des trois style : élevé, tempéré, simple. Il est bien concevable d'envisager maintenant la question du style d'une œuvre du point de vue des composantes sémantiques en proposant d'en élaborer une théorie générale des idiolectes afin de déceler ce qui est propre, singulier ou spécifique à Yasmina Khadra.

Les interactions sémantiques entre titres et œuvres doivent cependant affronter le problème des normes idiolectales. Rastier, ayant réactualisé la notion de style, la situe au sein d'une linguistique des styles qui prend en compte deux directions dans les analyses textuelles i) *les normes idiolectales* et ii) *les caractères esthétiques d'un texte*. Etudions-en les deux dans les interactions sémantiques entre titres et œuvres.

[1] Couégnas (N.), *Du genre à l'œuvre : Une dynamique sémiotique de la textualité, Limoges, Lambert-Lucas, 2014, p. 50.*

BY-NC-ND

II.2.1.1. ***Les normes idiolectales***

Le désir d'esquisser une interprétation des idiolectes pour caractériser, analyser ou interpréter l'œuvre dans sa singularité nous conduit à définir les normes idiolectales en partant de la conception de Paul Valéry : « *Le style c'est la forme du sens ».* [1] Deux conceptions se dégagent dans cette approche du style dominé par des définitions d'ordre structuralistes de la *forme et du sens*.

Pour ramener cette définition de Valéry à la conception différentielle de la sémantique, on peut dire que le style se manifeste à partir des morphologies c'est-à-dire des liens entre formes et fonds (les isotopies génériques ou les genres) dans lesquels se trouvent des occurrences idiolectales. Ce que Valéry entend par « forme du sens » c'est justement le rapport entre une forme textuelle spécifique et un fonds générique qui relève des données sur les conditions sociales et historiques des textes. On relèvera comme caractéristique que :

> *Le style est un ensemble cohérent de formes unies par une convenance réciproque. Ensemble des indices formels qui déterminent une œuvre. Il est la condition nécessaire de l'œuvre en tant que principe de singularisation (l'originalité) et en tant que principe de différentiation (ce par quoi l'œuvre peut être reconnue sans même être connue).*[2]

Ce qui fait l'identité esthétique au sens du style des œuvres de Khadra c'est plus précisément et excellemment le mélange entre l'effroi (les loups) et l'admiration (les sirènes) où la distinction la plus simple est celle du mal et du bien qui structurent les œuvres en trois types de singularités (dépréciative, péjorative, appréciative) renvoyant à ce qui est démesuré. À chaque parcours de l'œuvre, les unités sémantiques sont produites en effet par des relations de différences.

Les loups, les agneaux d'une part ; de l'autre, les hirondelles et les sirènes sont des traits de fonds sémantiques dont les valeurs sont diffuses qui se répètent d'un texte à un autre. Sans omettre le style figuré, tour à tour complexe, par des récurrences i) *des figures d'analogies* (connexion à des domaines de réalité différentes et les œuvres établissent une véritable correspondance entre les domaines) : l'agneau est à la faiblesse ce que le loup est à la force. Les formes sémantiques sont marquées par une analogie entre deux traits sémantiques /faiblesse/ Vs /force/.

[1] Valéry (P.), par Godin (C.), *Dictionnaire de philosophie*, op.cit. p. 1259.
[2] Godin (C.), *Dictionnaire de philosophie*, idem, p. 1259.

BY-NC-ND

En effet, un réseau de correspondances entre une multitude de niveaux sémantiques se tisse par succession et souvent par simultanéité saisie par exemple dans cette illustration :

> *Les jours passaient leur chemin, semblables à une caravane fantôme. Ils surgissaient de nulle part, au petit matin, sans grâce ni panache, et disparaissaient le soir, subrepticement happés par les ténèbres cependant les enfants continuaient de naître.*[1]

La substance est permanente et relève d'une analogie qui relie les jours aux nuits. Ce qui reste fondamentalement remarquable c'est le fait que les jours et les nuits soient comparés aux êtres fictifs puis personnifiés par la suite. Il apparaît alors que les normes idiolectales parviennent à apporter aux titres et aux œuvres une forme particulière c'est-à-dire un style métaphorique qui modifie et fait ''déborder'' le sens des mots en virtualités de forme. On ne peut vraiment méconnaître que les textes sont ramenés à un discours figuratif. Dans les titres, les sémèmes possèdent au moins un sème identique tant qu'on s'en tient à définir les hirondelles et les sirènes à partir d'un même paradigme de termes constitutifs d'une même isotopie.

Aussi bien, nous notons dans les œuvres ii) *des figures d'opposition* comme l'antithèse et l'oxymore : « *J'ai toujours éprouvé une sainte horreur pour les chars et les bombes, ne voyant en eux que la forme la plus aboutie de ce que l'espèce humaine a de pire en elle ».*[2] Les normes idiolectales puisent leur singularité dans le mélange et parfois le cumule des oxymores et des antithèses. Ceci admis, l'expression de l'oxymore est manifeste dans ''*sainte horreur''* et justifie logiquement le trait organisateur de certaines classes d'opposition exprimées dans des antithèses.

La temporalité également est affectée d'une antithèse : « *le soleil pouvait toujours se lever jamais je ne reconnaîtrais le jour de la nuit ».*[3] Les oppositions sont d'abord verbales *se lever / ne reconnaître* puis temporelles et perceptuelles, « soleil » (actualise le trait afférent clarté) par opposition à nuit (actualise le trait sombre). Sans doute l'écriture de l'auteur trouve sa signification dans des adjectifs de couleur à partir desquels Khadra n'a cessé d'expliquer le malentendu. Une telle explication fait appel iii) aux *figures de substitution.*

---

[1] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1, Les sirènes de Bagdad, op.cit. p.720.*
[2] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1, L'attentat*, op.cit. p. 604.
[3] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1, Les sirènes de Bagdad*, op.cit. p.7 41.

BY-NC-ND

Pour illustrer, la métonymie du courage produite pendant la pratique de la guerre s'y trouve manifestée dans cette phrase : « *il prit son courage à deux mains* ».[1] Nous pensons que cette métonymie établie la relation entre le sujet et les significations de ses motivations qui s'articulent autour de la déformation de ses propres valeurs. Le rapport du sujet avec l'univers extérieur est conçu comme inquiétant.

En fait, « prendre le courage à deux mains » signifie que le sujet se retrouve dans une intensité affective forte, une tension évaluée comme signe d'un éclat de colère. Au plan du déploiement des axiologies, le sujet gagne en tonicité puisqu'il devient courageux. Si importante que soit la notion de style dans les œuvres, nous retrouvons iv) des *figures de répétition.* Rien de plus aisé que de reconnaître la répétition et/ou la redondance des traits sémantiques. Il est non moins vrai que *Ce que le jour doit à la nuit* et *L'équation africaine* affichent jusque-là un style qui s'efforce de cerner iv) des *figures d'amplification* dont le but visé est de présenter les œuvres sous des traits hyperboliques ou accumulés comme on les perçoit s'étaler peu à peu dans *L'équation africaine* à propose de la description du Darfour :

> *Le Darfour, cette Atlantide gore qu'écument d'insaisissables ogres abyssaux, où les ténèbres sont aussi rouges que les autels sacrificiels et les charniers aussi vastes que les dépotoirs […] j'ai traversé tant d'abîmes et surmonté tant d'épreuves pour échouer au Darfour. J'ignore si je dois en rire ou en pleurer. Les reportages sommaires, qui défilaient autrefois avec leurs tueries quotidiennes et leurs exodes dysentériques, leurs corbeaux perchés sur les cadavres d'enfants et les témoignages surréalistes de leurs rescapés. Comment survivre dans une fosse aux serpents, une arène à ciel ouvert.*[2]

Pour retenir les aspects saillants, les normes idiolectales émettent un point différentiel entre des grandeurs, des écarts entre les termes opposés à l'intérieur desquels s'insère l'individualité. Toutefois, il ne suffit pas de souligner le caractère des normes idiolectales pour cerner la singularité des œuvres mais il faut tenter d'en repérer les différentes relations de Khadra. Impossible d'en dire pleinement, mais nous en retiendrons principalement deux relations à valeur connotative : *les connotations individuelles* et *les connotations partagées* entre lesquelles oscille le style de l'œuvre.

[1] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1, Les agneaux du Seigneur*, op.cit. p. 24.
[2] Khadra (Y.), *L'équation africaine*, op.cit. p. 21 4.

BY-NC-ND

Les premières relations de Khadra, nous les qualifions de *connotations individuelles*. Elles relèvent des expériences tirées des zones culturelles particulières : Kaboul, Bagdad, Alger, Oran, le temps et l'espace. L'écrivain empirique qu'est Khadra fait émerger dans ses œuvres des degrés d'énonciation particulièrement signifiants. Les sujets y sont très sensibles parce qu'affectés par des formes variées d'existence. Quant aux *connotations partagées*, à vrai dire, les œuvres mettent en jeu les valeurs, les stéréotypes, les formes culturelles fluctuantes dans le temps ou dans l'espace. On assiste dans la textualité à l'émergence d'un groupe social qui tend à faire évoluer les normes.

C'est le cas du groupe des femmes qui rejettent les usages stéréotypés de la faiblesse des femmes et la supériorité des hommes. Ce rejet permet enfin à l'auteur de rompre avec les formes canoniques et figées du discours pour l'ouvrir vers des hétérogénéités sociales. La sphère de l'égalité des sexes dans *Les hirondelles de Kaboul* commence progressivement à apparaître comme un élément indispensable dans la production de sens.

Les deux types de relations chez Khadra font ressortir avec un éclat particulier deux conséquences : en ce qui concerne les connotations, donnons-nous la réflexion selon laquelle l'auteur fait en sorte que le signifié augmente son importance par rapport au signifiant. On ne présuppose rien d'autre en effet que les signifiés secondaires qui sont des occurrences figurées s'appuient sur les dénotations qui forment le signifié générique ou universel. Les macrostructurations font apparaître le sens virtualisé. Le style des textes est marqué par des thèmes de la guerre et de la figure paternelle.

Le concept de style semble être particulièrement fertile lorsqu'il est appliqué comme « *régularités particulières d'une œuvre* [1]» pour déterminer des problèmes sociaux. Le style de Khadra tient compte du niveau dialectique par la mise en narration des agonistes atypiques : des assassins (*À quoi rêvent les loups*), des criminels (*Les agneaux du Seigneur*), des traîtres (*L'attentat*), la stupeur (*Ce que le jour doit à la nuit*), la sommation (*L'équation africaine*) qui forment une structure de normes que l'écrivain symbolise comme une crise de valeurs.

[1] FRANÇOIS RASTIER (2001) «Vers une linguistique des styles», [En ligne], Disponible sur : http://www.revue-texto.net/index.php?id=554.

BY-NC-ND

Presque toujours, les interactions entre titres et œuvres expriment par le moyen des normes idiolectales des rapports systématiques entre les unités sémantiques et les valeurs sociales encrées dans les connotations. On peut insister longuement sur des effets de sens engendrés par ces figures. D'une œuvre à une autre, il y a l'actualisation d'un langage guerrier qui relève d'un style populaire d'indignation. À différents niveaux, ce style révèle des conventions sociales à l'image de la colère des femmes dans *Les Hirondelles de Kaboul*.

Les œuvres donnent la parole au groupe de femmes qui font concurrence aux hommes dans des contextes forts hétérogènes qui polémiquent en effet les uns contre les autres. Idée peu satisfaisante pour définir le style, la tension *femme Vs homme* permet aux œuvres d'obtenir un caractère singulier en conférant à la femme un prestige spécifiquement social par rapport aux oppositions actantielles qui déterminent la substance proprement stylistique. Il faut se garder de rejeter que les oppositions dialectiques sont marquées par des choix stylistiques dans des événements sociosémiotiques du drame dans *L'attentat* et que le malentendu relève en général de l'un des aspects de ce style.

Quand Yasmina Khadra parle de malentendu on découvre un parallèle avec le style de Camus[1] où l'euphorie apparaît toujours sous un angle disqualifié (la crise sémantique du sujet, style remplit par une phorie du sujet). Globalement, le style de Khadra insiste sur la négation de l'euphorie qui construit le caractère du malentendu car ce qui est décrit se rapporte avant tout à la dysphorie.

Dans le gradient de généricité, l'analyse stylistique déterminée dans l'œuvre s'effectue par des interprétants génériques mais également des catégories micro-stylistiques. Nous avons exclusivement des indications relevant de la textualité. La distribution des catégories grammaticales, des verbes (réflexifs ou intransitifs), des pronoms personnels variant entre ''il'' et ''elle'' et des adjectifs qualificatifs marquent la répartition à haute fréquence de traits stylistiques dans le texte (réitération, répétition, redondance, etc.).

En nous appuyant sur les œuvres, il est possible de travailler sur la répétition pour repérer en sémantique un faisceau de traits formels qui peut être significatif pour l'analyse. Dans le gradient, l'œuvre est singulière parce que nous avons des répétitions microstructurales : l'évocation des loups apparaît plusieurs fois dans les œuvres grâce à la réitération des figures homogènes. On peut saisir l'efficacité, sans doute l'importance réelle du style de Khadra en relevant une indication textuelle pouvant nous éclairer davantage :

[1] On rappelle que l'un des textes d'Albert Camus s'intitule *Le Malentendu* pour justifier l'absurdité du comportement perpétré dans des événements tragiques.

BY-NC-ND

Les événements de la rue n'y changeront rien. Ma mère s'est mariée en pleine Grande Guerre. Les Américains grouillaient à Bab-El-Oued. Le ciel vrombissait de bombardiers et les sirènes ululaient dans la nuit. Les noces, elles, ont été consommées dans la liesse. Des mitraillettes jappaient à chaque coin de rue. Tous les jours, des attentats visaient des inconnus. Ça n'a pas empêché le cortège nuptial de claironner sur les boulevards.[1]

Plus délicat, se pose dans cette indication textuelle le problème de la caractérisation des micro-styles pour déterminer la singularité des titres et des œuvres : le syntagme « *événement de la rue* » est un micro-style qui évoque le titre *L'attentat* ; « *pleine Grande guerre* » s'avère le micro-style propagé dans *À quoi rêvent les loups* et *Les Agneaux du Seigneur.* Ce sont des micro-styles parce qu'ils se constituent comme des occurrences textuelles de ces titres. C'est dire encore que ces micro-styles constituent une réplication, en plus petit, du sens global des titres. Ensuite, à d'autres moments le syntagme « *les sirènes ululaient* » occupe une place fonctionnelle et se constitue textuellement comme le micro-style de l'œuvre *Les sirènes de Bagdad*.

Si l'on prend une définition plus restreinte, les inter-occurrences entre femme et hirondelle, entre femme et sirène sont les différentes manières de construire un style particulier des œuvres. Elles acquièrent peu à peu la signification dont l'enjeu discursif est de créer une valeur par contraste.

Aux yeux des tenants du gradient de généricité et de la sémantique différentielle, l'originalité suscitée par les œuvres de Khadra est d'inscrire des variations de style dans des fictions narratives de manière diverse. Dans le même temps, les conditions de réception et d'énonciation des œuvres en rapport avec la sélection des mots et des phrases font ressortir en priorité le poids de l'axiologie ; pièce essentielle du dispositif narratif de l'écrivain algérien. Khadra, écrivain singulier a un style qui permet de penser le particulier et l'universel. La singularité en rapport avec le social, la variation textuelle et la régularisation des formes décrites. Des spécificités textuelles passent le plus finement dans des occurrences génériques adéquates à une manière collective d'agir, donc d'une forme de vie qui oscille et scintille au fond de l'écriture.

[1] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1, À quoi rêvent les loups*, op.cit. p. 240.

BY-NC-ND

II.3. ***La forme de vie***

La dialectique du générique et du singulier dans le gradient de généricité permet plus aisément d'introduire à présent les manifestations d'une forme de vie. Il est aussi possible, pour traiter d'une forme de vie, de suivre la voie de la transition ou de l'interaction entre une valeur formelle et une valeur existentielle. C'est-à-dire des intersections entre l'intensité et l'extensité, la visée et la saisie.

Nous insisterons en premier sur la dialectique du collectif et du singulier en réservant la visée et la saisie pour un traitement de la sémantique tensive. On retrouve ainsi de part et d'autre des œuvres les occurrences sensibles mais collectives d'une culture donnée. Sensibilité qui commence notamment avec la singularité du sujet inscrit dans le discours au moyen des esthésies.

Bien avant d'entrer dans la textualité proprement dite, on dira en effet que les sémioticiens s'accordent à faire remonter le concept de forme de vie relativement au texte de Spranger intitulé *Formes de vie* puis, progressivement par une reprise du terme par Wittgenstein pour qualifier « *les types de caractères individuels, les faits de vie sont les manières spécifiques d'agir qui, prises ensemble, constituent une forme de vie* [1]» qu'il décrit comme étant des jeux de langage.

Ernst Cassirer dans *La philosophie des formes symboliques* fournit une définition générale ayant trait à *une direction empruntée par le sens*. Greimas, précisément dans *De l'imperfection* ou encore dans *La sémiotique du texte : exercices pratiques,* revient sur cette définition de Cassirer[2] en parlant du « *sens de la vie* » analysable par le modèle conceptuel du carré sémiotique par l'opposition entre vie et non-vie.

Les épreuves qualifiante, glorifiante et décisive se rattachent à l'étude d'une forme de vie. Fontanille et Zilberberg l'analysent dans une perspective sémio-tensive, via les figures de rhétorique pour marquer théoriquement un rapprochement entre les figures de style et les formes de vie. En fait, on voit que la pensée de Fontanille et Zilberberg est basée sur une dimension subjectale et objectale de la forme de vie :

[1] Hans-Johann Glock, *Dictionnaire Wittgenstein*, Ed. Gallimard, 2003, pp.250 -251.
[2] Cassirer (E.), *La philosophie des formes symboliques, tome 1. Le Langage*, Les éditions de Minuit, 1972.

BY-NC-ND

> *Une forme de vie est caractérisée par des rôles modaux, actantiels, et passionnels, par des régimes d'objets […] les formes de vie sont aussi immédiatement connexes des effets de sens passionnels. En effet, tout comme les passions, elles comportent des rôles et des agencements modaux stéréotypés, auxquelles sont associées des formes aspectuelles et tensives et des axiologies.*[1]

Plus simplement, la forme de vie manifeste une organisation de sens en tant qu'elle est considérée dans le rapport du sujet avec le monde. Nous avons donc le partage d'une forme de vie entre le plan de l'expression et le plan du contenu. Le plan de l'expression est celui des énoncés qui engendrent le cours de la vie dans son état syntagmatique. En remontant les épistémologies sémiotiques, le niveau syntagmatique est celui des différentes épreuves narratives développés par Greimas en termes qualifiante, glorifiante et décisive. Dans ces conditions, la forme de vie loge dans la narrativité et la théorie de la sémiotique structurale et générative.

Jacques Fontanille dans *Formes de vie* a bien montré que le cours de la vie se manifeste dans certains schèmes spécifiques de l'appréhension sensorielle et des valeurs figuratives, donc à l'intérieur d'un cadre sensible sous un axe paradigmatique c'est-à-dire au plan du contenu :

> *Les formes de vie sont-elles mêmes composées de signes, de textes, d'objets et de pratiques ; elles portent des valeurs et des principes directeurs ; elles se manifestent par des attitudes et des expressions symboliques ; elles influent sur notre sensibilité, nos états affectifs et nos positions d'énonciation. Elles disent et déterminent le sens de la vie que nous menons et des conduites que nous adoptons ; elles nous procurent des identités et des raisons d'exister et d'agir en ce monde.*[2]

Dans les œuvres de Yasmina Khadra, les formes de vie occupent à la fois le plan de l'expression et le plan du contenu ou celui d'immanence. On a un noyau phéno-sensible en rapport avec les composants de la dissidence. Les sujets contestent globalement l'incohérence du monde, laquelle témoigne d'un malaise vécu comme un non-sens de la vie. Examinons de plus près la forme de vie dissidente dans les titres et les œuvres.

[1] Fontanille (J.), & Zilberberg (C.), *Tension et signification*, op.cit. p. 159-162 ;
[2] Fontanille (J.), *Formes de vie*, Presses universitaires de Liège, 2015, p. 7.

BY-NC-ND

II.3.1. ***La forme de vie dissidente***

Pour Khadra en particulier, il y a recours aux corrélats du malentendu, « guerre » Vs « paix », ou certaines modalités pratique du « devoir faire Vs ne pas devoir faire » si l'on suit l'axe d'une forme de vie dissidente. Pour être plus exact, la dissidence repose dans les œuvres sur une rupture, une forme de dispute, un système sémiotique d'opposition. Au sein des formes textuelles on relève les agissements d'un sujet partagé entre deux types d'action, « *agir » et « réagir »* intégrées dans des tensions verbales. Les principes de choix, les prises de décisions permettent d'appréhender cette dissidence notée dans des figures asymétriques qui se trouvent à travers la description des foules et l'évocation des jours et des nuits.

En exemple, dans l'œuvre *Ce que le jour doit à la nuit*, « nuit » amenuise les percepts et les combats tandis que « jour » les intensifie. Aussi bien en condensation qu'en expansion, « jour » et « nuit » sont sous un rapport dissident au moyen d'une inversion : on a affaire à une solarité quasiment inversée. Signe d'une forme de vie du désenchantement. La structure textuelle est constamment réduite à la disjonction du jour avec la nuit mais maintenue à première vue par une relation de transformation. L'image du jour est pensée dans une commutation en chaîne avec celle de la nuit. De même que la combinaison des jours et des nuits est présentée en fonction des stratégies narratives, support actantiel d'un conflit ou de la réalisation d'une confrontation :

> *J'étais venu à Bagdad venger une offense. J'ignorais comment m'y prendre. Désormais la question ne se posait plus. Alors, lorsque Yacine consentit à m'ouvrir enfin ses bras, c'était comme s'il m'ouvrait le seul chemin qui conduisait à ce que je cherchais plus que tout au monde : l'honneur des miens.*[1]

La détermination du sujet s'inscrit sous le signe d'une dissidence faite de duels. En se rendant à Bagdad, le sujet suit le cours du conflit et les œuvres déploient un espace polémico-contractuel qui concentre une tension. Dans le même sens, le cadre d'un programme narratif se forme et la dissidence s'actualise comme un sous-programme narratif par rapport au parcours du sujet qui se rend à Bagdad. Le sujet est doublé d'une compétence corrélée virtuellement à la vengeance des siens. Le sujet est surdéterminé parce que son vouloir faire masque son devoir faire.

[1] Khadra (Y.*), Œuvres, tome 1, Les hirondelles de Kaboul*, op.cit. p. 794.

BY-NC-ND

Vient alors en premier lieu une forme de provocation visant à faire en sorte que le sujet passe à l'action. Ce n'est que de cette action qu'il trouvera satisfaction personnelle. La forme de vie de la dissidence s'installe également au fond d'une structure modale où le devoir faire « *J'étais venu à Bagdad venger une offense* », que lui conseille son état d'âme résume les dispositions, le calcul et l'évaluation de son action à venir. Les ruminations du sujet ont valeur d'engagement et non plus d'un mécanisme d'intimidation.

La dissidence s'inscrit alors à la façon d'un contrepoint narratif, d'un conflit futur avec ses adversaires. En plus du parallélisme sémantique établit entre le sujet et la quête de sa vengeance, on retrouve la configuration syncrétique reportée sur l'isotopie figurale. La figure du sujet est doublée en figure d'anti-sujet vengeur au regard de ses intentions envisagées du point de vue de l'héroïsme. Le parcours du sujet illustre successivement une organisation de transferts polémiques. Appuyons-nous cette fois sur *L'équation africaine.* La forme de vie dissidente vient du fait que les actions contribuent à faire le malheur. Et la sérénité fait énormément défaut au sujet :

> *Et ce que je redoutais se déclenche : le grand vertige me happe avec dextérité qui ne me laisse pas le temps de réaliser ce qui m'arrive. De vagues souvenirs flottent autour de moi, se font et se défont dans la pénombre, semblables à des âmes éthérées. Je tends la main vers une image ; elle s'étiole entre mes doigts et s'éparpille en une multitude de spirales. Sauf que j'ignore où cela va me mener. J'ai conscience de chaque bruit, de chaque seconde qui s'égoutte dans la latence, en même temps, je n'ai aucune emprise sur l'enchaînement des éléments. Je glisse subrepticement dans un monde parallèle. Je vois tout et ne comprends rien.*[1]

Le sujet marque son mécontentement parce qu'il est manipulé par une ambition qui ne lui permet pas de se « réaliser ». Le sujet s'efforce de se disjoindre de la sommation mais reste encore sous l'emprise d'un faire faire se soldant sur le mode de l'échec. C'est contre cet échec que le sujet rugit car il est moulé dans la forme d'un parcours achevé sans qu'il n'y ait une satisfaction partielle dans sa quête de vengeance. En fait, entre la clôture d'une situation initiale et l'ouverture d'une situation suivante intervient la motivation du sujet à partir duquel se tissent les faisceaux sémiques partagés entre /acquisition/ et /privation/.

[1] Khadra (Y.), *L'équation africaine*, op. cit. p. 151.

BY-NC-ND

Au plan de la fonctionnalité du discours, le sujet rend compte sous forme de paradoxe, d'oxymore des pathèmes de solitude, d'échec, par le jeu redoublé d'une critique relevant d'un ordre axiologique. Une fois de plus, le sujet vit dans une série de combats et de coups qui se répètent sans véritables issues. En face de cette analyse, nous avons une autre œuvre de Yasmina Khadra, *À quoi rêvent les loups* où se cristallise une forte forme de vie dissidente. Siège d'un conflit, les loups imposent leurs images au discours. Ce qui veut dire que nous avons affaire à une dissidence sous tension par le rapport du sujet avec les impératifs divergents. Les loups sont engagés dans un faire de type réactionnaire qui fait apparaître un besoin de sanction dont la forme du contenu est relatée dans cet extrait :

> *Mohsen Ramat hésite longtemps avant de se décider à rejoindre l'attroupement sur la place. On a annoncé l'exécution publique d'une prostituée. Elle sera lapidée. Quelques heures auparavant, des ouvriers sont venus décharger des brouettes remplies de cailloux à l'endroit de la mise à mort et ont creusé un petit fossé. Mohsen a assisté à plusieurs lynchages de cette nature. Hier seulement, deux hommes, dont l'un à peine adolescent, ont été pendus au bout d'un camion-grue pour n'être décrochés qu'à la tombée de la nuit.*[1]

Dans le réseau de fonctions (axiologique, thématique, figurative) auxquelles le discours est ancré, nous notons des figures mortifères : l'exécution publique, la lapidation, le sépulcrale de l'ombre qui rôde, « lynchages », « pendaison ». Le discours se feuillette aux configurations dysphoriques auxquelles s'ajoutent le désarroi, des charges de pulsions, des états et des émotions forment autant d'images négatives. Comme c'est le cas dans le passage suivant :

> *La première fois qu'il avait assisté à une mise à mort, c'était l'égorgement d'un meurtrier par un proche de sa victime -, il en avait été malade. Plusieurs nuits durant, ses sommeils fulguraient de visions cauchemardesques. Souvent il se réveillait en hurlant plus fort qu'un possédé. Puis, au fur et à mesure que les jours consolident leurs échafauds et cultivent leur cheptel expiatoire au point que les gens de Kaboul s'angoissent à l'idée qu'une exécution soit reportée.*[2]

Dans le discours, les pulsions de chaque sujet vont dans le sens de la négation, d'une dysphorie ressentie régressivement par « *des visions cauchemardesques* », « *un possédé* », « *les gens de Kaboul s'angoissent* » qui subsument des figures locales qui sont sous la

[1] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1, Les hirondelles de Kaboul*, op.cit. p. 383.
[2] Idem.

BY-NC-ND

dépendance de l'impulsivité. La forme de vie dissidente est bien celle qui travaille le fond des discours tant au niveau textuel qu'au niveau axiologique. La dissidence anime toute l'écriture de Khadra enracinée profondément dans les conflits qui l'agitent comme les foules qui la composent. Nous devons maintenant nous interroger sur le sens, par exemple, de ces foules en posant à partir de l'œuvre *Les hirondelles de Kaboul*, deux types de formes de vie, collective et singulière. Examinons maintenant chacune des formes.

II.3.2. ***La forme de vie collective***

La forme de vie collective est déjà présente dans *Les hirondelles de Kaboul*. Que l'on passe par la voie de la perception sémantique ; que l'on utilise celle de sèmes et des sémèmes ou par le rapport sème et isotopie, les traits /rond/ et /boule/ sont constamment associés à des formes ensemblistes ou régime de mélange. Il y a aussi des groupes d'individus animés culturellement, axiologiquement par des intérêts et des projets communs. Nous partons donc de cette organisation de formes pour fonder notre analyse :

i)- */rond/ : Forme de vie : ouvert - participatif - pluralisant - universel - collective* ;

ii)- */boule/ : Forme de vie : Fermé - exclusive - singularisant - particulier - singulière*.

En i), la forme de vie collective est tonique par fusion sémantique des traits /rond/ et /boule/ ou bien elle est atone par addition. C'est alors que /rond/ + /boule/ marquent un régime de mélange, de participation, de syncrétisme actantiel et d'actions socialisées au niveau profond.

En recherchant des signifiés, il est possible d'insister sur une interprétation selon laquelle /rond/ et /boule/ sont des formes gestaltistes considérés comme des noèmes d'intériorité et d'extériorité. De même que /rond/ et /boule/ sont des composants immédiats c'est-à-dire comme des espaces sémantiques constitués de formes sensori-motrices ainsi que des valeurs socialisées. Les actions ont donc un statut social qui présuppose des mouvements de contestation et de revendication :

$$rond + boule \ > \frac{Niveau\ manifeste : plusieurs\ actants}{Niveau\ profond : actions\ socialisées}$$

BY-NC-ND

Nous concevons les traits /rond/ + /boule/ comme des scènes types, des scènes participatives de niveau profond. Si l'on doit comprendre les effets d'une forme de vie collective c'est dans la mesure où l'énonciation provoque une superposition, une coprésence d'univers : /rond/ + /boule/ supposent une totale harmonie ; ce sont des phases sémantiques très variables mais complètes, c'est-à-dire des espaces ou univers remplis par des actants. Nous avons des émotions, des sensations et des états affectifs intenses. Tendances destructrices, rage de vaincre, instincts et pulsion apparaissent avec une forte fréquence dans les œuvres. Au plan de la textualité, une forme de vie collective est saillante à partir des mélanges c'est-à-dire des actions socialisées manifestées en une forme de cohésion, de mise ensemble génératrice au sens des foules éparses, paniquées, brusquées ou désorientées :

> *Sur l'avenue principale, des camions, des voitures, des charrettes, toute une histoire était en train d'évacuer les lieux. Dans la gare, une foule déboussolée guettait un train qui se faisait cruellement attendre. Les gens couraient d'un endroit à un autre, perdu, les yeux révulsés, semblables à des aveugles lâchés dans la nature, abandonnés par leurs saints et leurs anges gardiens. La démence, la peur, le chagrin, le naufrage, la tragédie n'avaient plus qu'un seul visage : le leur.*[1]

Autrement dit, dans la perspective sémantique les traits /rond/ et /boule/ manifestent l'intégration d'autres formes : la foule, les attroupements, les rassemblements revêtent dans les textes un caractère figural. Non seulement parce que cette foule est conforme à l'extériorisation d'une colère mais aussi et peut être surtout parce qu'elle accomplit sa propre transformation pathémique : forme de vie collective au sens d'une foule confrontée à un événement dangereux et inattendu. Schématiquement, on débouche sur une répartition ci-après, où, la forme de vie collective se manifeste dans le cadre d'une foule.

- ***Foule comme topos généralisant***

- *Séquence* : « *les gens couraient d'un endroit à un autre* » ; sèmes impliqués : /peur/, /panique/, /fuite/. - Domaine thymique : les motivations de chaque actant demeurent perturbés : instants chaotiques indexés dans le sémantisme de « *courraient* » ; en même temps, l'espace aussi semble être affecté d'un mouvement de panique générale actualisée dans le sémantisme du syntagme « *un endroit à un autre* ».

[1] Khadra (Y.), *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit. p.387.

BY-NC-ND

- ***Foule comme configuration discursive***

- *Séquence* : *Les gens vaquaient à leurs occupations, les vitrines rutilaient sur les trottoirs et les terrasses ne désemplissaient pas. Les boutades et les rires fusaient çà et là, probablement exagérés pour conjurer le sentiment trouble et l'angoisse.*[1] Cette séquence est marquée par des traits pluralisant, une forme de vie participative. Manifestations en discours des isotopies urbaines « *terrasses* », « *trottoirs* », espaces marqués comme pluralisant par l'idée de communauté et de groupe. Nous avons également des occurrences verbales attestant l'idée d'une collectivité à savoir les verbes tels que : « *vaquaient* », « *ne désemplissaient pas* », « *les rires fusaient* » qui donnent l'impression que le discours est uniquement rempli de foules compacts, d'individus ou de sujets collectifs.

- ***Foule comme morphologie sociale***

- *Séquence* : *Dehors, c'était pire. Les rassemblements des islamistes perduraient. Ils occupaient des places, les sanctuaires, les rares espaces verts, interpellaient les passants, provoquaient les forces de sécurité, véhéments, la barbe hérissée, les prunelles incendiaires. Les rues étaient interdites à la circulation. Tout était prétexte à les déchaîner.*[2]

Succession de foules comme une figure du monde, réunissant par sa mobilité des conditions proprement humaines (communauté culturelle, totalité de comportements humains) ; la foule intervient dans les œuvres de Khadra comme la production de mouvements organisés de programmes ayant un projet commun. Pour cela, la permanence de la forme de vie collective plaide en faveur de l'intégration d'une structure sociale.

En se référant à la séquence ci-dessus, on observe que les signes, les mots, constituent une présence signifiante au monde. Autant dire que dans *L'attentat*, la foule est l'expression d'une morphologie sociale. Cette foule se groupe autour d'une voiture brûlée durant l'attentat. Le sujet est pris dans des mouvements affectifs complexes : panique, cris, peurs, chocs brusques et violents. Les traits tels que /panique/, /cris/ et /fuite/ manifestent du point de vue social la tonicité des foules. On le constate globalement dans les œuvres :

> *Je me sens désintégrer… Quelqu'un me saisit par le coude pour m'empêcher de m'écrouler. L'espace d'une fraction de seconde, l'ensemble de mes repères se volatilise. Je ne sais plus où j'en suis, ne reconnais plus les murs qui ont abrité*

[1] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1, À quoi rêvent les loups*, op.cit. p. 253.
[2] Idem, p. 254.

BY-NC-ND

ma longue carrière de chirurgien. La main qui me retient m'aide à m'avancer dans un couloir évanescent. J'ai l'impression de progresser sur un nuage, que mes pieds s'enfoncent dans le sol.[1]

Ce qui est postulé dans le passage c'est en premier l'apparition d'un vécu subjectif actualisé dans « **me sentir** », « **me désintégrer** », « **me saisit** », « **m'empêcher** », « **m'écrouler** ». La forme de vie s'étale donc sur l'axe du sujet englobé dans des états et des affects émotionnels extrêmes. Nous avons des variétés sensibles qui passent par plusieurs phases : du sentir à la désintégration via une forte perturbation du sujet dans l'événement jusqu'à son écroulement. Impressions et sensations du sujet sont ensuite contrôlées par une foule compacte. À l'opposé de la forme de vie collective, les œuvres exploitent une tension entre le collectif et l'individuel.

II.3.3. ***La forme de vie singulière***

Premier point, nous voulons une fois de plus insister sur chaque composantes sémantiques pour justifier comment la forme de vie singulière se manifeste dans les œuvres. Versant thématique, l'originalité de Khadra réside dans une inversion topique ou isotopique : l'isotopie paternelle vire au fatalisme et s'efface progressivement du plan de l'énonciation ; ensuite, l'isotopie maternelle s'expose, prend forme et consistance dans la narration à partir de laquelle résonne la vie.

L'isotopie maternelle est à ce point singulière parce qu'elle permet de construire une mimésis particulière : processus de symbolisation basée sur un monde sans fatalité. Il en va de la composante dialogique où l'on remarque que la forme de vie singulière se façonne en destin. À vrai dire, les œuvres de Khadra ont une fonction heuristique car elles délivrent des vérités ponctuelles concernant la guerre d'Algérie dans *Les agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups*, le conflit Israélo-palestinien dans *L'attentat* ou le terrorisme dans *L'équation africaine*. La façon de narrer les faits consiste en effet à rendre perceptible un type de vérité :

Je veux tout savoir, toute la vérité. Laquelle ? La tienne ou la sienne ? Celle d'une femme qui a réalisé où était son devoir ou celle d'un homme qui croit qu'il suffit de tourner le dos à un drame pour s'en laver les mains ? Quelle vérité tu veux connaitre, docteur Amine Jaafari ? Celle de l'arabe qui pense qu'avec un passeport israélien il est sorti de l'auberge ? […] Celle de quelqu'un qui, en

[1] Khadra (Y.), Œuvres, tome 1, *L'attentat*, op. cit. p. 513.

BY-NC-ND

tournant sa veste, croit retourner sa peau et réussir la plus parfaite des mues ? C'est cette vérité que tu cherches ou est-ce celle-là même que tu fuis ? Nous sommes dans un monde qui s'entre-déchire tous les jours que Dieu fait. On passe nos soirées à ramasser nos morts et nos matinées à les enterrer. Notre patrie est violée à tort, nos villes croulent sous les engins chenillés et nos saints patrons ne savent où donner de la tête ; et toi, simplement parce que tu es dans ta cage dorée, tu refuses de voir notre enfer.[1]

Les textes produisent des singularités qui sont manifestées dans le secret des affects. Au moyen de points d'interrogation le sujet s'attribue de qualités dysphoriques : il est enfermé dans son présent qui masque une vérité, laquelle jaillit devant l'imperfection. De même, la forme de vie singulière est aussi logée à l'intérieure de la composante dialectique et tactique. Disons que le malentendu que nous rencontrons chez Khadra provient avant tout de la conscience de l'engagement du sujet dans un champ de présence.

Ce qui fait la singularité au sens large, c'est l'ordre de successions qui dessinent une somme d'instants parfaits dans *Ce que le jour doit à la nuit*. L'univers narratif semble se cristalliser sur l'évocation des jours et des nuits. Il serait en effet peut être plus exact de dire que tout se temporalise. Les jours et les nuits sont le support d'une isotopie axiologique exclusivement rattachée à des sensations ponctuelles.

Les jours et les nuits présentent des formes et des vécus : « un jour épais », « une nuit profonde » qui manifestent une temporalité disparate. La singularité est celle d'une visée de rétention : la nuit contient une part du jour de même que le jour contient une part de la nuit. Nous avons une fois de plus une singularité par la visée de protention. Les jours et les nuits manifestent un *sens d'être du sujet.*[2] L'intersection du sujet selon le jour et selon la nuit est amenée à coexister en raison de leurs effets de sens contrastés. Le sujet s'efforce dans ce cas de potentialiser les nuits pour que les marques euphoriques jaillissent en lui. Le sujet tente de se défendre contre un temps négatif qui pèse fortement en lui et qu'il essaie de réduire, d'amenuiser au fur et à mesure.

C'est également le cas de l'œuvre *L'équation africaine* où la forme de vie singulière montre comment le sujet s'émancipe des espaces privatifs et progresse constamment vers des latitudes, des ouvertures qui le rassure.

---

[1] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1, L'attentat*, op.cit. pp. 599-600.
[2] Barbaras (R.), *Le désir et la distance : introduction à une phénoménologie de la perception*, Librairie philosophique, J. Vrin, 2006, p. 93.

BY-NC-ND

L'ouverture des espaces est ce qui est dominant par détermination des dimensions extrêmes. De partout, la dimension //inhumaine// insiste sur l'axe du subir. La singularité du discours progresse normalement en allant du « subir » vers un sujet dont l'identité s'affirme de plus en plus et gagne en tonicité. De l'ensemble des difficultés que le sujet rencontre dans le texte, c'est plutôt l'originalité d'un monde qui reste à apprécier. Le fait que le sujet vive autant de difficultés qui l'assaillent renvoie globalement à un mode d'être spécifique qui laisse la place à une *identité immédiate*[1] vécue de manière connexe.

Enfin, de manière générale, la forme de vie singulière s'appuie dans les textes de Khadra sur un conflit entre les acteurs partagés entre deux sources lumineuses : le jour manifeste le conflit. La nuit, le sujet est traversé par le dépassement des logiques binaires subi/agi dont la base structurelle oriente le sens du conflit ou le parcours des acteurs.

II.3.3.1. ***Singularité par l'hyperbate***

L'hyperbate est une digression, un changement temporaire d'axe au cours de la narration. Le discours de Khadra évoque souvent des actions, des phases narratives en parallèles. Il faudra donc dire que le discours est singulier parce que les œuvres ont la possibilité de séparer deux mots « jour » et « nuit » normalement assemblés en intercalant plusieurs syntagmes pour construire une mise en relief de mots. Si l'on se laisse guider par l'hyperbate, on arrive à cerner progressivement une forme de vie singulière dans *Ce que le jour doit à la nuit* qui permet d'organiser syntaxiquement la récurrence d'instants neufs, originaux. Une originalité située au niveau de l'instance syntaxique. Illustrons par quelques types d'hyperbates localisées dans des fragments textuels suivants :

II.3.3.1.1. ***L'hyperbate thymique***

« *Mon père était heureux, je ne l'en croyais pas capable.* » ; « *Il était quelqu'un d'autre, un être quelconque* ». Ce qui sans doute du moins caractérise le mieux l'œuvre c'est le fait que l'énoncé prolonge, se prolonge dans une succession d'états thymiques, d'images ou de parcours figuratifs débrayés. Du coup, l'expression dévoile une double portée. Présupposant la disjonction entre le sujet (le fils) et l'anti-sujet (le père). En fait, pour le sujet d'énonciation, le père apparaît comme un anti-sujet. L'hyperbate s'effectue dans un certain nombre de régularités formelles mais également processuelles.

[1] Barbaras (R.), *Le désir et la distance : introduction à une phénoménologie de la perce*ption, op. cit. p. 5.

BY-NC-ND

Entre la phrase « *il était quelqu'un d'autre* » qui semble achevée et son complément, « *un être étrange* » placée au sein d'une même structure est considérée comme singulière parce qu'elle caractérise le mode de fonctionnement du discours entier. En somme, l'œuvre fonctionne sur le mode de rallonge et des variations d'états.

Dans les œuvres, apparaissent des formes singulières, « jour » + « nuit » sont toniques au niveau du tri ou de la partition et atone sous la forme d'une ellipse de la vie par condensation des traits spécifiques : /étendu/ + /intense/. Pour nous, l'analyse ne se résume pas au bilan entre états thymiques mais elle est imprégnée d'un double paradigme appuyé sur la figure du père et la singularité de l'écriture de Khadra qui tend constamment à masquer, à travers les ''habillages'' successifs, la hantise de la figure paternelle qui affecte également la version temporelle de l'hyperbate.

II.3.3.1.2. ***L'hyperbate temporelle***

« La nuit était tombée, depuis des heures ».[1] La durée est prolongée, soit diffusée en continu à tous les étages du parcours temporel. Les « jours » et les « nuits » sont analogues au trajet de la signifiance. Les deux signifiants sont définis avec une escorte d'étendus, d'échelles temporelles. Une hyperbate qui s'actualise encore dans « *une nouvelle page s'ouvrait, nous n'y figurions pas* ». Toute la tonicité dont le sujet est capable se trouve saturée par deux axes temporels constituant le lieu de distribution des places actantielles. Du point de vue systématique, l'hyperbate traduit le parallélisme temporel et apparaît comme une logique qui s'établit singulièrement dans des moments épars qui actualisent la transparence de l'énonciation. Dans *Ce que le jour doit à la nuit*, le sujet se retire des rapports de manipulations déclenchés par les jours et les nuits :

> *La lumière du jour se déversa à l'intérieur de la cellule sans fenêtre, évacuant une flopée de chaleur comme à l'ouverture d'un four. Une ombre s'ébroua dans une encoignure. D'abord éblouie, elle porta la main à son front pour se protéger contre la lumière subite.*[2]

La lumière qui apparaît dans des contextes divers, à des fins semblables s'effectue par voie de réembrayage temporel comme un retour à l'euphorie, celle où s'affirme la singularité du sujet. Le contenu subversif n'a plus de conséquences néfastes mais se répète en miroir par un programme en cours d'accomplissement d'une performance, tant au niveau temporel, qu'au niveau spatial, comme nous le verrons en interprétant la singularité par hyperbate.

[1] Khadra (Y.), *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit. p. 108.
[2] Khadra (Y.), *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit. p. 392.

BY-NC-ND

II.3.3.1.3. ***L'hyperbate spatiale***

« J'avais aimé Bagdad, autrefois ». La singularité est celle de la reconstruction sémantique du sujet « *je* » localisé dans l'espace « *Bagdad* » et dans un temps « *autrefois* ». Il ne s'agit pas d'un simple alignement de signifiants mais tantôt le fait que l'hyperbate procède par structurations remarquables d'un texte, par des qualités variables d'une œuvre. L'apparition du sujet, de l'espace et du temps dans une même structure installe les alternances systémiques : entre le sujet et son espace, « *avais aimé* » est un connecteur thymique qui lie les deux instances, souvent, par une relation d'alternance.

Le face-à-face du sujet avec l'espace et le temps devient le théâtre d'un renversement. Parce que le sujet parle de Bagdad par écran interposé. L'adverbe temporel « *autrefois* » allonge la distance entre le sujet et son espace. Bagdad s'inscrit dans un contre-programme, un anti-univers que le sujet tente de contourner. Une singularité en tant que forme d'une manifestation du vrai, qui évite momentanément le crime dans *À quoi rêvent les loups. Les agneaux du Seigneur* et même *L'équation africaine* mènent constamment vers tous ce qui compose le vertueux :

> *Pour conquérir un ciel aussi limpide et bleu qu'un songe de chérubin, je reçois de plein fouet le soleil sur le visage. Comme une grâce […] Défilent dans mon souvenir les repères et les gestes qui sauvent, une main qui se tend, une autre qui caresse, un visage qui sourit au beau milieu de la nuit, une lèvre qui se fond dans la lèvre aimée et le chant d'un griot transcendant les prières. Alors je pense aux jours et aux soirs qui nous attendent, aux chemins flambant neufs qui s'offrent à nous.* [1]

De part et d'autre, la vie devient un moment singulier qui domine, avec ses beautés, ses effets de charmes dans *Les sirènes de Bagdad* comme point de référence euphorique. On peut alors envisager une autre manière d'approcher la forme de vie, c'est d'analyser les esthésies. Dans les œuvres de Khadra, les comportements sociaux constituent des scènes iconisés de manière esthésique. Que cette esthésie soit réflexive ou transitive, elle suppose par principe un ensemble de signes sensibles et figuratifs déposés fatalement sur un corps proprioceptif.

[1] Khadra (Y.), *L'équation africaine*, op. cit. p. 326.

BY-NC-ND

II.3.4. ***Les esthésies textuelles***

Il est vrai, dans notre cas que l'analyse du gradient de généricité ne peut se faire sans une médiation sémiotique. Car, les œuvres donnent plusieurs formes de mise en discours modulées par des esthésies. On peut percevoir au sein du gradient de généricité une étape intermédiaire entre la généricité et la singularité, la composante esthésique. Commençons par situer l'analyse avec une référence à Nicolas Couégnas :

> *La composante esthésique peut prendre place plus ou moins précocement dans le gradient de généricité, car les esthésies peuvent s'avérer caractéristiques d'une époque, d'un genre, d'un auteur ou d'un texte indifféremment. Elles décrivent le mode opératoire du sensible.*[1]

Si l'on détaille cette citation, les esthésies s'analysent en suivant deux angles principaux. La première approche est étroitement textualiste et fonctionne à partir du mode mimétique des œuvres. C'est la conception toute évidente de François Rastier pour laquelle les esthésies proviennent d'une théorie des isotopies fondée sur les impressions référentielles. À côté, une autre approche émerge, celle de l'analyse du sensible issue du champ de la phénoménologie de la perception (Pierre Ouellet, Jacques Fontanille) susceptibles de détecter dans une œuvre des systèmes sensori-moteurs de l'expérience sensible c'est-à-dire une manière particulière d'être au monde. Nous allons une fois de plus rechercher dans les œuvres un style esthésique capable de construire un ensemble de sélections sémantiques ou un paradigme de valeurs.

Qu'on lise *Les hirondelles de Kaboul*, *Les sirènes de Bagdad*, *L'attentat*, *Les agneaux du Seigneur* ; que l'on analyse *À quoi rêvent les loups*, *L'équation africaine* ou *Ce que le jour doit à la nuit*, nous avons au sein de ces œuvres des esthésies qui relèvent de la succession d'impulsions chez un sujet. Il peut s'agir de la fuite vers un lieu désiré ; de la quête d'un lieu perdu. On a toujours une esthésie en rapport avec un tourment, un sentiment vague, inexpliqué qui saisit généralement l'actant au dépourvu sans trop qu'il ne s'attente à ce que l'acte soit totalement accompli. Tout semble alors focalisé sur une esthésie de la surprise qui oriente constamment les actions actantielles vers une forme de violence excessive.

[1] Couégnas (N.), *Temporalité, esthésie et sémiosis, Proust et Yourcenar, deux temps, deux mesures,* Séminaire Intersémiotique de Paris, [Avril, 4004].

BY-NC-ND

La figure du loup vient exprimer une esthésie sous le mode des disjonctions actantielles. Les esthésies de la violence sont notamment localisables dans les gestes, les mouvements, les paroles, les réflexes de comportement de la figure paternelle :

> *Mon père leva encore la main. La laissa suspendu dans le vide. Ses doigts vibraient. Ses paupières turgescentes défiguraient son visage. Il poussa un râle de bête blessée, m'attira contre sa poitrine en sanglotant, et me sera contre lui, si fort et si longtemps que je me sentis mourir.*[1]

Arrêtons-nous sur des traits du visage paternel. On nous présente un père dont l'expression du visage couvre la nervosité et la violence textualisées dans des micro-syntagmes comme « *ses doigts vibraient* », « *ses paupières turgescentes* », « *il poussa un râle* ». On peut y relever quelques traits de l'esthésie ici et là dans les œuvres : une intense propension au malentendu vécu dans le domaine de la représentation par une hypersensibilité ; une sensibilité de nature oxymorique. Aussi, le cri des sirènes devient lancinant. Un cri qui se répète, s'allonge et s'attendrit et l'ardeur se substitue à la langueur. De même que le charme des sirènes se joue sur une esthésie de la joie, un regard lent, régulier et généralement en extase :

> *Déjà les amourettes naissaient au farniente comme éclosent les fleurs au petit matin. Les filles haussaient le ton sur l'avenue, flamboyantes dans leurs robes légères qui dévoilaient leurs bras de sirènes et une partie de leur dos bronzé ; les garçons devenaient de plus en plus distraits sur la terrasse des cafés.*[2]

Les syntagmes *« les amourettes naissaient », « éclosent les fleurs », « bras de sirènes », « dos bronzé »* définissent cette hypersensibilité qui suscite l'émergence d'un sentiment intense, intensif entrainant par la suite des signifiés dans lesquels le sujet exprime pleinement sa sensibilité. À côté, on a aussi une esthésie formée en une hyperexpressivité notée dans la gestualité de la déchirure incarnée par les loups : mouvements exacerbés et brutalité, regard effaré des loups. Le geste de la colère est déclenché chez le père, d'abord dans la phrase « *mon père leva encore la main* », geste dont l'intention focalise une colère soudaine qui s'intensifie au fur et à mesure jusqu'à gagner fibre par fibre tous les membres du corps à savoir les doigts, les paupières, le visage entier.

Ensuite, la vibration des doigts et des paupières trahit une sensation de la brutalité distinctive dans des contenus ayant valeur de compléments circonstanciels de manière et certains mots

[1] Khadra (Y.), *Ce que le jour doit à la nuit*, op.cit. p. 47.
[2] Idem, p. 235.

BY-NC-ND

invariables tels que « *brusquement* », « *soudain* » en rapport avec des événements surprenants. En approfondissant le versant sensible, les manifestations des esthésies demandent à être préciser avec Jacques Fontanille :

> *L'esthésie est un événement particulier de la relation avec le monde sensible. Au minimum, on peut la définir comme une sensation intentionnelle (ou comme l'intentionnalité de la sensation). Il y a esthésie en effet, dès le moment où le sujet, retrouvant le contact avec le monde, au-delà des apparences et des conventions perceptives, s'ouvre à un univers de sens.*[1]

Au niveau du sujet, les esthésies de la violence fonctionnent dans les œuvre comme un procès de détermination d'un sujet animé par la modalité du prévenir c'est-à-dire l'intervention brusque du sujet suivi d'un détournement voire une modification de son acte. Fontanille situe en effet l'esthésie au niveau de l'instance d'expression composée de la visée et de la saisie d'une signification. Le contact du sujet avec le monde marque précisément *une esthésie*. Avec la sémantique interprétative, le sens étant fait de différences, nous estimons que l'esthésie doit être déterminée par la position des unités dans le système des titres et des œuvres.

Nous voulons donc concevoir l'esthésie non pas uniquement comme un signe mais comme une relation entre signifiés. Une telle position théorique aide à explorer le sens des œuvres qui comprennent :

Des esthésies à valeur de quantité extensive : des maisons qui brûlent, de nombreux cris de détresse dans les rues ; de nombreux attentats, des attroupements. Les opérations énonciatives sont formées autour d'une relation polémique ou une foule de déterminations extrêmement complexe, des cris de femmes qui couvrent tous les horizons ; persistance relative des guerres et des violences car le sujet de l'action apparaît moins seul qu'en groupe. Les conflits ne s'estompent presque pas mais sont constitués d'opinions opposées parfois de manière abrupte pour faire ressortir la sensibilité individuelle de chaque sujet. C'est ce qu'exprime l'extrait suivant :

> *Nous sommes en guerre. Il y a ceux qui ont pris des armes ; d'autres qui se tournent les pouces. C'est la vie. Mais tant que chacun reste dans ses quartiers, ce n'est pas bien grave. La difficulté commence lorsque ceux qui se la coulent douce viennent tirer l'oreille à ceux qui sont dans la merdre jusqu'au cou […]*

[1] Fontanille (J.), *Synesthésie et sémiotique fondamentale*, Les Nouveaux actes sémiotiques, [en ligne], 2009.

BY-NC-ND

Pour moi, c'est la fin. On va m'emmener sur un terrain vague et m'exécuter. Mais ce qui me dérange c'est la docilité avec laquelle je me laisse faire. Un agneau se serait mieux défendu.[1]

L'esthésie est exprimée dans cet extrait par une relation polémique qui produit de si grands effets. On observe une sensation portée sur une spécificité socio-sémiotique : forme de maltraitance, le sujet est mis dans un processus d'animalisation en rapport avec des ''ressentis textuels'' comme « *tirer l'oreille* », « *m'exécuter* » qui tendent à augmenter la sommation du sujet.

Des esthésies à valeur intensive : la gravité des blessures, le corps brûlé (*L'attentat)* apparaissent comme socialement sanctionné parce qu'il s'agit d'un corps sur lequel se pose fatalement : « *les yeux rongés* », « *la bouche affaissée* », « *une peau hypothétique* », « *la peur chimérique* ». Contrairement au frémissement provoqué par la morphologie des loups, le sujet est doté aussi des esthésies intensives qui annoncent la douceur. Laquelle se textualise, s'actualise vertigineusement dans *Les sirènes de Bagdad* par une esthésie de plénitude :

On dirait une fée surgissant d'une fontaine de jouvence, avec ses cheveux noirs cascadant dans son dos et ses grands yeux soulignés au crayon noir. Elle porte un pantalon blanc d'une coupe impeccable et une chemise si légère qu'elle épouse parfaitement le vallonnement voluptueux de sa poitrine. Son visage est reposé, et son sourire radieux. J'ai l'impression de la remarquer enfin après tant de jours et de nuits partagés dans une sorte d'état second.[2]

Ce que l'on constate dans cet extrait c'est que le regard du sujet est comblé par des variations émotionnelles intenses comprises dans des lexèmes à valeur de sensation comme « fée », « jouvence » et des adjectifs tels que « voluptueux » et « radieux » occupent constamment dans les œuvres une dimension que l'on pourrait qualifier d'affection pure. Mais cette affection est vécue de manière complexe, parfois par des accumulations d'incohérences et d'insignifiances. Le malentendu est ressenti comme une esthésie paradoxale :

[1] Khadra (Y.*), Œuvres, tome 1, L'attentat*, op.cit. pp. 534-535.
[2] Khadra (Y.), Œuvres, tome 1, *L'attentat*, op. cit. pp. 548-549.

BY-NC-ND

> *Le corps propre est soumis à une expérience problématique : il s'effectue en vain de réunir le monde extéroceptif et le monde intéroceptif, pour en faire respectivement un plan de l'expression et un plan du contenu, et fait l'expérience intime de ce rabattement impossible entre deux mondes*[1].

La composante esthésique est affectée puisqu'elle est déréglée par des confrontations chargées d'épreuves. Des exactions, des frustrations et des conflits font en sorte que le malentendu se caractérise par une forme d'amplification et d'itération des contraintes de conflit, de guerre et de meurtre. Le plan modal est aussi affecté car les sujets assument la transformation en loups par les modalités du vouloir, du devoir dans les propos et les discours des acteurs.

Au niveau des jours et des nuits, l'esthésie fonctionne comme une incohérence du monde, comme il advient au sujet de fuir les attentats, et de ne plus les subir. L'attentat contre l'humanité résulte d'une esthésie de la pression globale et très générale voire universelle au sens d'un attentat contre l'humanité. La pression globale et générale qui se produit lors d'un attentat rappelle, dans l'œuvre, des rapports entre un rôle narratif et les qualités sensibles du sujet.

[1] Fontanille (J.), *Formes de vie*, Presses universitaires de Liège, 2015, p. 47.

BY-NC-ND

Chapitre III.
Formes tensives pour le désert algérien

La prise en compte d'une composante tensive de la signification permet d'adopter un point de vue sur l'analyse des formes pour traiter peu à peu des interactions entre titres et œuvres. Toutes les interactions sémantiques ou sémiotiques semblent trouver leur résolution en fonction des signifiants tensifs. De faits, il n'est sans doute pas inutile de dire que la sémiotique tensive naît autour des années 1990 autour de Jacques Fontanille et Claude Zilberberg. Bien avant eux, Greimas et Courtés fixent une première définition :

> *La tensivité est la relation que contracte le sème duratif d'un procès avec le sème terminatif : ce qui produit l'effet de sens « tension », « progression » (ou l'expression aspectuelle « sur le point de ». Cette relation aspectuelle surdétermine la configuration aspectuelle et la dynamique en quelque sorte. Paradigmatiquement, la tensivité s'oppose à la détensivité.*[1]

Il est question essentiellement d'une définition sémique de la tensivité très proche de la sémantique différentielle opposant la durativité à la terminativité. En ce sens, la tensivité fait son entrée dans les études sémantiques. Il apparaît nécessaire pour l'analyse du titre et de l'œuvre d'interroger le sens en tant que procès tensif.

Cependant, après les théories greimassiennes de l'aspectualisation, les grandes lignes de la tensivité sont exposées dans *Eléments de grammaire tensive* où Zilberberg décrit la structure d'une œuvre en termes de « *dépendances internes* » c'est-à-dire des catégories sémantiques composées d'inhérences et des contraintes du discours : les directions du sujet et les motivations de ses déplacements, son vécu et son ressenti.

Plusieurs niveaux sémiotiques peuvent être avancés pour analyser les interactions entre titres et œuvres. Le niveau syntagmatique est celui de la manifestation subdivisée en deux formes : *la forme manifestée* (la sélection des unités) et *la substance manifestante* (la fonction des variables). Le niveau paradigmatique concerne la constance des isotopies génériques (sujet, objet) corrélé au syntagmatique (nominal / verbal).

[1] Greimas (A.-J.) & Courtés (J.), *Sémiotique* : *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, op, cit. p. 388.

BY-NC-ND

En effet, la position théorique de Claude Zilberberg est résolument structuraliste. Par exemple, Claude Zilberberg revient en tensivité sur la notion de sème : *En termes opératoires, jusque-là, on a admis que le sème était constituant d'une différence, mais maintenant, il s'agit de penser le sème comme constitué par une différence.*[1] Quel que soit la position théorique adoptée, un sème se définit à partir du principe différentiel fondé sur une variation entre deux états.

La variation renvoie au rapport entre continu et discontinu en termes d'intervalles aspectuels. Les occurrences du titre et de l'œuvre exigent au préalable l'analyse des niveaux homogènes. Par ailleurs, la question du sensible n'est pas à écarter car elle a le mérite d'intégrer une version phénoménologique de la tensivité qui fait face aux évolutions de la sémiotique des passions et la sémiotique subjectale de Coquet.

Située au confluent de diverses disciplines, la sémiotique tensive nous aide à décrire les ruptures dans des réseaux textuels. Par exemple, dans les œuvres de Yasmina Khadra, un affrontement très violent est remplacé par un accord entre parties opposées ; un échec est substitué en bataille et le malentendu est parfois déclenché dans un sème ou à partir de deux états. Dans les œuvres, la variation entre plusieurs épreuves, batailles et échecs fonctionne sous forme de valences.

III.1. ***Les valences tensives***

Les valences concernent la puissance d'attraction et de répulsion entre titres et œuvres. C'est pourquoi en partant d'une assise ferme et stable nous préférons considérer des valences comme des dimensions sémantiques c'est-à-dire des déterminismes intensive et extensive.

Pour Pierre Sadoulet, *la fonction tensive construit des valeurs, qui seraient constituées par un niveau de corrélation entre des valences d'intensité, qui arrêtent ou qui sont arrêtées, donc, par valences extensives déployées, figuralement, comme unités du monde extérieur. Ces mesures extensives seraient analysables en termes de spatialité.*[2] Le titre s'unit à l'œuvre par une attraction entendue au sens d'une association de deux valences ; des groupements directs et indirects de traits.

---

[1] Zilberberg (C.), *Essais sur les modalités tensives*, Amsterdam, John Benjamins, 1981, p. 5. Dans cette citation, Claude Zilberberg nuance la position différentielle du sème énoncée en sémantique différentielle.

[2] Sadoulet (P.), *Le poids du sens, essais de sémiolinguistique*, ed. Lambert et Lucas, 2009, p. 135.

BY-NC-ND

III.1.1. ***Intensité et extensité***

Le principe de l'analyse tensive consiste en un rapprochement de la saisie et la visée puisque la relation titres-œuvres est une relation implicative. Pour revenir aux contenus thématiques investis par l'œuvre, le désert envahit le discours et adhère avec un degré variable à la saisie et la visée :

> *L'intensité correspond à la visée et l'extensité, à la saisie. La visée et la saisie sont définis comme suit : cette tension en direction du monde est l'affaire de la visée intensionnelle ; la position, l'étendue et la qualité caractérisent en revanche les limites et les propriétés du domaine de pertinence, c'est-à-dire celles de la saisie. La présence engage donc les deux opérations élémentaires : la visée plus ou moins intense, et la saisie, plus ou moins étendue.*[1]

Partant de là, notons que la saisie et la visée sont homologables avec d'autres formes particulières : i° visée :: intensité :: intéroceptivité ; ii° saisie :: extensité :: extéroceptivité. Nous souhaitons ainsi connaître le statut et les fonctions du désert qui marque, dans les œuvres de Khadra, une scission entre l'intéroceptivité (la présence du sujet dans le désert en forme de visée) et l'extéroceptivité (le réel, la saisie du monde).

La perception du désert se fait en deux modes ; en rond, par la saisie dans des espaces ou des lieux ouverts. Ainsi que nous pouvons l'expliquer, le sujet est absorbé par le désert, par cette étendue qui diminue la présence du sujet. Tout se joue sur une intensité faible comme si le désert comprime par son épaisseur et sa profondeur. La perception du sujet coïncide avec les mises en scène d'un sujet qui voit ou qui regarde vers un horizon vide. Une saisie extense vers le monde extérieur. On y retrouve des stimuli provenant du monde externe. Dans le même temps, nous avons une perception en mode boule, par la visée intense sur le désert.

Les composants d'une visée du désert sont actualisés dans les textes par un sujet qui vit emprisonné. Cette visée positionne le sujet en tension avec lui-même dans un lieu clos. Le sujet de visée partage en effet le reflet de son propre état qui compose une zone textuelle concentrée de manière dysphorique. En ce sens, rond et boule n'ont de sens que textualisés dans des espaces de saisie et de visée. La forte saisie dans le désert vient libérer le sujet de ses chimères voire pratiquement de ses lamentations intenses. Les traits rond et boule définissent le rapport du sujet au monde.

[1] Fontanille (J.), *Sémiotique du discours*, Limoges, Pulim, 2003, p. 39.

BY-NC-ND

Autrement dit, la saisie extéroceptive du trait /rond/ et la visée intéroceptive du trait /boule/ permettent d'actualiser une sémiosis résultant de l'articulation entre la saisie et la visée ou entre l'extéroceptivité et l'intéroceptivité. Dans cette sémiosis, il se crée un sujet proprioceptif débordé par la visée intensive dans un désert ouvert et la saisie extensive dans un désert clos. Pour autant, c'est un désert proprioceptif parce qu'il met en place une zone de saisie et de visée. Quelques détails théoriques suffisent à Fontanille de définir le domaine proprioceptif :

> *L'intensité caractérise le domaine interne, intéroceptif, et qui deviendra le plan du contenu ; l'étendue caractérise le domaine externe, extéroceptif, et qui deviendra le plan de l'expression. La corrélation entre les deux domaines résulte de la prise de position d'un corps propre, celui-là même qui est le siège de l'effet de présence sensible, elle est donc, proprioceptive.*[1]

En interprétant les titres on s'aperçoit vite que la plupart actualise une ou des tensions sémantiques. Concernant *Les agneaux du Seigneur*, cette œuvre actualise intensément et fortement la douceur. En effet, la douceur se trouve très concentrée dans « agneau » et dans « Seigneur ». En immanence, « Seigneur » actualise une intensité de profondeur : les deux isotopies tensives entre « agneau » et « Seigneur » sont manifestées par un même plan parce que l'agneau a pour visée la pureté corrélée à une valeur d'absolu ; laquelle est présente dans « Seigneur ».

On voit alors que l'ambition de Yasmina Khadra est de faire ressurgir la tension entre valeur individuelle (les agneaux) et valeur d'absolu (Seigneur) ou de les assembler à partir du sème /pureté/ en cas de non malentendu. La /pureté/ actualisée s'étale, se diffuse et se propage à l'intérieur de l'ensemble des structures textuelles de manière non apparente ou virtualisée. Entre les titres eux-mêmes, la /pureté/ est extensive en densité ; elle est concentrée en passant d'une œuvre à une autre. Bien sûr une illustration peut être mise en évidence :

> *Le jour tire à sa fin comme tire sa révérence un griot déchu. Déjà le soir s'abreuve dans les coulisses des bois pour étancher sa noirceur. Dans le ciel où pas un nuage ne daigne s'ébrouer, d'infinitésimales étoiles tournent en rond, pareilles à des prières en quête de bon Dieu. Quelque chose dans l'air est entrain de rendre l'âme. Ni les arbres s'apprêtant à refermer les bras pour s'assoupir, ni les chiens ne font attention à son agonie. Le jour bat en retraite*

[1] Fontanille (J.), *Sémiotique du discours*, op. cit. p. 72.

BY-NC-ND

dans l'indifférence. Il périra de la même façon qu'un bruissement dans les fourrés telle une légende qui s'arrête à l'heure où s'engourdit l'esprit.[1]

Nul besoin ici de chercher longuement : la douceur se manifeste dans plusieurs traits intensifs comme /bon Dieu/ où « bonté » ; tout comme /s'assoupir/ manifeste dans ce passage le repos, l'inactivité. Plus encore, la douceur est manifeste dans le syntagme « *le jour bat en retraite dans l'indifférence* » affectant au passage un tempo exprimé dans la suite des syntagmes : « *le jour tire à sa fin* », « *le soir s'abreuve* » et le trait /s'engourdir/ accentue ce tempo sous forme de lenteur en se glissant progressivement vers le calme.

Pour revenir plus concrètement à l'œuvre *À quoi rêvent les loups*, la douceur est placée comme un point d'extensité dans /rêve/ par opposition aux valences du mal dans loup. Les valences du mal et du bien actualisent le subcontraire tonique : *plus grande cruauté* (loup) Vs *plus faible cruauté* (agneau). Il est possible d'estimer une intensité forte dans *À quoi rêvent les loups* et une extensité faible dans *Les agneaux du Seigneur*. Les deux titres partagent dès lors les sub-valences *force Vs faiblesse*. Pour l'heure, Zilberberg précise la distinction entre valences et sub-valences :

> *La différence entre les valences et les sub-valences est d'abord positionnelle : les sub-valences sont à une sous-dimension ce que les valences sont à la dimension. La seconde différence concerne le nombre des unes et des autres : les valences étant solidaires des dimensions, on enregistre deux classes de valences : les unes intensives, les autres extensives. Au nombre du même principe, à savoir que les sub-valences sont solidaires des sous-dimensions, le nombre des sub-valences est plus élevé.*[2]

Nous voulons faire valoir des tensions sémantiques subtiles dans l'œuvre. *L'attentat* est un titre qui admet une forte explication du texte : on s'attend à ce que tout le texte parle d'un attentat proprement dit ou tout ce qui est raconté soit considéré comme relevant d'un attentat (universel). Ainsi, s'étale dans le titre une tension entre *particulier Vs universel*. Le sème /événement ponctuel/ lié à la mort donne à l'œuvre un pouvoir d'explication et de narration. Le tempo ponctuel neutralise dans *L'attentat* une sous-dimension tonique de la précipitation sous forme d'un tempo rapide. Compte tenu qu'un attentat se produit avec une rapidité déployée dans les détonations instantanées.

---

[1] Khadra (Y.), *Œuvres*, *tome 1, Les agneaux du Seigneur*, op.cit. p. 144.
[2] Zilberberg (C.), *Eléments de grammaire tensive*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2006, p. 233.

BY-NC-ND

Il s'agit, en intensité d'un événement étincelant ; en extensité, d'un survenir placé comme événement bouleversant qui place le sujet au sein d'une spatialité saturé de tumultes. Plus un attentat se produit, plus l'événement s'accélère. À propos du survenir de l'événement, Claude Zilberberg se demande :

> *Le survenir précipite et nous précipite. En effet il représente une crise fiduciaire radicale : ne vaut-il pas comme réalisation soudaine de l'irréalisable ? Sans annoncer, sans surtout prévenir, le survenir virtualise la contenance modale du sujet dont il anéantit les compétences validées.*[1]

Etant donné que le titre place comme point d'interprétation l'événement, un attentat déconcerte le sujet puis détruit l'espace. Tout ce qui s'y trouve est anéantit voire ravagé. Il s'y installe une crise du sujet qui vient du fait que durant ou après l'événement, des sujets s'efforcent de restituer, reconstituer, restaurer la rupture. Ayons encore recours à Zilberberg pour des applications :

> *Le survenir boucle, bouche l'espace : perdant ses dépendances et ses lignes de fuite, l'espace se contracte et se réduit au "là" qui vaut momentanément comme sans "ailleurs accessible." Le sujet est ravi de la sphère familière de son agir et projeté dans celle étrange du subir.*[2]

Sur le plan des valeurs intensives, l'agir et le subir avec des valences toniques *faire agir / faire subir* sont aussi localisées dans l'œuvre. D'autres distinctions somatiques vacillent en chaîne dans l'œuvre :

> *Très loin, des bandes de gamins lapident des chars israéliens avant de se disperser sous les tirs des soldats ; les bombes lacrymogènes déversent leur fumée blanchâtre dans les ruelles saturées de poussière ; un attroupement se constitue autour d'un corps qui vient d'être foudroyé.*[3]

On peut tenter une explication en montrant que le sujet est doté d'une compétence négative de même que l'œuvre semble sous-tendre une sorte de destruction de l'espace qui suppose une suite de faits réalisés par le sujet qui opère contre toute attente.

---

[1] Idem.
[2] Ibidem.
[3] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1, L'attentat, op.cit*, p. 630.

BY-NC-ND

Nous pourrons par exemple nous mettre d'accord sur le fait que *l'événement saisit le sujet au plus justement, le dessaisit de ses compétences modales, et le change en sujet du subir.*[1] Lire Khadra, revient à s'autoriser une tension entre deux lectures. En fait, la sémiotique tensive peut détecter une tension de source conjonctive et disjonctive relevant du procès entre l'agir et le subir.

L'équation africaine crée en intensité une asymétrie qui fait valoir un programme de base visant les valeurs d'absolu. L'inverse serait un programme d'usage visant l'anéantissement des mêmes valeurs. Le titre fait porter l'accent sur des traits d'addition et de soustraction : des / + /, en interaction avec des / - / et s'inscrivent comme prélude à l'ascendance et la décadence. L'ascendance dans l'œuvre ne comporte que des *plus et plus* (+++) c'est-à-dire des programmes positifs conjonctifs tandis que la décadence est constituée de *moins et moins* (- + -) c'est-à-dire des contre-programmes disjonctifs en terme d'échec du sujet, en termes mathématique de $\pm$ qui manifeste :

> *Le procès respectif de l'ascendance et de la décadence et de confronter ainsi l'une à l'autre les composantes ainsi dégagées : en présence d'une ascendance réalisée, c'est-à-dire d'un paroxysme absolu de plénitude ne comportant que des plus, l'ébranlement de la décadence consiste dans la soustraction d'au moins un plus ; la continuation du procès, nous la dénommons atténuation et nous la définissons en termes de dégressivité.*[2]

Dégressivité avions-nous dit ? Oui, elle est aussi dans *Ce que le jour doit à la nuit* où on peut faire ressortir que Khadra s'appuie sur certaines afférences temporelles qui considèrent que « *le jour se lève à l'Est et se couche à l'Ouest* [3]». Simplifiant une telle afférence par une explication, nous en retiendrons surtout que jour et nuit sont des valences temporelles extensives dont l'articulation paraît se faire avec une extensité spatiale fixée par les points cardinaux Est /Ouest (relevant normalement du malentendu entre d'une part, l'Orient (Est) et l'Occident (Ouest) d'autre part).

La tension est concentrée en aspectualité par le rapport de deux syntagmes, « *le jour se lève à l'Est* », jour en position inchoative et « *le jour se couche à l'Ouest* », en position terminative. /Se lever/ et /se coucher/ sont chargés d'une signification sous le seul angle restreint du temps de l'accélération « *le jour se lève* » ; le morphème lèv~ accentue l'inchoativité du jour par opposition tensive à la diminution notée dans « *le jour se couche* ».

---

[1] Zilberberg (C.), *Eléments de grammaire tensive*, op.cit. p. 18.
[2] Zilberberg (C.), *Eléments de grammaire tensive*, op.cit. p. 46.
[3] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1, Les Sirènes de Bagdad, op.cit.* p. 724.

BY-NC-ND

Les deux positions aspectuelles *se lever* Vs *se coucher* montrent que le jour et la nuit sont porteurs d'une valence durative. Nous devons donc envisager que la nuit est un moment terminatif, en tant qu'aboutissant atone d'invisibilité. N'oublions pas dans l'un des cas précis qui nous occupe qu'il y a une intensité affective potentiellement posée dans sirènes, au sens tout à fait sensible et perceptif d'objets convoités. Précisons quelque peu le sens :

> *Très loin, à l'horizon des paquebots sillonnent les ténèbres, semblables à des lucioles emportées par la crue. La rumeur de la mer chevauche le souffle des vagues et remplit le silence d'une nuit mouvementée. Plus bas, en retrait pour échapper aux raids des flots, Beyrouth compte ses trésors sous une lune comblée.*[1]

Il y a une nécessité, à partir de ce passage, de concevoir les traits /lucioles/, /trésors/ et /lune/ comme des objets-fées. Aussi bien, le tout de ces objets réside textuellement dans leur association avec des intensités de lumière ou d'éclat. Il convient alors de s'assurer que les objets si brillants sont aussi des sirènes.

III.2. ***Des catégories spatio-temporelles***

L'enjeu est de pouvoir étendre *les interactions entre titres et œuvres* au plan des catégories spatiales qui passent sous une valence de localité. Analyser la spatialité présuppose que l'on admette comme postulat la présence en traits de cette spatialité dans les titres ; notamment dans les traits /rond/ et /boule/ du titre *Les hirondelles de Kaboul*. Rejoignons ces morphologies de la spatialité chez Claude Zilberberg :

[1] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1, Les sirènes de Bagdad, op.cit*, p. 887.

BY-NC-ND

Morphologie →	Ouvert	Fermé
Implication →	Fermé l'ouvert ≈ ***interdiction***	Ouvrir le fermé ≈ ***libération***
Concession →	Ouvrir l'ouvert ≈ ***illimitation***	Fermé l'ouvert ≈ ***sacralisation***

Tableau 6 : Morphologies spatiales

Pour ressaisir la portée tensive, le tableau est de près en près adéquat à l'analyse tensive des traits /rond / et /boule/. En effet, Kaboul est présenté à partir des données localisées (coordonnées géographiques) comme une boule. Une structure spatiale du moins particulière. /Boule/ : morphologie de l'intériorité et fermé ; tandis que /rond/ est relatif à une morphologie de l'extériorité, donc de l'ouvert. En théorie, fermer le trait /rond/ qui se veut ouvert est signe d'interdiction. Tel est le cas dans l'œuvre du groupe de femmes ne pouvant accéder aux réunions d'hommes. L'implication des femmes est le plus souvent prohibée.

Ouvrir le trait /rond/ qui se veut fermé est une forme de libération des femmes voire l'isomorphisme de cette libération avec les structures syntaxiques ou actantielles, en termes de schémas de lutte. En termes tensifs, cette lutte veut signifier que les femmes peinent à s'y maintenir dans un champ de présence. Les traits de ce non-maintien sont /l'asymétrie/, /l'intransitivité/ et qui mettent en disjonction les rapports femme Vs homme.

Sur l'axe des concessions, ouvrir le trait /rond/ qui paraît ouvert au départ est une marque d'excès à l'image dans le texte des foules, des rassemblements des femmes qui peuplent les rues de Kaboul par des tensions sommatives. Ce qui, de près en près fait en sorte que le champ de présence devient plus ouvert. C'est-à-dire que l'espace devient de plus en plus étendu, un espace extensivement ouvert.

BY-NC-ND

> *Tout paraît embrasé, fossilisé, foudroyé par un sortilège innommable. Le racloir de l'érosion gratte, désincruste, débourre, pave le sol nécrotique, érigeant en toute impunité les stèles de la force tranquille.*[1]

Plus remarquable encore, Kaboul s'étale à l'observateur sur fond de paysage :

> *Puis, sans préavis, au pied des montagnes rageusement épilées par le souffle des fournaises, surgit Kaboul.*[2]

Du point de vue tensif, Kaboul est un espace situé au plus profond de l'intériorité de la terre, sorte de tombeau ouvert. Une ville dans un creux où s'agglutinent des constructions hétéroclites voire des routes crevassées. Sur un axe proprement sémantique, Kaboul dénote avant tout une boule plutôt que le lieu, une sorte de boule fermée que le regard, mis *en creux*[3], tente d'explorer. On a tantôt l'impression, sinon, une intuition de lecture que Kaboul apparaît comme un espace non-encore vu qui, significativement semble expulser et rejeter tout regard. Et pourtant, Kaboul demeure néanmoins un topos géographique en tant qu'espace à découvrir mais qui ne se déploie pas encore de manière véritable dans son étendue.

Le jeu des creux, des vallées profondes offrent à ce lieu un sémantisme d'invisibilité où « *l'œil s'abîme* », selon la belle expression de Pierre Ouellet. Le regard croise donc des « érosions », des « sols nécrotiques ». L'emplacement de Kaboul se présente comme le corrélat d'un espace figé, fixe, immobile, en position statique. Par contre, la suite du passage infiltre une forme de mouvement spontané déclenché d'une manière tout à fait inattendue pour le sujet : « ***surgit Kaboul*** ». Cette manière d'apparaître bouleverse le sujet-observateur. Tant dans sa position d'observation. Tant figurativement dans la manière d'explorer, de scruter cet espace qui apparaît de façon renversée.

On voit clairement que le sujet perd toute fixité parce que « surgir » inscrit d'abord un balayage de l'espace. Ensuite, on a un surgissement presque optique dans lequel Kaboul et le sujet semblent pris, tous deux, dans une même représentation : le regard examine, explore, visite Kaboul verticalement (« au pied des montagnes »), puis, progressivement, de façon horizontal (« le sol ») signe d'une plasticité.

---

[1] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1, Les hirondelles de Kaboul, op.cit*, p. 379
[2] Idem.
[3] Ouellet (P.), *L'œil en creux : Le paysage mental, in, Poétique du regard* : *Littérature, perception, identité,* Pulim, 2000.

BY-NC-ND

Le rétrécissement de l'espace (érosions, sol fossilisé, foudroyé, le racloir, désincruste, débourre) fait en sorte que « *l'œil se perd imaginairement en acte de perception*[1] ». C'est-à-dire que nous avons un regard vacillant qui tente de cerner « *des montagnes rageusement épilées* ». Le lexème « montagne » se rattache ici au sémantisme de vision où Kaboul devient un espace accidenté. Dès lors, l'acte perceptif, en majorité, occupe le point le plus bas qui projette au niveau discursif une forme de discontinuité, de fragmentation et de cassures de l'espace. Nous tenons à préciser ce point avec Pierre Ouellet :

La dimension temporelle de l'acte perceptif crée des discontinuités dans l'espace sensori-moteur imaginé, accentuant de la sorte les failles, les plis et les gouffres du paysage décrit, dont la morphologie montre en creux le morcellement du corps percevant.[2]

Logiquement, Kaboul apparaît de manière accidenté parce que c'est un espace de guerre où on y rencontre au fil de la description d'énormes et ''géantes'' fosses abyssales. Par exemple, dans *Les hirondelles de Kaboul*, nous avons des occurrences lexicales relatives aux « abîmes », aux « gouffres » et aux « failles » qui sous-tendent, quelque part, une disjonction entre le sujet et le paraître de Kaboul. Une ville présentée de manière fulgurante, sous les traits d'une soudaineté, d'une fascination de l'apparaître. Nous avons particulièrement une forte intensité dans l'apparaître de Kaboul et une relative soudaineté pour accéder au visible comme si cette ville n'existait pas réellement. La ville de Kaboul se présente comme un paysage, un espace vacillant qui, phénoménologiquement présente des lacunes.

La première lacune est inhérente à l'idée que cette ville n'est pas perçue dans sa totalité parce que géographiquement coincée entre les fournaises. La seconde lacune concerne le fait qu'on observe cette ville en contre plongée parce qu'elle est située au pied des montagnes. Elle ressemble à une fosse, un lieu quasiment sans horizon qui plonge peu à peu l'observateur dans un enfermement. Kaboul, en description devient une ville intérieure, fermée plutôt qu'extérieure, ouverte.

La tension est ainsi concentrée entre les valences du fermé et de l'ouvert. Dans le syntagme « *Surgit Kaboul* », nous identifions un centre (boule), un mouvement (surgir) vers le centre et vers le sujet comme si la ville elle-même est une boule en déplacement, en mouvement permanent (de la chose vers le sujet). De même que « surgir » marque le tempo de la rapidité. Lequel tempo est actualisé dans la saisie visuelle de Kaboul :

---

[1] Ouellet (P.), *L'œil en creux : Le paysage mental, in, Poétique du regard* : *Littérature, perception, identité,* op. cit. p. 214.
[2] Idem, p.217.

BY-NC-ND

1° : */rond/ : éclatement, grande extension spatio-temporelle ; généralisation (espace + temps) ;*

2° : /boule/ ; rétrécissement, faible extension spatio-temporelle ; restriction de l'espace et du temps.

Si nous avançons dans une interprétation tensive, Kaboul est coincé entre les « montagnes » et l'acte de « *surgir* ». En tant qu'acte de visée extéroceptive composant un tempo « *inattendu* ». Percevoir Kaboul c'est, pour le sujet, arriver à déployer une forme de saisie impressive qui prolonge l'acte perceptif sous forme d'excès de proximité en tant qu'espace à pénétrer (acheminement de l'extériorité vers l'intériorité).

On a particulièrement un sujet qui va découvrir une certaine essence qui laisse entendre que Kaboul est un espace pré-formel, accessible mais avec tant d'entraves : sol nécrotique, érosions, etc. Les études tensives bénéficient des travaux stimulants (Zilberberg) qui nous donnent l'occasion de résumer les traits /rond/, /boule/ comme étant des tensions cohésives c'est-à-dire des formes concentrées appartenant à un espace de sens. Tentons ainsi de représenter l'ensemble de ces traits à l'aide d'un schéma tensif.

III.3. ***Le schéma tensif***

Nous allons nous inspirer librement des dispositifs analytiques ou des postulats théoriques de Claude Zilberberg sur le schéma tensif. En analysant par exemple l'intensité qui correspond à la visée sur l'axe des ordonnées et l'extensité manifestée par la saisie sur l'axe des abscisses :

Le schéma tensif, dispositif de la sémiotique post-greimassienne, a été introduit par Fontanille et Zilberberg. Dans le schéma tensif, une valeur donnée est constituée par la combinaison de deux valences ou dimensions, l'intensité et l'extensité (ou étendue). L'extensité est l'étendue à laquelle s'applique l'intensité ; elle correspond à la quantité, à la variété, à l'étendue spatiale ou temporelle des phénomènes. Intensité et extensité connaissent chacune des variations dans leur force, sur une échelle continue allant de la force nulle à la force maximale.[1]

[1] Hébert (L.), *Dispositifs pour l'analyse des textes et des images : introduction à la sémiotique appliquée*, op.
cit. p. 63.

BY-NC-ND

Nous proposons alors la représentation visuelle des traits /rond/ et /boule/ de la manière suivante :

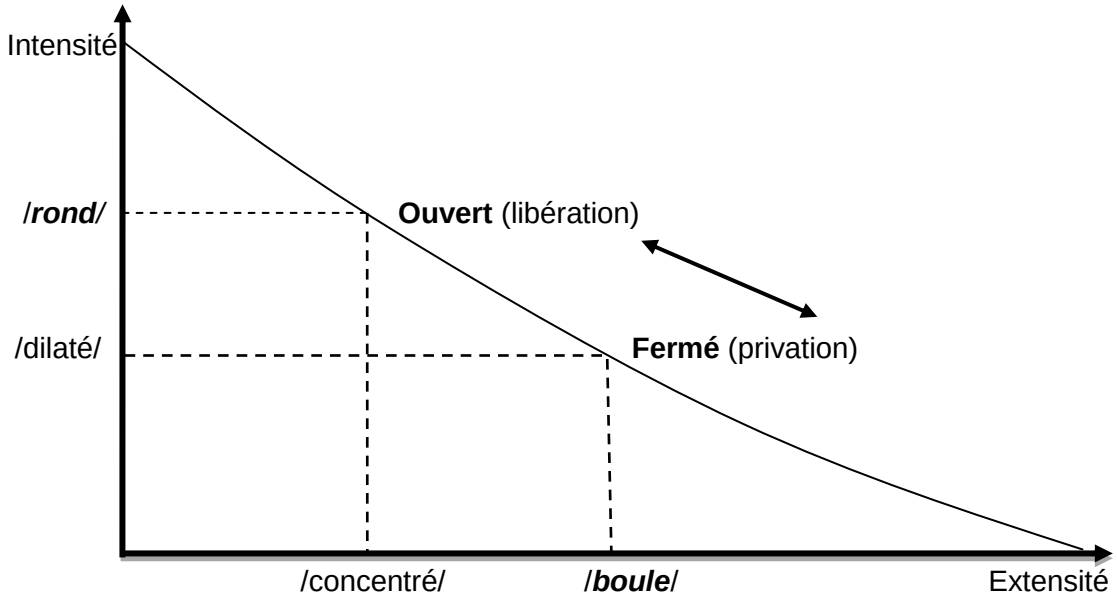


Figure 6 : Le chémas tensif

Pour l'interprétation du schéma, /rond/ : sur-contraire tonique : /libération/ ; sous-contraire tonique /ouvert/ ; sous-contraire atone : /fermé/ ; sur-contraire atone : /privation/. De ce fait, toute tension apparaît entre /libération/ et /privation/. C'est de cette tension que nous essaierons de rendre compte.

La signification de l'œuvre est construite autour de l'interaction entre les sous-contraires toniques et atones de l'ouvert et du fermé ou, entre sur-contraire tonique et atone, libération et privation. Les œuvres présentent plusieurs catégories de la spatialité : ronde, ouverte, fermée, dilatée ou concentrée. Ces catégories servent en effet d'espace à l'intérieur duquel s'investissent différents actants à ordonner selon deux axes respectifs du programme et du contre-programme.

Prenons soin d'expliquer que le sujet se dirige vers des points d'émotion en atténuant la distance, par un rapprochement totalement immédiat du sujet et de l'espace. Puis les déplacements se font en fonction de la forme de tels espaces. Ce sont souvent des déplacements en rond, en boule et des mouvements circulaires en alternant l'ouvert et le fermé :

BY-NC-ND

> *L'ouvert et le fermé sont d'abord des dimensions sémantiques, se réalisant du fermé vers l'ouvert comme sortir, de l'ouvert vers le fermé comme entrer. Enfin cette tension est celle que Hjelmslev désigne comme inhérence quand la distinction est entre l'intériorité et l'extériorité.*[1]

Tout d'abord, il apparaîtra sans doute, visiblement que /rond/ ou /boule/ marquent des principes de limites, d'aire ou de surface qui définissent finalement un territoire qui, sur le plan tensif, sépare et unifie les sujets. Ce territoire, il convient clairement de le nommer maintenant, c'est le désert que Khadra décrit de manière permanente en utilisant les traits /rond/ et /boule/.

III.3.1. ***Le sème de la rondeur***

En traitant des *interactions sémantiques entre titres et œuvres*, nous avons pris en compte des déplacements et des rôles actantiels soit en rond, soit en boule qui s'offrent au sujet. Dans l'œuvre *Les hirondelles de Kaboul*, il nous revient maintenant à analyser le sème de la rondeur qui s'y attache.

Avec ses spécificités phénoménologiques et sémiotiques. S'agit-il, ainsi de présenter la rondeur comme un sème tensif où, pour le sujet, le regard semble flotter constamment dans un vide, sans un point particulier ou singulier à fixer. Mais ce vide n'est en apparence qu'une saisie sensible du désert algérien. La rondeur est déjà présente dès le titre par le sémème 'rond' qui semble se présenter comme un *espace de valeurs*[2] : celles de liberté et de loyauté. Au fil de la lecture des œuvres, lorsque le trait rond apparaît, c'est accompagner des impressions d'harmonie et de plénitude.

---

[1] Françoise Parouty-David & Zilberberg (C.), *Sémiotique et esthétique*, Pulim, 2003. p. 107.

[2] Il nous faut préciser la notion de valeur qui est fluctuante en sémiotique tensive : « Le concept de valeur demeure quelque peu déroutant : en effet sa centralité est-elle affirmée que le concept se dérobe et se disperse. Dans le *Cours de linguistique générale*, Saussure identifie valeur et différence et pose la signification comme différentielle. Hjelmslev ignore pratiquement le terme et la négativité foncière que Saussure lui impute. Pour Greimas, le terme intéresse les structures narratives de surface à un double titre : la quête de l'objet valeur par le sujet de quête au principe du récit et du mythe et la constitution de l'objet de valeur qui est l'une des tâches de la culture. À partir de ces acquis, le point de vue tensif avance deux propositions : dans le plan du contenu, une valeur est analysable-définissable comme intersection de deux valences distinctes : une valence intensive et une valence extensive. En second lieu, un paradigme est ébauché lequel distingue, entre des valeurs d'absolu visant l'exclusivité et des valeurs d'univers visant la diffusion, donc symétriques et inverses des précédentes : ici priorité accordé au mélange, là au tri. », in, Zilberberg (C), *Éléments de grammaire tensive*, Paris, Pulim, p. 241.

BY-NC-ND

D'ailleurs, dans *Sémiotique et esthétique,*[1] Claude Zilberberg a étudié ce qu'il appelle « *le portrait de la rondeur* » qu'il rattache, au plan esthétique à la notion de pureté :

> *La rondeur apparaît comme une morphologie au service de la pureté : la rondeur est une figure du fermé et de l'intériorité, de sorte qu'il existe une correspondance entre d'une part l'ouvert et l'impur, l'ouvert à l'impur, d'autre part, le fermé et le pur. La rondeur préserve et donc temporalise la pureté.*[2]

Chez Zilberberg, la rondeur étant liée à la pureté est une configuration spatiale qui actualise une configuration temporelle. Dans les textes de Yasmina Khadra la rondeur conjoint une grandeur référentielle de pureté et une fonction spatio-temporelle d'étendue. La rondeur est en fait le signifié d'un espace de sens c'est-à-dire la description d'une attitude religieuse consistant à ''s'échapper du malentendu''. Il s'agit notamment, pour la pureté et la rondeur d'actualiser une attitude de concentration et d'attention. Le sujet établit un contact noologique soit avec un espace de croyance - par la mise en scène de la foi musulmane -, soit avec la divinité par le trait /Seigneur/ comme dans *Les agneaux du Seigneur*.

Nous avons alors, d'une part des espaces de bruits, de la turbulence et des attentats. De l'autre, des espaces de silence, de pureté actualisés dans des formes pleines et arrondies. Ainsi, la configuration sémantique et les entités morphologiques de même que les structures syntaxiques participent de la rondeur. Cette dernière entretient une unité intrinsèque avec le sujet.
On précisera que les traits / rond/ + /boule/ sont indispensables pour le sujet puisque c'est à partir de ces traits qu'il établit son rapport extéroceptif au monde. Lequel rapport est activé par un mouvement de rotation qui fait en sorte que la rondeur se dessine, s'effectue ou prend forme à partir de la motricité du sujet. À cela, la motricité du sujet est inhérente à un espace indéfini, continu et homogène.

/Rond/ et/ boule/ insistent sur la spécificité des « hirondelles » et « Kaboul » dans une forme de « *concordance figurale* » selon le mot de Zilberberg. L'interaction entre titres et œuvres est évidemment fondamentale. Parce qu'il ne s'agit pas uniquement de décrire la rondeur comme une pureté religieuse.

---

[1] Françoise Parouty-David & Zilberberg (C.), *Sémiotique et esthétique*, Pulim, 2003.
[2] Françoise Parouty-David & Zilberberg (C.), « *Le portrait de la rondeur* », in, *Sémiotique et esthétique*, op. cit, p. 14.

BY-NC-ND

Ce qui est manifesté, c'est la pertinence sémiotique de la rondeur : i) *la rondeur géométrique* et ii) *la rondeur sémiotique*. En s'inspirant de Claude Zilberberg, nous recueillons le tableau suivant :

Rondeur géométrique ↓	**Rondeur sémiotique** ↓
Circulaire Superficiel Vide	Sphérique Volumineuse Pleine

Tableau 7 : Sème de la rondeur

III.3.1.1. ***La rondeur géométrique***

Les « montagnes vagues » ; le « ciel vide » et « rongé » puis, le « brouillard » sont autant de syntagmes et lexèmes descriptifs liés à la rondeur comme espace géométrique vide. Le vide, en tant que trait sémantique est créateur d'une illusion de perception. Parfois, le sujet se désoriente de sa ligne telle que l'indique certains lexèmes de solitude énoncés par-là :

> *J'avais marché jusqu'au croisement des chemins qui se trouvait à une dizaine de kilomètres du village. De temps en temps je me retournais dans l'espoir de voir arriver un véhicule ; pas un nuage de poussière ne s'élevait sur la piste. J'étais seul, infinitésimal au milieu du désert.*[1]

Le désert est géométriquement vide parce qu'étant corrélé aux lexèmes et syntagmes imprégnés de solitude : « ***je me retournais*** », « ***j'étais seul*** », « ***infinitésimal*** », « ***milieu*** ». La rondeur s'affiche par bonds et retournements du sujet. Agacé par la vacuité, il veut se soustraire, se dérober de cet espace infini. Le sujet est « bloqué » entre un horizon fictif, sans éclatement des bords. L'apparition de la lumière du jour joue sur une saillance d'aveuglement où, le désert devient un « *profond écran* » puisque le sujet perçoit les choses à travers un « *nuage* » dit-on de « poussière ».

[1]Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1*, *Les sirènes de Bagdad*, op. cit. p. 749.

BY-NC-ND

Ainsi, se dresse devant nous, les traits imperfectifs classiques de Khadra : /insatisfaction/, /incomplétude/, /inquiétude/, /angoisse/ et /ennui/ manifestés par un regard circulaire, superficiel, vide. La rondeur, c'est aussi celle des jours et des nuits qui prouvent que le sujet ne dispose pas d'une très forte stabilité. Il est plutôt écartelé dans le temps. Sur le plan tensif, le temps aussi se « géométrise » en rondeur.

Dans *Ce que le jour doit à la nuit*, la rondeur se trouve activée : « *ce qui vient de dessous pour se tenir devant, ce qui subvient à ce qui provient, ce qui survient comme déjà venu, provenu d'une attente qui anticipe le devenir comme souvenir projeté ».*[1] On peut exploiter concrètement c'est-à-dire de façon approfondie ce passage. Les jours et les nuits montrent à grands traits les sèmes de la rondeur qui suppose l'accomplissement des phases temporelles en plusieurs valences : « venir », « subvenir », « provenir », « survenir », « devenir » forment dans cet extrait du texte des phases de boucles, des rondeurs temporelles circulaires. Ces phases supposent un retour pris au sens d'un mouvement de redoublement où se croisent de multiples vécus en forme de cercle ; contrairement à la rondeur sémiotique.

III.3.1.2. ***La rondeur sémiotique***

Notre point de départ est décliné de la manière suivante : le sens s'organise en étendu, en réseaux sémantiques trans-spatiaux, trans-temporels et variables. Ce qui exige de nous une réflexion autour d'une sémiotique générale pour prendre en compte le plan du contenu. Claude Zilberberg nous offre une voie d'analyse de la rondeur sémiotique :

> *Selon l'extension du point de vue, la rondeur est tantôt un programme d'usage, tantôt un programme de base : lorsque l'extension est réduite, la rondeur peut être reçue comme une finalité d'ordre esthétique ; si l'extension s'accroît, la rondeur devient un moment, un passage.*[2]

Il s'agit bien ici de signaler que la rondeur est liée, en sémantique au phénomène de grandeur extensive qui actualise la pluralité et la totalité par opposition à la grandeur intensive qui relève de la limitation. Nous pouvons poser quelques principes suivants :

[1] Ouellet (P.), « *Le film du temps : imagerie mentale et cinéma invisible », in, Poétique du regard : Littérature, perception, identité*, Presses Universitaires de Limoges, Pulim, 2000.
[2] Françoise Parouty-David & Zilberberg (C.), « *Le portrait de la rondeur* », in, *Sémiotique et esthétique*, op. cit, p. 14.

BY-NC-ND

(i)- La rondeur géométrique ou rondeur vide signifie qu'une grandeur extensive ne rencontre pas une grandeur intensive ;

(ii)- La rondeur sémiotique ou rondeur pleine signifie qu'une grandeur intensive rencontre une grandeur extensive ;

III.3.1.2.1. ***La rondeur extensive***

Des lexèmes comme « **infini** », « **déployer** », « **vertigineux** », « **immensité** », « **perte** », « **s'évanouie** », « **mirage** » attestent que le désert dans *Les hirondelles de Kaboul* est un espace de rondeur ; en terme de grandeur extérieure. Parce que ce sont des léxèmes qui renvoient à un espace de grandes dimensions : un système d'occurrences spatio-temporelles qu'illustre le trait /boule/.

Directement, l'observation de Kaboul apparaît au sujet ou s'impose au regard comme un espace plein. L'œuvre arrive parfaitement à montrer une fiction occupée, de bout en bout, par des horizons tantôt fermés ou ouverts. Par des profondeurs terrestres et des mouvements prospectivistes : « *un croissant de lune orne le ciel, aussi blanc et coupant qu'une faucille. Plus haut, des colliers d'étoiles étalent leurs splendeurs*[1] ».

La rondeur se fait voir comme une grandeur extensive à partir des figures spatiales : « lune », « ciel » dont la liaison s'établit par le verbe « orner » déclenchant une impression de pureté. De même que le syntagme « les colliers d'étoiles », bien qu'hyperbolique, s'appuie de manière relativement homogène sur une forme intuitive de rondeur accentuée ensuite dans « plus haut » qui actualise une visée d'« absolu », d' « unité », ou de « totalité ». Si on se confère au syntagme « plus haut » actualise une dimension plus extense.
C'est parce qu'il laisse entrevoir, par perception sémantique, un effet de grossissement partagé entre le « vertigineux » et « l'immensité ». Sans manquer de souligner que « plus haut » déclenche également une intensité dans l'acte d'observer le ciel et la lune parce que profonds et lointains.

[1] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1*, *Les sirènes de Bagdad*, op. cit. p. 111.

BY-NC-ND

III.3.1.2.2. ***La rondeur intensive***

La rondeur extensive détermine la rondeur intensive par le principe que le global détermine le local. Au sens d'une tensivité, nous voulons dire que l'intéroceptif dans les œuvres de Khadra, est constamment englobé et tourné vers l'extéroceptif. C'est la relation classique, celle du sujet et du monde.

Sans longue analyse, la rondeur intensive prend sens et forme à partir des états intériorisés d'un sujet qui se fracture en plusieurs subjectivités : « *Forgé par les épreuves, le regard sans cesse aux abois, sa vie n'était qu'une longue enfilade de déconvenues* [1]». Les angoisses qui profilent pendant les jours et les nuits sont à mettre au compte des lexèmes proprioceptifs : «déchéance », « enfermement », « nervosité » actualisé dans la métaphore du regard « aux abois ».

La rondeur intensive, pour le sujet, est le fait de vivre l'opacité, l'épaisseur constante des jours et des nuits. Il y surgit dans la textualité des formes de réalité dans l'apparaître temporel. La rondeur intensive, dans les œuvres de Khadra, a pour corrélat des attitudes, des émotions, des sensations vécues de manière connexe. Autrement dit, /rond/ + /boule/ contiennent un plan de l'intensité qui relève du concentré vs dispersé ; l'ouvert vs le fermé ainsi que des qualités sensibles (forte, dense, fermé) en rapport avec le corrélat de *quête.*[2]
Kaboul marque un sème spatial généralisant, un espace vu. L'effet produit par /rond/ et /boule/ fait ressortir des inscriptions culturelles distribuées de la manière suivante : /boule/ : interdiction d'accès ; /rond/ : acceptation d'accès. Dès lors, on peut penser à une opposition méréologique entre *dedans* (la partie) Vs *dehors* (le tout) allant du trait *restreint* (la partie) au trait *étendue (*le tout*).*

On dira, par référence à l'œuvre que /rond/ désigne une intensification des foules et des états selon la tonicité. Quant à /boule/, il favorise notamment une vision périphérique et un regard centrifuge qui sillonne des bords vers le fond. On retrouve dans l'œuvre des lignes en forme fermées, cernées par un espace bien précis :

Je prendrai au hasard un chemin et le suivrai jusqu'à l'océan. Et quand j'arriverai sur le bord de la mer, je me jetterai à l'eau. Je ne reviendrai plus à Kaboul. C'est une ville damnée.[3]

[1] Khadra (Y.), *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit. p. 11.
[2] Pour nous, la quête s'entend ici au sens d'un sème /processif/ : un chemin à suivre, un espace à parcourir par de multiples rebonds, la traversée du désert.
[3] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1, Les hirondelles de Kaboul*, op. cit. p. 416.

BY-NC-ND

L'océan apparaît comme cette rondeur annoncée par le titre et que l'œuvre accomplit comme un espace étendue tandis que le chemin profile un espace restreint, une dimension topologique linéaire actualisée dans « *je prendrai un chemin et le suivrai jusqu'à l'océan* » qui manifeste le passage du sujet par un cheminement du dedans vers le dehors. Essayons de préciser que le dit cheminement manifeste un point de vue marqué sous un effet de perspective actualisée dans « *suivrai* ». En tensivité, les formes de /rond/ + /boule/ deviennent le motif d'une poussée soit d'une rondeur, soit d'un regard ouvert, soit d'une perception vers l'extérieur : le sujet fait face à un dehors souvent synonyme de sociabilité dans les œuvres de Khadra.

III.3.1.2.3. ***Système et procès de la rondeur***

Par contre, l'espace de *dedans* est privatif parce qu'il contient toutes les qualités négatives. La combinaison de /rond/ + /boule/ projette, selon nous, une configuration élémentaire entre *plan du contenu* Vs *plan de l'expression*. Nous suggérons cette distinction :

i)° : /***Rond***/ → plan du contenu : *ouvert* ; plan de l'expression : *propagation*.
ii)° : /***Boule***/ → plan du contenu : *fermé* ; plan de l'expression : *assemblage.*
De même que nous avons une opposition entre *système* Vs *procès* présentée dans le tableau ci-après :

Système →	[*dedans plein Vs dedans vide*] ; [*dehors plein Vs dehors vide*] → *Vacuité (/rond/ + /boule/)*
Procès →	*Du dedans vers le dehors* → *ouverture (/rond/)* *Du dehors vers le dedans* → *infiltration (/boule/)*

Tableau 8 : Système et procès de la rondeur

Au vu du tableau, en partant des traits /rond/ + /boule/, les œuvres de Khadra distribuent trois types de traits ou motifs sémantiques : vacuité au niveau du système sémantique engagé et au niveau du procès, nous avons les motifs d'*ouverture* et d'*infiltration*. Détaillons alors l'opposition entre système et procès par rapport aux normes culturelles : la vacuité est provoquée par le vide causée par la guerre d'Algérie et l'étendue du désert. Avec en ligne de compte, les valences tensives opposées de *plein* Vs *vide*.

BY-NC-ND

La vacuité ayant envahi l'espace, marque de plus en plus l'ouverture du sujet et d'autres dimensions spatiales : *Le ciel s'éclaircissait lentement pendant qu'à l'horizon, comme surgissant d'une fracture ouverte, le soleil se préparait à s'immoler dans ses propres flammes.*[1]

Si l'on essaie de lire le passage que nous venons de citer, le procès du [*dedans vers le dehors*] est actualisé à partir des sémantismes d'ouverture dans « *s'éclaircissait* », « *horizon* » et « *fracture d'ouverture* ». La relation entre le système et le procès c'est-à-dire entre /vacuité/ et /infiltration/ est animée par le sujet. Celui-ci est orienté soit vers un « dedans vide » et un « dehors plein » ou, inversement, entre un « dehors vide » et un « dedans plein ». Dans ce cas, le sujet est dans telle ou telle orientation. Pour le sujet, comme l'écrit Ouellet :

> *L'identité individuelle n'est pas encore fixée dans la masse phorique de la diversité sensible qui affecte le sujet de manière continue. Aussi, sa position d'observation et l'orientation de son regard sur l'exprimable dépendent du rabattement de l'extéroceptif sur l'intéroceptif, de l'intégration du monde sensible dans sa sensibilité rendue possible grâce à la médiation entre un monde d'objet et un monde de valeurs.*[2]

Il existe une symétrie dans nos œuvres entre les sèmes tensifs dedans / dehors ; entrer / sortir au niveau du système et, infiltration/ouverture au niveau du procès. En tensivité, le « dehors » se lie comme la mise en place d'une perspective proprioceptive au sens où le sujet retrouve sa liberté. Parce que le dehors marque une scène globale où les valeurs dysphoriques se déplacent vers l'ouvert. Contrairement au sème de « dedans » caractéristique du fermé donné chez Khadra comme espace dysphorique. Possible encore d'interpréter les sèmes fermé/ouvert à partir de la notion d'accès. L'ouvert actualise un accès direct par opposition au fermé, accès indirect c'est-à-dire un accès par obstacles :

> *Nous avons galéré quatre heures durant pour venir à bout de soixante-dix kilomètres d'une piste aux pierres aussi affûtées que des tessons. Le ciel est étagé sur une interminable succession de dalles naturelles chauffées à blanc. Le pick-up tangue sur les rainures, se tasse et se crapahute dans un tintamarre de ferraille insupportable. Les contorsions brutales du volant ont mis mes poignets*

[1] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1*, *Les Sirènes de Bagdad*, op. cit. p. 743.
[2] Ouellet (P.), *Poétique du regard : Littérature, perception, identité*, Presses Universitaires de Limoges, Pulim, 2000. P. 46.

BY-NC-ND

en capilotade. Je suis au bord de la crise de nerfs. Je n'arrive pas à admettre que l'on puisse franchir des contrées entières sans croiser de gens ou déboucher sur un village. Que les pirates choisissent des routes infréquentables, cela se comprend, mais que l'on roule sur des centaines de kilomètres sans entrevoir l'ombre d'une cahute avec un semblant de vie autour, cela me rend fou. Chaque fois que l'on se croit sur le point de sortir d'affaire, on se retrouve à la case départ, face au même horizon cuirassé, au milieu de nulle part, entourés de collines écrasées par un soleil outrageusement souverain qui, après avoir mis à genoux la terre, cherche à soumettre le ciel et ses olympes.[1]

L'extrait projette plusieurs mises en relief avec le fermé qui a la fonction d'entraves, de difficultés à circuler. L'accès est indirect parce qu'on y retrouve autant et autant d'entraves spatiales thématisées dans « piste aux pierres », « dalles chauffées », « routes infréquentables » qui attestent un espace plus fermé et moins ouvert.

III.4. ***Prégnance et saillance du désert***

Comme on l'a vu dans les pages précédentes notre objectif dans *les interactions entre titres et œuvres* est de proposer en parallèle une réflexion sur l'importance des fonds sémantiques chez Khadra. Nous avons tenté d'analyser deux (2), notamment, la guerre d'Algérie et la figure du père dans la première partie.

On voit immédiatement l'intérêt de décrire un troisième fond sémantique inhérent au désert en tant qu'espace d'ajustement de l'énonciation ou des formes tensives. De cette façon, le désert apparaît comme le signe d'une étendue symbolique dans les textes algériens. Le désert s'étale comme un signe qui présente des traits homogènes culturellement constitués. L'espace désertique réalise en effet une extension spatiale par l'aridité, la sensation de chaleur et de sécheresse. Au plan des valences, le désert exprime les valences de l'intensité et de l'extensité différemment : en valence intensive, le sujet s'oriente selon la visée du vent qui entraine tout décor dans un mouvement d'absorption. Puis, sur l'axe extensif, nous avons la saisie d'une surface en tant qu'expression d'un horizon vaste et sans limites. On observe dans *les œuvres algériennes*[2] que le désert hérite de plusieurs formes tensives.

[1] Khadra (Y.), *L'équation africaine*, op. cit. p. 192.

[2] Logiquement nous faisons ici référence aux titres très évocateurs de Tahar Djaout, *L'invention du désert*, Paris, Seuil, 1987 ; Rachid Boudjedra, *Cinq fragments du désert*, Alger, Barzakh, 2001 ; Mohammed Dib, *Le Désert sans détour*, Minos La différence, 2006.

BY-NC-ND

C'est d'ailleurs à cette fonction tensive que le désert est aussi présent dès l'ouverture de l'œuvre de Mohammed Dib, *Le Désert sans détour* où, on peut y lire :

> *Nous partîmes donc d'Horeb et nous marchâmes, par tout ce grand et terrible désert […] Il se prend à tourner en rond, tourner comme s'il courrait après, cherchait à se rejoindre pour ne faire que se perdre, perdre le nord, perdre ses repères. De mouvements qui semblent s'interroger sur eux-mêmes, sur leur signification, tout automatiques qu'ils sont et comme ils naissent. Tapant le sol du pied, il en arrive ou en arrivera.*[1]

De Mohammed Dib à Yasmina Khadra, le désert fait signe dans les traits sémiques où il est placé dans les titres à l'intersection des traits /rond/ et /boule/ qui se détachent de manière prégnante et indistincte des occurrences de l'œuvre *Les hirondelles de Kaboul*. Mais, à préciser qu'à notre connaissance, les concepts de prégnance et de saillance ont bonne réputation dans la terminologie de la Gestalt théorie et en tensivité :

> *Les termes de prégnance et de saillance, empruntés à la psychologie de la perception désignent respectivement la force avec laquelle la source, d'une part, et la cible, d'autre part s'imposent dans l'acte perceptif. Le sens étymologique du mot prégnance, de praegnens, en latin, du verbe praenasci désignant littéralement « ce qui va commencer, ce qui va donner naissance», illustre bien ce moment précédent l'acte de perception qui est la visée voire l'attention dirigée vers l'objet. De manière générale, une plus grande prégnance suppose une plus grande capacité du sujet à projeter dans le champ visuel ses propres structures intensionnelles. La saillance est le processus inverse, qui consiste pour l'objet, à attirer plus ou moins l'attention du sujet ou à produire en lui plus ou moins d'effets cognitifs ou affectifs.*[2]

En effet, nous-nous intéressons ici aux deux concepts de prégnance et de saillance pris simultanément. Pour le cas de la prégnance, i)- *le sujet découvre le désert* ; ensuite, advient la saillance où ii)- *le désert attire le sujet*.

C'est donc un désert qui ne manque pas de saillance perceptive. Même s'il est, au fond, décrit comme ''brouillé'' par des figures spatiales diverses (érosions), il présente cependant une valeur distinctive comme une forme d'organisation gestaltiste du champ de présence.

---

[1] Mohammed Dib, *Le Désert sans détour*, op. cit, p. 101.

[2] Ouellet (P.), *Poétique du regard* : *Littérature, perception, identité,* op. cit. pp. 125-126.

BY-NC-ND

Le désert est prégnant parce que le sujet le perçoit par une force d'impression considérée comme la manifestation d'une figure sur un fond. Ce rapport entre figure sur un fond est déterminé par un fort contraste entre les hauteurs et les intensités de virages. Routes pluriformes, avec obstacles, de même que la propagation des sémèmes 'colline', 'vallée', 'hauteur', 'repère' forment des points saillants. Dans ce cas, « *les saillances sont les points qualitatifs par rapport auxquels les valorisations transitives ou réflexives peuvent se partager le champ de la sémantisation*[1] ».

Nous exploitons les deux notions pour cerner la force et la stabilité d'une structure perceptive, celle du désert qui s'impose de façon plus ou moins grande dans les œuvres. Il est nécessaire pour nous de définir la notion de prégnance par rapport à la position d'un sujet qui construit un espace à valeur subjective. C'est dire que le désert chez Khadra sous-tend toute narrativité. Aussi, accordera-t-on la plus grande attention aux modes d'apparition, les formes saillantes sous lesquelles le désert se présente au sujet. Les formes du désert sont caractérisées par leur morphologie pris au sens d'un agencement d'étendues perceptives et par condensation d'espaces physiques vides.

III.4.1. ***L'apparition de micro-éléments du désert***

Il nous faut commencer par apporter des précisions théoriques. Par *apparition*, nous entendons une forme tensive d'opposition entre l'apparaître et l'apparaissant. Plus simplement, une opposition entre forme et fond. Faisons recours donc à ce mot de Renaud Barbaras :

> *Il n'y a d'apparition que sur fond d'une totalité omni-englobante et donc totalité qui comprend, comme par avance, tout ce qui peut surgir […] Le sujet conditionne l'apparition au sens où il ne la cause pas mais ne lui est pas non plus soumis. Il possède donc une structure telle que par lui peut passer l'apparaître du monde, que par lui, la phénoménalité peut s'actualiser. Mais dans le mesure où il est un moment de l'apparaître, il ne s'agit en aucun cas de se demander comment il peut produire ou donner naissance à une apparition : tout ce que l'on peut prétendre faire, c'est mettre en évidence son mode d'être propre en tant qu'il est adapté à la structure de l'apparaître.*[2]

[1] Pierluigi Basso Fossali, Saillances et prégnances : Valeurs émergentes et valeurs assumées, in, Valeur – Aux fondements de la sémiotique, Paris, L'Harmattan, 2015, p.119, sous la direction d'Amir Biglari.

[2] Barbaras (R.), *Le désir et la distance : introduction à une phénoménologie de la perception*, op. cit. pp. 81-91

BY-NC-ND

Ainsi, nous allons tenter de comprendre comment le désert devient constitutif de l'apparition, en même temps comme apparition d'un monde. Il faut toutefois se montrer extrêmement prudent car avec un peu de recul, on est frappé de voir que le désert projette sans cesse sa signifiance dans des micro-éléments ou des stimuli perceptifs tels que l'aridité, la perversité des lieux, l'élargissement /rond/ et /boule/ ou l'extension continue des limites comme l'indique cette description :

> *Nous quittâmes le village sur les chapeaux de roues, une meute de galopins en guise d'escorte ; sa clameur nous poursuivit longtemps à travers le désert. Il était onze heures et le soleil parsemait la plaine d'oasis factices. Dans le ciel chauffé à blanc, un couple d'oiseaux battait de l'aile. La piste filait en ligne droite, balafre et vertigineuse, presque insolite sur le plateau rocailleux qu'elle balafrait d'un bout à l'autre […] Nous traversâmes un champ abandonné, ensuite une station de pompage désaffectée, puis, plus rien. L'horizon déployait sa nudité à l'infini. Autour de nous, aussi loin que portait le regard, nous n'aperçûmes ni taudis, ni engin, ni âme qui vive.*[1]

Première approche dans la production du désert, la présence de l'isotopie spatiale : le fond, la surface aride, l'étendue très immense qui absorbe et dissout le regard projeté sur la réalité perçue. Pour être bien clair, nous avons deux valences tensives dans l'exemple cité. Etendue : immense espace (désert, plaine, horizon, infini, etc.) ; mise en place d'une dimension très large de la surface terre par une forme de dilatation de la profondeur (extension des bords vertigineux).

Difficile ici de ne pas dire que le désert est comparé à un plateau rocailleux semblable à plusieurs aspects à une forte étendue qui couvre toute immensité. Justement, ce qui est saillant c'est cette immensité du désert programmée pour se fixer sur des formes particulières comme /rond/ et /boule/.

Les traits trouvent leur véritable signification par le fait qu'ils apparaissent dans le texte d'une manière déterminante et sont incessamment associés aux tragédies qui s'y déploient dans le désert. L'intensité est notée dans le syntagme « *la piste filait en ligne droite* », où on y trouve un tempo intensifié dans le lexème verbal « *filait* » ou dans le syntagme « *ligne droite* », par le moyen d'une accélération comme opposition entre *lent Vs vite*. Une telle opposition entre *lent Vs vite* coïncide avec les modes d'apparition du désert et l'isotopie du mouvement.

[1] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1, Les sirènes de Bagdad*, op.cit. p. 704.

BY-NC-ND

Ainsi se précise peu à peu un mouvement constant d'absorption de l'événement et du souvenir : *ni taudis, ni âme qui vive*. Ici, le regard est mis en perspective spatiale allant du sème /proche/ au sème /lointain/ permettant en fait d'accentuer l'infinité du désert. Il faut explicitement dire que le tempo d'apparition du désert s'effectue aussi à l'aide des signifiants d'optique : accentuation de contraste par le croisement du soleil (saturation de la luminance) et du désert.

La tensivité est à la rigueur capable de donner une analyse satisfaisante si l'on retient le facteur de l'immensité du désert: vaste, vague, ouvert et régi par des binarités tensives prégnantes de toutes les tensions injectées dans les œuvres :

> *Les maquis commencent à se raréfier et, au fur et à mesure que le convoi s'enfonce à l'intérieur du pays, le désert s'accentue escamotant les touffes de végétation de furtifs tours de passe-passe. Hormis les rapaces et les rares fauves effarouchés par le vrombissement des pick-up, le territoire évoque une planète dépeuplée, mortelle de monotonie, livrée à la fournaise et aux érosions.*[1]

Dans ce passage de l'œuvre, rien n'empêche la tensivité d'admettre la binarité entre /se raréfier/ et /s'accélère/ ; deux traits tensifs qui rendent possible la distribution du tempo corrélé aux /concentré/ dans « *les maquis commencent à se raréfier* », « *le convoi s'enfonce* », puis à la /dilution/ notée dans « *planète dépeuplée* », « *érosions* », etc. Il n'est pas non plus douteux de constater d'autres micro-éléments qui s'ajoutent à la dilution : le vent, les tempêtes qui emportent et effacent les cicatrices causées ou bien les traces laissées par la guerre.

Avec le désert, la figurativité du déchirement se perd et s'efface progressivement avec l'immensité qui dilue tout objet. Au sein du désert, tout actant se perd, même un simple repère focal, même encore les empreintes de pied laissées dans le sable ; tout s'écoule, se dissipe et devient fluctuant ou se perd en tourbillon dans l'air. Autrement dit, les empreintes et autres traces disséminées çà et là marquent du même coup la propagation de l'attention du sujet, c'est-à-dire des prégnances. C'est une propagation qui s'effectue selon un ordre syntagmatique, par la saturation du désert d'éléments composites.

[1] Khadra (Y.), *L'équation africaine*, op.cit. p. 96.

BY-NC-ND

Ensuite, intervient un ordre paradigmatique par la similarité entre « l'oeil qui perçoit » et « l'élément perçu » dans le désert. Ce qui, dès lors, peut conduire un tensiviste à l'analyse des *formes*[1] de ce désert.

III.4.1.1. ***La tension centre Vs périphérie***

Puisque jusqu'ici l'attention a été avant tout retenue par l'aspect tensif du désert qui, avant tout investissement textuel est lu à partir de la visualité du trait /boule/. De ce point de vue, il serait profitable de suivre et d'analyser la forme du dit désert qui d'ailleurs n'est pas un espace extra-tensif dès lors qu'il est rempli par un ensemble d'éléments : vue de l'extérieur en forme de cercle, de rondicité, de tour, de circularité, etc. Le contexte d'interprétation qui se veut tensif nous offre la possibilité d'analyser le trait /boule/. Lequel doit être analysé comme une tension entre le centre et la périphérie. Dans les œuvres de Khadra, le désert est le point de fusion, le lieu de rencontre entre le centre et la périphérie.

Dans *L'équation africaine* et *Les hirondelles de Kaboul,* le désert s'étale sur l'axe allant de la prospectivité (centre, surface ouverte) à la périphérie (prolongement de limites). Le désert a une valeur privative en ce sens que l'opposition topologique /centre/ Vs /périphérie/ souligne en effet des enchâssements entre les traits /rond/ et /boule/ dans lesquels le sujet éprouve de difficultés à s'en défaire. Si l'on parcourt l'œuvre, on s'en rend compte que le désert est corrélé au plan du contenu, celui de la visée intéroceptive où viennent se greffer toutes les significations d'essences divines.

La périphérie est corrélée au plan du signifiant, de la saisie extéroceptive qui cristallise excellemment le fait que toute perfection, toute réception à partir du désert conduit à la perte de sens : plus d'indice, aucune trace si ce n'est la poussière qui s'en va du centre, dans un mouvement tourbillonnaire et balaie tout élément vers la périphérie. Interprétons cette isotopie du mouvement comme étant la manifestation d'une prégnance réflexive, au sens de Pierluigi Basso Fossali :

> *La propagation des prégnances tendrait dans tous les cas à retourner vers les épicentres originaires de la diffusion ; l'implication extensive (par contigüité ou par reflet paradigmatique) déclencherait un affaiblissement de l'intensité.*[2]

[1] Nous faisons référence ici à Jean - François Bordron, *Iconicité et ses images : analyses sémiotiques,* pour qui une forme se décompose en direction (orientation), extension et limite. À partir de là, nous comptons étudier le désert en convoquant ces trois (3) aspects issus de la sémiotique iconique.

[2] Pierluigi Basso Fossali, Saillances et prégnances : Valeurs émergentes et valeurs assumées, in, Valeur – Aux fondements de la sémiotique, op. cit. p. 119.

BY-NC-ND

Dans notre cas l'affaiblissement de l'intensité est provoqué par la tension entre le centre et la périphérie. Et la propagation des prégnances est favorisée par l'isotopie du mouvement. Lequel mouvement est donné par *« le vent du désert* » qui déploie sa signification en deux pôles : l'un est inhérent au tempo c'est-à-dire à la vitesse du vent qui efface ou vaporise tout décor du désert. L'autre pôle est lié au sujet lui-même. Lorsqu'apparaît le vent du désert avec une vitesse fulgurante, de suite, le sujet perd sa fixité ; à en décrypter cette description :

> ***Le désert est d'une perversité !*** *Ci-gît la vanité de toute chose en ce monde, semble clamer la nudité des pierres et des perspectives. Car, ici tout retourne à la poussière, les montagnes taciturnes et les forêts luxuriantes, les paradis perdus comme les empires bâclés, jusqu'au règne claironnant des hommes… Ici, en ces immensités reniées des dieux, viennent abdiquer les tornades et mourir les vents bredouilles à la manière des vagues sur les plages.*[1]

Pour saisir, même superficiellement cette description, la signification du désert se construit autour de ce que Greimas appelle « *le sens négatif* » en rapport dans notre cas aux zones de fosses, les empires bâclés, les montagnes taciturnes, aux creux des lieux qui rendent impossible la circulation du sujet. Le centre devient synonyme d'étendue, de toute vision qui s'ouvre sur l'infini ; de cet infini auquel succèdent les immensités, signes tensifs de la largeur, de la profondeur du désert. Lequel s'affiche dans les œuvres comme une carte immense voire un paysage largement ouvert. Il nous semble alors utile de préciser qu'en direction, le désert a une forme encerclée, entourée, regroupée en multiples significations : des lignes en forme de cercle ; élan orienté vers la profondeur créée par le déploiement de la vue :

> *Loin, très loin, là où la terre et le ciel forment une ligne aussi tenue et fragile que le fil qui me retient à la vie […] le ciel et la terre avaient disparu dans un pandemium de fracas et d'opacités ; je ne distinguais plus le jour de la nuit et les horizons leur frustrante nullité.*[2]

Le désert se déploie sous la forme d'un parcours perceptif comme s'il s'exerce un radar visuel qui déplace le centre vers une ligne imperceptible par les occurrences de plusieurs sémantismes contenus dans « *loin, très loin* » (valeur d'extension, accentuation de l'extensité à partir de l'adverbe « *très* »), « *là où la terre et le ciel forment une ligne* » (pure extension, étendue spatiale, impossibilité de percevoir le lointain).

[1] Khadra (Y.), *L'équation africaine*, op.cit. p. 179.
[2] Khadra (Y.), *L'équation africaine*, op.cit. p. 95-116.

BY-NC-ND

L'énoncé « *Loin, très loin, là où la terre et le ciel forment une ligne* » fait en sorte que la distance entre le sujet et le désert se creuse davantage. Renaud Barbaras parle à cet effet d'une *distance phénoménologique*[1] (distance qui sépare le sujet de ce qu'il perçoit) et d'une *distance géométrique* (le sujet parcours le désert sans savoir exactement vers quelle direction il se dirige ; en fait on peut parler d'un sujet défaillant ou désorienté qui tourne autour de lui-même dans une forme de réflexivité fermée), mesurable par le déplacement du sujet du centre vers la périphérie, inversement. Sans commenter longuement, on comprend pourquoi Khadra insiste :

> ***Le désert est d'une perversité !*** *C'est un code piégé, un dédale souverain et fourbe où les témérités courent à leur perte, où les distraits s'évanouissent parmi les mirages plus vite qu'une feinte, où pas un saint patron ne répondant aux appels du naufragé afin de ne pas se couvrir de ridicule ; un territoire d'échec et d'adjuration, un chemin de croix qui n'a de cesse de se ramifier, un envers du décor où l'entêtement se mue en obsession et la foi en folie.*[2]

Cette référence n'a d'intérêt, voire de sens, que si l'on garde en vue un indice révélateur : le rapport entre le sujet percevant et le désert exerce une tension maintenue et contenue dans l'intensité du regard qui se pose sur chaque éléments composant ce lieu. Sa visualité se déploie et se catégorise en passant par une activité perceptive. Laquelle vise-t-elle à montrer comment se constitue progressivement un contact d'ordre réceptif.

D'une certaine manière, le désert projette au sujet percevant des bribes figuratives telles que des énoncés-images qui procurent un parcours orienté vers la chute : désert comme perversité, un code piégé, un dédale souverain et fourbe, une perte de tous repères qui touche le sujet en plusieurs points : « *les témérités courent à leur perte* », « *les distraits s'évanouissent* », « *un territoire d'échec* », « *d'adjuration* », « *un chemin de croix* ».

De telles références sont importantes parce que la manière dont le désert se présente déclenche les multiples modalités narratives qui procèdent en permanence à l'évocation d'événements tragiques puisque Khadra parle d'« *un envers du décor où l'entêtement se mue en obsession et la foi en folie* ». À ce niveau d'analyse, une des constantes les plus saisissantes en tensivité provient de la translation que Khadra effectue entre l'intensité et l'extensité, la visée et la saisie, l'intéroceptif et l'extéroceptif, le centre et la périphérie,

---

[1] Barbaras (R.), *Le désir et la distance : introduction à une phénoménologie de la perception*, Librairie philosophique, J. Vrin, 2006.
[2] Khadra (Y.), *L'équation africaine*, op.cit. p. 178.

BY-NC-ND

finalement, la foi et la folie : le centre, c'est le domaine de la foi musulmane qui tient une place centrale dans la vie algérienne ; la périphérie concerne le domaine de la folie et des errements sociaux annoncés dans *L'attentat*. Ceci précisé, et, pour reprendre Nicolas Couégnas ayant entrepris une réflexion sur l'œuvre de Mohammed Dib, on peut définir dès maintenant le désert comme :

> *Un espace anhistorique, le lieu de toutes les régressions, un espace qui contrarie la temporalité de deux manières différentes : l'Algérien porte le désert en lui et avec lui. Il est ce désert où non seulement tout indice de remembrance s'évanouit, mais où de surcroît tout nouvel élément propre à composer une mémoire échoue à s'implanter. Pour le passé, il est une mémoire sans fond, l'empire de l'éternel, et, en même temps, dans l'instant présent, il constitue l'empire de l'éphémère, le lieu où les événements ne peuvent faire date. En d'autres termes, le désert produit une sorte d'absorption de l'événement ponctuel, de mise à mal de l'unité par l'étendue désertique.*[1]

Le désert englobe plusieurs temporalités, le passé et le présent, le présent et le futur, le jour et la nuit. À partir du titre *Les hirondelles de Kaboul* et de l'ensemble des titres et des œuvres on peut noter que le désert agit sur des valences perceptives, des catégories figuratives, thématiques et spatio-temporelles : la présence du désert semble être vécue comme l'indice d'un échec du sujet. Il est apparu au cours de la lecture des titres et des œuvres que le tempo d'apparition d'éléments (témérités, mirages, feintes) détermine plutôt la disjonction. Le désert se présente spatialement comme fragmenté par des courbes brisées, pliées, prolongées en forme de lignes discontinues par le contraste créé par des hautes montagnes et des surfaces plates.

III.4.1.2. ***La tension haut Vs bas***

Parfaitement lisible dans les œuvres, le désert est orienté vers une dimension spatio-temporelle (horizon) et d'autres surfaces planes (la terre, le ciel) qui relèvent des formes de position par la tension entre haut Vs bas : le désert est situé « *en bas, au fond d'une vaste cuve*, au contour d'« *un affaissement brutal de terrain, au bord du précipice*[2]». Des courbes, des collines ou montagnes du désert s'offrent à nous, en particulier, comme des espaces encombrés qui sont autant de discontinuités.

---

[1] Couégnas (N.), *La trilogie nordique de Mohammed Dib : de l'œuvre au titre, un parfum sémantique et tensif*, Protée, vol. 36, n° 3, 2008, p. 69.
[2] Khadra (Y.), *L'équation africaine*, op. cit. p. 271.

BY-NC-ND

Le positionnement du désert comme une cuve incite à recourir à une illustration : *une enfilade de collines naines, grisâtres et pointues, dentelles la plaine, rappelant la colonne vertébrale d'un monstre préhistorique fossilisé. Au nord, un reg tavelé déroule ses cailloux à l'infini ; au sud, la terre s'affaisse brusquement aux ramifications inextricables.*[1]

Le passage nous offre une explication fructueuse : disposition symétrique entre plusieurs spatialités i) la symétrie entre terre et ciel. La terre et le ciel forment un seul axe par le croisement des formes de position dans l'espace : /bas/ pour terre (désert) et /haut/ pour ciel. La tension sémantique actualisée entre la terre et le ciel est aménagée en variation de chaque élément : la terre est le lieu d'une horreur, une marque de clôture ; tandis que le ciel maintient la dominance d'ouverture figurée comme une expansion. ii) La symétrie entre le nord et le sud crée aussi un contraste de type topologique et géographique qui prend comme point d'appui le haut (le nord) et le bas (le sud) situé plus ou moins en une fusion des propriétés terre/ciel, à la manière de Sollers dans *L'écriture et l'expérience des limites* :

> *Si la terre est le lieu de la dispersion, l'intérieur de la terre, infernal, représente le figement de celui qui n'a pas rassemblé ces fragments, qui a pris la partie pour le tout, et est devenu par conséquent, sa propre limite signifiante, son propre mutisme répétitif. Le ciel, au contraire, sera le lieu où apparaîtront les liaisons et non plus les liens ».*[2]

Chez Khadra les liaisons entre ciel / terre sont marquées par une tentative, lointaine certes, de mêler ensemble l'isotopie terrestre et céleste, inversement ; quelque fois de les disjoindre à première vue par deux valences : *vers le haut* Vs *vers le bas*. Car, les collines n'ont pas la même dimension ; au nord, Khadra nous parle de « *collines pointues* » qui dessinent une masse étagée relativement très haute ; très bas, vers le sud, curieusement, *« la terre s'affaisse »* ou disparaît en partie. Le même procédé considère que la hauteur des collines contraste évidemment avec la pente descendante de la terre qui surplombe le paysage désertique. Ainsi, la terre est quasiment en tension avec elle-même.

Le terrestre, plus bas, nous autorise à dire qu'il est large et volumineux puisqu'il prive l'instant et encercle les actants. Ne nous étonnons pas de trouver dans les œuvres de Khadra une famille (présence de la figure du père, de la mère et de l'enfant) englobée au centre d'un désert. Image remarquable où se détache davantage un rapport dialectique entre

[1] Khadra (Y.), *L'équation africaine*, op. cit. p. 96.
[2] Sollers (P.)*, L'écriture et l'expérience des limites, Paris, Seuil, 1968, p. 37.*

BY-NC-ND

la présence de la famille et l'immensité du désert qui ''baigne'' cette famille dans le tragique. Ainsi, le niveau profond est entièrement occupé par la neutralisation de toute vie et de tout mouvement. Le désert stabilise, immobilise englouti et devient au fur et à mesure le lieu des dépouilles :

> *Lorsque le soleil a disparu, l'obscurité se jette sur les ombres comme un prédateur sur sa proie, et, une nuit sénescente, sans romance ni attraits, complètement usée par les âges, s'apprête à faire du désert son tombeau.*[1]

La tension entre *haut Vs bas* est accentuée dans cette référence par la présence du soleil qui donne l'impression de hauteur, de l'élévation par opposition tensive avec l'occurrence du syntagme « *faire du désert son tombeau* », isotopie de la mort. Parce que le désert est placé en contrebas et semble en effet relier tous les points de la terre (le nord et le sud, d'un côté, la terre et le ciel de l'autre). Dans la symbolique de Khadra et de la société algérienne en générale, le nord est associé à la hauteur, au mouvement d'ascension ou d'élévation, donc euphorique ; le sud quant à lui est associé à la bassesse, par conséquent, à la dysphorie.

La tension entre *haut Vs bas* déclinée à partir du désert procède évidemment d'une apparente homogénéité entre le bien et le mal qui tiennent d'une même logique. Commentons encore Khadra : *Au loin, très loin, là où la terre commence à s'**arrondir**, l'horizon se tient immobile, piètre et livide, comme si la nuit l'avait tenue en haleine jusqu'au matin aussi misérable que le désert.*[2]

On ne peut véritablement situer cet endroit, ce lieu, quasiment vague et inconnu que Khadra pointe à partir du syntagme « *là où la terre commence à s'arrondir* ». Si ce lieu déploie un sens négatif, c'est-à-dire phénoménologiquement absent, il y a au moins un indice qui attire notre attention : « *la terre commence à s'arrondir* ». Forme de plénitude ? On ne s'aurait mieux le décrire mais il s'agit d'une information capitale parce que malgré le tracé sinueux, le désert retrouve sa rondeur. Le jeu d'inversion, des plaques tournantes, renversantes et de circularité continue dans les textes :

> *Le soir, à l'heure où la terre s'inverse comme un sablier, je prends place sur un bloc de rocaille et observe à ras l'horizon, le soleil en train de se faire violence. La chaleur s'est essoufflée, et un silence hypothétique, semblable à celui d'une trêve, couvre la plaine. Une enfilade d'arbres haillonneux serpente entre des*

[1] Khadra (Y.), *L'équation africaine*, op. cit. p. 114.
[2] Khadra (Y.), *L'équation africaine*, op. cit. p. 179.

BY-NC-ND

collines polies comme des carapaces sur lesquelles ricochent les lumières rasantes du couchant.[1]

Plusieurs mouvements tensifs sont déclenchés dans cet extrait, particulièrement le soir marque le temps non plus de l'événement ponctuel mais du renversement des axiologies : « *la terre s'inverse* » marque l'isotopie de la rotation, le principe de la gravitation accentuant une forme de temporalité cyclique. La dynamique de l'instabilité laisse transparaître l'effacement partiel de la terre comme s'il s'agissait aussi pour Khadra d'effacer simultanément une partie de la mémoire traumatique durant la guerre algérienne.

Que le désert y soit ressenti comme dysphorique, comme le lieu des liaisons entre le centre Vs la périphérie, le haut Vs bas, le ciel Vs terre, nous pensons y détecter dans toutes ces liaisons une interaction entre le paradigmatique et le syntagmatique ; le plan du contenu et de l'expression qui relèvent dans nos œuvres des contrastes tensifs plus ou moins généraux et qui rendent compte de l'organisation des significations du désert.

III.4.1.3. ***La tension des limites ou structure d'horizon***

Nous constatons dans notre corpus la progression de la structure tensive. C'est-à-dire que la forme du désert qui apparaît dans les titres avec les traits /rond/ et /boule/ est stéréotypée mais devient de plus en plus actualisée par de nombreuses références des œuvres. On peut dire que le désert se présente sous deux modes d'organisation sémique susceptibles d'être articulés en : *apparaître Vs apparaissant* qui sont en fait des modes de saturation du champ visuel.

Dans ce cas, le sujet se confronte à une succession de bords et d'horizons où le regard est butté par un vide infini qui est la limite même du désert. Ainsi, la proximité est prolongée dans un éloignement en tant que le désert est soit un signe d'excès manifesté par le déploiement de la vue ; soit un signe de retrait qui permet au sujet d'apparaître comme étant englobé par le désert.

Souvent, l'horizon emprunte les mêmes formes que le désert. Un horizon généralement synonyme de ''romance ou d'idylles tissées'' chez Khadra. C'est-à-dire, lorsque l'horizon apparaît c'est avec des signes visuels optiques où l'œil s'accroche sur la blancheur scintillante de l'aube, soit pour scruter le vol splendide des hirondelles, soit pour observer la

[1] Khadra (Y.), *L'équation africaine*, op. cit. p. 210.

BY-NC-ND

limpidité du ciel : *le soleil déclinait quand un point sémillant apparut à l'horizon.*[1] De manière systématique, le désert marque une limite entre deux sèmes /apparaître/ Vs /apparaissant/.

Pour le premier sème, le désert s'étale comme une *structure d'horizon*[2] que l'on peut appréhender par ses sèmes spécifiques. Selon les propositions de la *sémiotique iconique,*[3] une forme se compose de trois traits génériques : /direction/ + /extension/ + /limite/. Pour le second sème relatif à l'apparaissant, le soleil par exemple n'apparaît que par esquisses, par des points et des pointes de lumières.

L'horizon de même paraît se mouvoir avec le soleil. Le texte nous montre que le soleil apparaît lentement, à reculons ou à sens inverse conformément à son apparition réelle. Puisque l'horizon ne prend forme que sur fond du soleil, les deux ne s'affichent que de manière partielle et jamais de manière complète. Le désert algérien manifeste dans ce cas des formes d' « *illusions de nature optico-géométriques*[4] ». Le désert produit des distorsions, de même que l'apparition / disparition du soleil à l'horizon occasionnent chez le sujet des déformations perceptives. Ces déformations perceptives sont de plusieurs ordres :

(i) *Un ordre temporel* : rotation rapide du soleil, éclats brefs des rayons du soleil ;

(ii) *Un ordre spatial* : L'apparition du soleil donne un effet spatial d'esquisse et non d'ensemble ; l'espace apparaît sous la forme d'une discontinuité, aux contours brisés.

Les premières occurrences de la tension des limites se résument par la différence selon l'éloignement et la position du désert de la manière suivante :

---

[1] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1*, *Les sirènes de Bagdad*, op. cit. p. 750.

[2] Nous utilisons la notion de « structure d'horizon » dans une perspective phénoménologique avec Renaud Barbaras notamment qui en fait usage : « L'horizon désigne cet enracinement de l'apparition dans un invisible qu'elle présente en son invisibilité, cet excès sur soi qui est constitutif de l'apparition en tant qu'elle est coapparition d'un monde. La structure d'horizon nomme le fait que l'apparition est toujours plus qu'elle-même, qu'elle déploie donc une profondeur qui ne se présente en elle que comme sa propre absence , qu'elle occulte donc dans l'acte même par lequel elle la dévoile. Autant dire que la donation par esquisses qui caractérise la perception s'enracine dans la structure d'horizon. », in, *Le désir et la distance : introduction à une phénoménologie de la perception*, op, cit, p. 100.

[3] Nous partons de la théorie de la forme sémiotique élaborée par Jean François Bordron pour qui, une forme comprend trois sèmes : l'extension, la limite et la direction, in, *L'Iconicité et ses images : études sémiotiques*, Paris, Puf, 2011, p. 170. Pour des raisons de choix analytique, notre réflexion porte principalement sur l'extension et la limite. Parce que le trait /ovale/ localisé dans 'Rond' + 'boule' est normalement une icône.

[4] Simondon (G.), *Cours sur la perception*, op. cit, p. 259.

BY-NC-ND

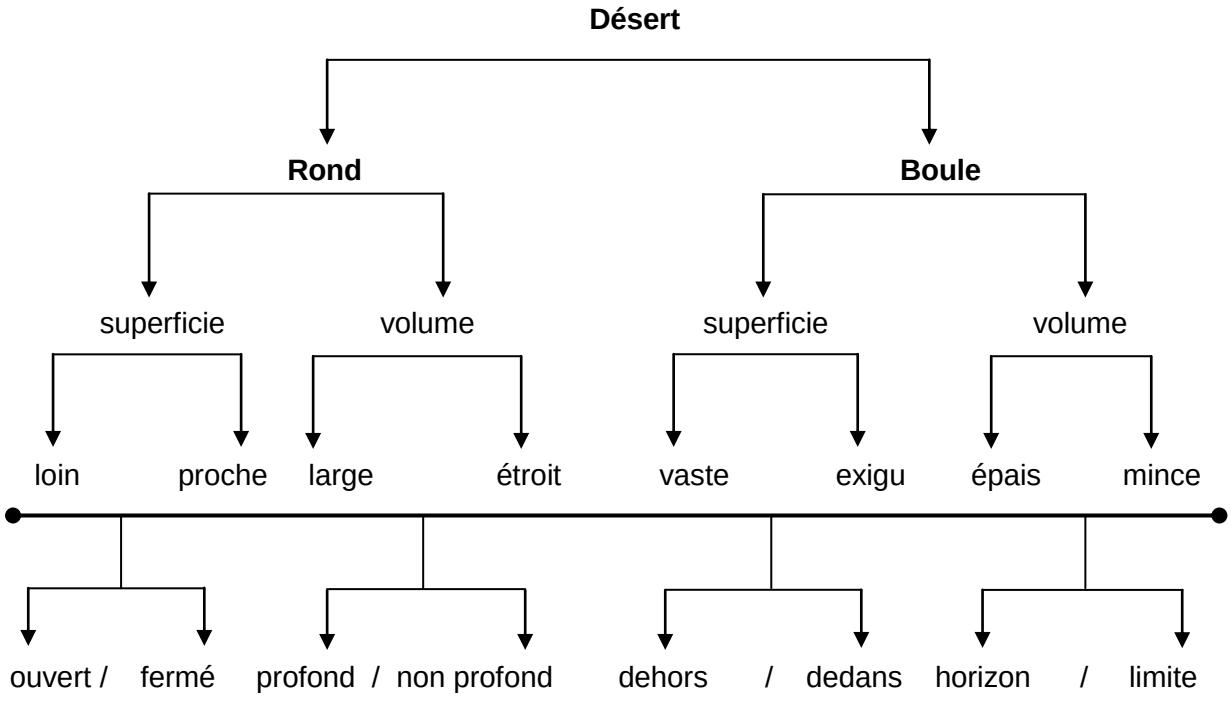


Figure 7 : Tension de limites

À partir de cette organisation des traits tensifs, on observe une tension de limites dans /rond/ et /boule/ en superficie et en volume comme un agencement mettant en contact deux espaces juxtaposés et permettant leur interface. De point en point, nous avons sur le mode rond une superficie qui s'articule en limite lointaine et proche ; un volume large et étroit selon le positionnement du sujet. Lequel est placé sur des axes allant de l'ouvert au fermé où s'actualise la profondeur et la non-profondeur.

De même que sur le mode boule, superficie et volume du désert sont dominés par des traits vaste et exigu selon la superficie et épais Vs mince selon le volume. Surtout, le dehors Vs dedans ou horizon Vs limite manifeste la tension entre la dispersion et la périphérie où le sujet est constamment tourné soit vers l'extérieur soit vers l'intérieur. D'une part, le désert se déploie figurativement avec des variances d'un horizon. Le désert est vu alors comme un invariant, un espace physique fait de limites auxquelles il n'est pas possible pour le sujet de s'échapper ou de se soustraire :

> *Sur sa chemise aux boutons décalés, de larges taches de vomissures ont séché, et ses chaussures meurtries par les chemins de l'errance, bâillent comme des gueules des batraciens. Il marche péniblement, s'agrippe à une épaule, s'arrête de temps à autre pour se moucher ou bien pour se retourner à la recherche d'on*

BY-NC-ND

ne sait quoi. Nous avions marché à ne plus sentir nos jambes. Le soleil nous écrasait ; ses reflets nous renvoyaient à la figure une terre aride et tragiquement déserte.[1]

Il est possible de retenir comme premier élément , le syntagme « *nous avions marché* » où le lexème « *marche* » insiste sur la distance parcourue en terme d'une disjonction avec le point de départ ou une distance encore à parcourir qui donne l'impression que le sujet est au milieu d'un territoire très vaste. D'ailleurs l'adverbe « péniblement » dans « il marche péniblement » donne une intense illusion de rapprochement du point d'arrivée et par conséquent augmente fortement la distance. De même que l'effet d'étendue qui correspond à la profondeur correspond au mode très complexe d'intégration du sujet.

Nous voyons que le sujet effectue un effort considérable de motricité parce que sa marche est semée d'épreuves et d'autant de discontinuités. À la marche avant, s'oppose l'impression d'un retour en arrière provoqué par l'effet des rayons du soleil ; lesquels semblent retarder la progression du sujet. Dans la mesure où, pour le sujet, chaque distance parcourue est affectée d'une valence négative parce que à toute « marche » intervient la manifestation du manque.

Le désert fait en sorte que le sujet puisse se perdre à cause de multiples figures-images au travers desquelles il est absorbé. Les reflets renvoyés par le soleil sur la surface terre instaure un mouvement de représentation par des effets de miroir, de retournement et de clôture qui suggèrent un certain abîme. Le désert crée donc une stratification dans laquelle le sujet surplombe l'espace.

Autre élément, « une terre aride » actualise au passage l'isotopie de la sécheresse où « terre » s'impose comme un sème contextuel à désert. D'autant plus que cette terre est qualifiée de « *tragiquement déserte* » au sens des traits tensifs d'un désert /très vaste/, /trop ouvert/, /trop spacieux/ qui offre la sensation du tragique. C'est à cette référence au tragique que le désert s'étale sous la forme d'un apparaissant en tant qu'espace de complexité où se rencontre des déterminations sociales, culturelles, perceptives et émotionnelles. Pour l'écrivain algérien, Yasmina Khadra, le désert traduit des valeurs, des intentions de groupe bien délimitées. Souvent, dans les œuvres lorsqu'on perçoit les limites du désert, c'est qu'elles sont signe d'interdiction, de territoire à défendre et, le contraire, c'est-à-dire la disparition d'une limite conduit à la crise, au conflit, à la guerre. Le désert a donc pour fonction d'échanger et d'opposer.

[1] Khadra (Y.), *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit. p. 22.

BY-NC-ND

Ce sont ces discontinuités morphologiques qui font apparaître une tension de limites. Ici, les points les plus sensibles des processus sémantiques restent le filtrage entre un point qui sépare et un autre qui unifie ou, entre les limites internes et les limites externes. C'est entre les deux limites que le désert se fragmente en lieu de déplacement, d'affrontement mais aussi l'endroit où le sujet se construit : « *Il était dans le désert comme dans son élément.* [1]». Dans ce cas, la limite se dessine par le rapport établit entre *désert* Vs *élément* pour aboutir à une homologation de l'*artificiel* Vs *naturel*.

Une autre interprétation des traits tensifs est possible par les occurrences entre englobant Vs englobé. Ainsi s'ébauche dans le texte la rotondité horizontale de l'englobant dans le trait /rond/ qui s'étale aussi sur l'axe de la verticalité *haut* / *bas*. Cependant, le contenu sémique de /bas/ se retrouve avec une intensité forte associée au sémantisme de l'agressivité et des combats qu'on peut, bien entendu, considérer comme une isotopie terrestre fixée par une narration en situation polémique.

Par contre, il faut apporter une précision importante : le /bas/ étant lié aux limites du désert, le /haut/ est narrativement attaché à un point d'euphorie ; un désert qui s'ouvre progressivement vers une deixis positive : *Le désert est une virginité et non une finitude, que sa poussière est pure et ses mirages stimulants.*[2]

On dispose dans cet exemple que les traits sélectionnés entre /virginité/ et /finitude/ déterminent axiologiquement l'opposition entre « vie » virtualisée dans le premier trait et « mort » virtualisée dans le second. Surtout qu'on doit poser en premier lieu que chez Khadra le désert, bien qu'étant antérieur à toute manifestation textuelle, est le résultat « détruisant » ou repoussant partiellement les limites de la guerre.

On le voit plus précisément dans les textes puisqu'au moment où la narration se focalise sur le sème /haut/, nous remarquons une forte conjonction avec le ciel. La limite d'ordre verticale est de plus en plus confirmée entre désert et ciel. En réalité, la virginité du désert n'est que superficielle à cause de l'apparence de sa poussière tandis que le ciel est actualisée dans l'évocation des « mirages stimulants » répandus à l'horizon. L'explication de la tension entre désert et ciel semble résider dans la réalisation de la foi musulmane qui, en effet, émerge dans sa forme virtuelle à l'intérieur d'un espace transfini comme le désert.

[1] Khadra (Y.), *L'équation africaine*, op. cit. p. 123.
[2] Khadra (Y.), *L'équation africaine*, op. cit. p. 326.

BY-NC-ND

III.5. ***Complexe sémique***

Avec les propriétés tensives de l'ouvert et du fermé, le désert se présente maintenant à nous comme un champ spatial qui manifeste à la fois l'immersion vers le bas et l'irruption du haut. Le haut est en effet lexicalisé par des sémèmes 'collines', 'infini', 'enfilade', 'pointus' qui figure l'ouvert à partir du haut. Tandis que bas est lexicalisé par des sémèmes 'terrestre', 'cailloux', 'affaisse', 'ramifications.' Toutes ces occurrences forment en effet un complexe sémique, c'est-à-dire : *Une structure sémantique temporaire qui résulte de l'assemblage des sémies dans le syntagme (par activation et inhibition de sèmes, mises en saillance et délétions, ainsi que par afférence de sèmes casuels). Au palier textuel, les complexes sémiques analogues sont considérés comme des occurrences de la même molécule sémique.*[1] Nous allons tenter de dresser des groupements de sèmes en rapport avec la manifestation du désert en partant des sémèmes et en les décomposant en faisceaux de sèmes. Posons comme base d'interprétation ce graphique :

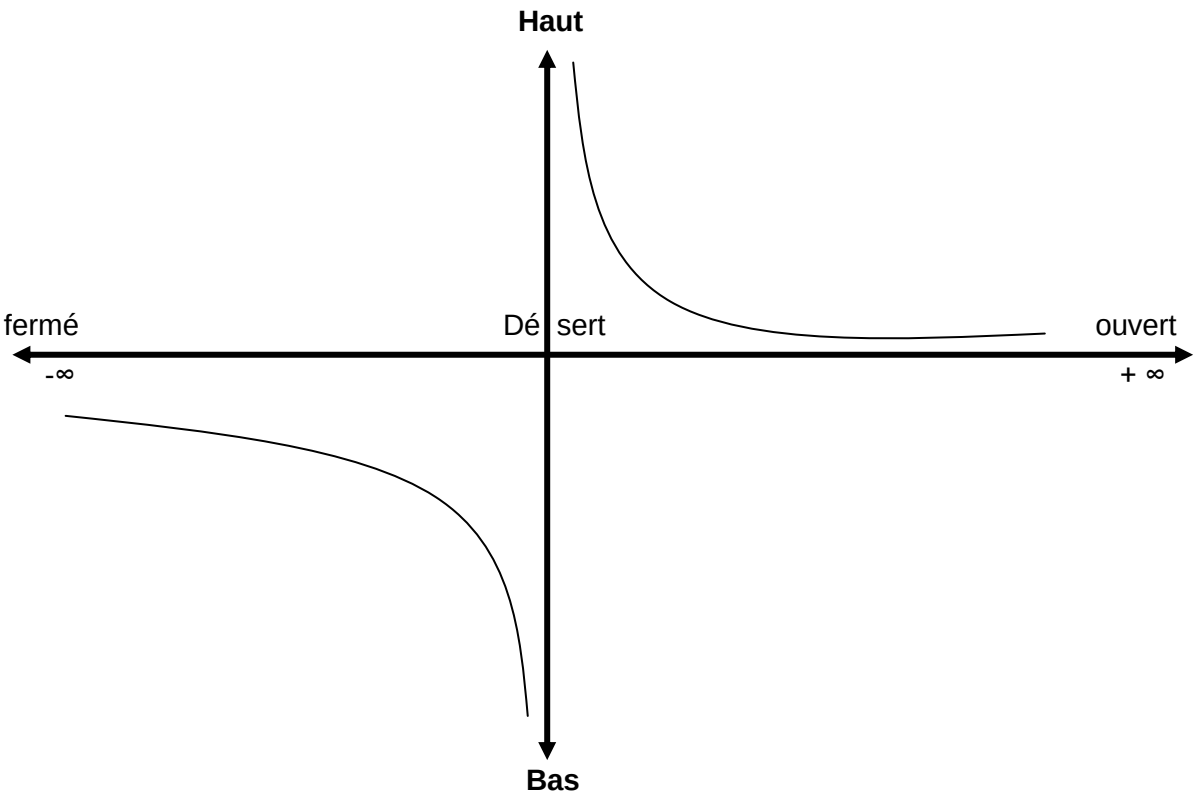


Figure 8 : Complexe sémique

[1] Rastier (F.), *Arts et sciences du texte*, op. cit. [Glossaire – Index des notions].

BY-NC-ND

Le désert est régit par des binarités sémiques entre le haut Vs le bas sur l'axe de la verticalité par une valence qui va du non-profond vers le profond. En examinant, le haut lexicalise une marque narrative de l'infini qui évoque des limites immatérielles entre le monde contrefactuel et le monde factuel et permet de basculer de la réalité vers l'irréalité. Sur le plan de la réalité, le sujet est cerné par des pierres, des cailloux qui soulignent des obstacles.

Les formes qui organisent la tensivité du désert sont celles du fermé et de l'ouvert. Un désert dont l'intensité va de [- ∞] à [+ ∞] dont les variations sont lexicalisées par des sémèmes tels que 'affaisse' , 'cailloux' qui marquent une restriction spatio-temporelle où on a des signes d'un vide étroit. La tension est alors celle entre une forte intensité de la fermeture du désert par opposition tensive avec une forte ouverture du désert. La tension dynamique entre l'ouvert Vs fermé peut être croissante allant de [- ∞] à [+ ∞] et décroissante par le mouvement inverse de [+ ∞] à [- ∞].

Cette orientation nous est donnée par le mouvement du vent dans le désert ; car, il peut surgir de telle ou telle direction. Le vent peut venir soit du haut ; il provient alors de [+ ∞] soit du bas il provient de [- ∞] qui ressemble aux profondeurs de la terre. L'espace infini du désert est tendu vers une forme d'intensité et chaque fois situé entre *la vue et la vision.*[1] Le désert est ainsi partagé entre trois valences : haut, bas et centre. Encore une fois, le haut (propriétés célestes et donc globales) est donné par les effets du soleil et du ciel ainsi que des hautes collines signes qui injectent leur plus grande intensité de profondeurs entassées en deux propriétés fondamentales telles que représentées de cette manière :

[1] Le désert est saisi dans les œuvres de Yasmina Khadra comme un espace de déploiement de ces deux instances. La vue marque la référence des bords du désert, le caractère perceptif de l'étendue du désert avec des variations géométriques de limites qui influencent le mode de parcours du sujet percevant. Lequel procède dans sa traversée la constitution d'une mobilité. La vision n'est tout autre que le fait pour le désert de présenter une forme d'envahissement du sujet. En fait, tout disparaît, s'éparpille, s'absorbe progressivement par de multiples facettes changeantes qui présentent un véritable effet métaphysique comme s'il s'exerce sur le désert des propriétés divines.

BY-NC-ND

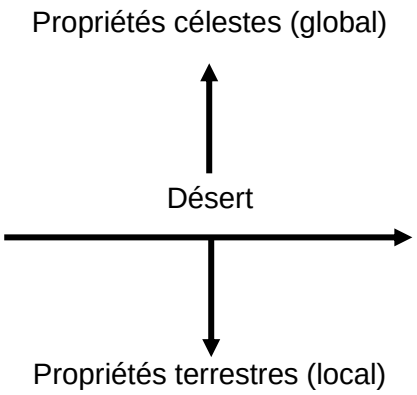


Figure 9 : Propriétés du désert

Le bas (propriétés terrestres et donc locales) est exprimé par la terre. Celle-ci donne l'impression d'être multiple et serrée. Le bas symbolise des obstacles dans la mesure où on voit s'échelonner des roches pointues presque agressives, faites de pics et de crêtes. Pour précisions, revenons à ce que dit Denis Bertrand :

> *Nous évoquerons seulement, pour son caractère stimulant, la problématique de ce que l'on appelle en sémantique linguistique, l'hypothèse localiste, qui contribue aux opérations de spatialisation une place centrale dans la structure grammaticale, lexicale et sémantique des langues […] Elle procède cependant à des généralisations d'un autre ordre en montrant que les « expressions spatiales » servent à former et à structurer les localisations temporelles, aspectuelles et abstraites, notamment.*[1]

Les propriétés célestes Vs terrestres sont déterminées en tensivité par le principe du global sur le local où le désert génère des substances. Ce qui est surprenant en parcourant les œuvres de Khadra c'est l'ombre des creux du désert qui s'affichent comme manifestation d'un monde éphémère c'est-à-dire comme vacillement et effacement : « *Ici, en ces immensités reniées des dieux, viennent abdiquer les tornades et mourir les vents bredouilles à la manière des vagues sur les plages.* »[2]

Enfin, au centre nous avons des formes de platitudes et de rondeur. C'est le lieu où se construit non plus une dimension distale mais celle d'une tentative de réappropriation de soi par la grandeur et la foi. Cette dernière occupe une place centrale dans les événements, faits et gestes de la vie algérienne.

[1] Bertrand (D.), *L'espace et le sens*, Paris, Edition Hadès, 1985, p. 165-166.
[2] Khadra (Y.), *L'équation africaine*, op.cit. p. 179.

BY-NC-ND

Le centre, c'est la foi de l'être qui aspire à repousser le chaos des attentats. Le déplacement du sujet est bien conforme à une esthésie de la foi où s'affirme le mode d'existence possible du sujet percevant. Pour nous, la signification du désert se construit cependant selon le faisceau accompagné des isotopies respectives :

Faisceau sémique	***Isotopies axiologiques***
haut Vs bas	haut / ouvert : évaluation positive, vie
centre Vs périphérie	bas / fermé : évaluation négative, mort
dessus Vs dessous	centre - fermé : immersion du Mal
loin Vs proche	centre – ouvert : immersion du Bien
profond Vs non profond	
dedans Vs dehors	

Tableau 9 : Faisceau sémique et isotopies axiologiques

Un tel faisceau (ci-dessous) peut s'expliquer par des formes tensives telles que la concentration, la dispersion, l'inhérence et l'*adhérence*[1] par rapport au sujet. S'agissant de la concentration actualisée par l'opposition centre Vs périphérie, le sujet est tourné en effet vers le centre désertique. Quant à la dispersion actualisée par l'opposition loin Vs proche ; dedans Vs dehors, le sujet est tourné vers l'extérieur. C'est le cas pour l'inhérence que nous concevons comme la direction du sujet vers le centre et l'adhérence qui manifeste une direction du sujet vers l'extérieur.

En vertu de la structure sémique répertoriée dans le tableau ci-dessus, il est nécessairement vrai de dire que l'ensemble des sèmes constituent l'isotopie spatiale et géographique puisque l'actant entre en contact avec des espaces fermés ou ouverts.

[1] Nous gardons de cette notion tout son sens qu'en a donné Louis Hjelmslev dans *La catégorie des cas* où il mène la distinction entre inhérence et adhérence à propos de l'analyse des cas sémantiques. Pour Hjelmslev « il y a inhérence quand la distinction est entre l'intériorité et l'extériorité, il y a adhérence quand la distinction est celle entre contact et non contact. », p. 129-130.

BY-NC-ND

Du coup, l'isotopie géographique correspond aux catégories les plus proches d'un entour socialisé où gravitent les séries de valeurs.

De telles valeurs ne sont en effet que des interprétants sémantiques qui tiennent compte des contextes idiosyncrasiques : tout ce qui relève du sème /fermé/, du /bas/ semble attirer les axiologies superficielles, normatives et celles du /non-profond/. Par contre, tout ce qui relève de /l'ouvert/ et du /haut/ manifestent les valeurs esthétiques de pureté religieuse et de foi, une relation fusionnelle située entre les propriétés terrestres (injustes et insensées) puis les propriétés célestes déjà présentes dans *Les agneaux du Seigneur :*

La vallée étale à ses pieds l'offrande de ses collines et de ses rivières, ses vergers et ses champs, et ses horizons grisonnants. Tej est persuadé qu'il suffit de tendre la main pour les cueillir tous en même temps. [1]

Les sémèmes comme 'rivière', 'verger' et 'champ' occupent le plan de la manifestation qui dénotent un espace terrestre iconisé par des attentats tandis que 'vallée', 'collines' actualisent des sémantismes virtuels inhérents à la profondeur, bref, le plan d'immanence reflète une narration à moitié accessible qui participe de l'au-delà que représente le sème /ouvert/.

[1] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1, Les agneaux du Seigneur*, op. cit. pp. 119-120.

BY-NC-ND

2. *Synthèse*

Que l'on s'efforce cependant de cerner *les interactions sémantiques entre titres et œuvres*, la démarche suivie reste inhérente à la sémantique interprétative où l'on ne tarde pas à voir s'imposer la nécessité d'une réflexion sur la place du titre et de l'œuvre dans une problématique du genre. L'on a longtemps discuté sur le rapport intra ou extratextuel du titre. Il fallait alors partir de cette position théorique pour montrer que le titre et l'œuvre font partie du genre inclus et du genre incluant.

Au passage, les régimes d'inclusions sont travaillés par la typologie des textes et des discours propres à Khadra. Où que l'on se tourne, le travail tente de montrer de plus en plus clairement que les traits sémantiques des titres sont distribués dans les différents genres localisés : le genre polémique qui se définit, du point de vue des composantes sémantiques par la combinaison de la thématique et de la dialectique dont les points saillants sont les guerres, les schémas de lutte en forme d'opposition des camps. Les antagonismes surgissent entre deux classes d'agonistes. Le genre militaire traité jusque-là par des aspects saillants tels que la scène narrative qui situe la destruction de la maison familiale par les militaires.

C'est, du moins, dans ce genre militaire que la narration fixe la mort du père. Tant cette mort ne présuppose rien d'autre que le désir de réformer ''le monde des loups''. Une conception de ce type - et tel semble bien être sa signification dans l'œuvre- met en péril la cellule familiale déchirée, désorganisée pendant la guerre d'Algérie. Les fonctions essentielles mises en œuvre par Khadra sont propagées par les marques génériques et culturelles. La textualité se trouve alors confrontée à la socialité ou généricité et la singularité où les indices sont tissés autour de la figurativité du déchirement.

L'analyse s'est ensuite occupée du genre satirique qui se greffe, d'une manière contextuelle, sur la satire des exactions sociales répandues par dissimilations avec le ''déchaînement des loups''. Nous avons profité des inclusions entre titres et œuvres pour ouvrir l'analyse sur un champ plus étendu en rapport avec l'hétérarchie des composantes sémantiques constituant le maillon qui résume les fonds sémantiques impliqués par les titres et les œuvres.

Un principe d'homogénéité se révèle d'une importance décisive sur le plan de la textualité : les loups et les attentats d'un côté ; les agneaux, les hirondelles et les sirènes de l'autre fondent à jamais le paradigme des oppositions de Khadra.

BY-NC-ND

À s'en tenir aux inclusions, c'est précisément à ce point que s'amorce l'analyse du gradient de généricité. Nous avons cherché à préciser la manière dont le titre et l'œuvre s'opèrent entre généricité et singularité et, on ne peut manquer ensuite de souligner les deux corrélations, inverse et converse. En corrélation inverse marquée par le parcours allant de la singularité à la généricité, le titre et l'œuvre fonctionnent en régime inclusif. Tandis qu'en corrélation converse, le parcours qui va de la généricité à la singularité, le primat est accordé à l'œuvre au sens de production discursive et textuelle.

C'est ainsi, qu'outre les contenus particuliers, l'œuvre est caractérisée par un style définit à partir de la singularité. De là, le style de Khadra insiste surtout sur la composante dialectique régie et contrôlée comme nous l'avons vu par des indices particuliers : le mélange entre l'effroi (les loups) et l'admiration (les sirènes). Mais le domaine auquel s'est appliqué le style ne peut être cherché du côté des combinaisons binaires. On s'est permis d'insister sur le style figuré, semi-symbolique définit par la prégnance d'une compétence dédoublée virtuellement.

On en trouve une bonne indication dans les occurrences des loups qui donnent l'impression spécifique. Les loups manifestent un faire de type réactionnaire. Sans cesse, nous avons voulu renforcer et préciser que le style de Khadra est quadrillé par deux sortes de formes de vie : i) la forme de vie participative (*Les hirondelles de Kaboul, Les sirènes de Bagdad, L'attentat* par la présence constante du topos de la foule) ; ii) la forme de vie singulière à la signification bien établie : le sujet s'émancipe des espaces privatifs et progresse constamment vers des latitudes, des ouvertures qui le rassure.

Avec les formes tensives, un fond sémantique propre à la prégnance du désert transparaît ; lequel est bien présent dans 'rond' et 'boule' du titre *Les hirondelles de Kaboul*. C'est donc toujours la tentative de retenir que le désert déploie sa signification dans les œuvres : un désert tragique où tout indice échoue à s'implanter. Du côté du sujet, tout se joue sur une intensité faible dans la mesure où le sujet semble comprimé par la profondeur et l'épaisseur du désert.

Mais le sens des *interactions sémantiques entre titres et œuvres* se réclame maintenant d'une signification de type morphosémantique. Pour disposer d'une précision relativement simple, partons du fait que les diverses notions (intensité, extensité, visée et saisie, valence) sur lesquelles nous avons travaillé font déjà voir un rapport entre la tensivité et la morphosémantique. On se rend compte immédiatement qu'en passant de l'extensité à l'intensité, on actualise la reconnaissance des formes et des fonds. L'extensité correspond aux formes sur l'axe syntagmatique tandis que l'intensité motive les fonds sémantiques qui

BY-NC-ND

s'apparentent aux faisceaux d'isotopies. Plus clairement, le lien extensité / intensité doit en effet être interprété en morphosémantique comme un secteur de la relation entre sème / isotopie. Le rapport entre tensivité et morphosémantique est bien établi par Claude Zilberberg :

> *Il n'y a pas d'abord des unités itérables et combinables pour ainsi dire par vocation : il y a une continuité analysable, c'est-à-dire susceptible de démarcation et de division et les unités obtenues, conformément à l'épistémologie saussurienne et hjelmslevienne, sans les aboutissants des procédures de délimitation décidées et les articulations proposées […] si l'on accepte le renversement de la perspective indiquée, l'isotopie se présentera d'abord comme une continuité et nous faisons dépendre l'identité de l'unité de sa répétition, comme si pour obtenir il fallait revenir, comme si pour être il fallait rimer, comme si l'acte répondait seul de l'être […] Dès lors, le sème et l'isotopie sont la version ici extense, là intense d'une même donnée. Le sème concentre la signification, l'isotopie la diffuse.*[1]

L'isotopie correspond à l'intensité c'est-à-dire à la modulation continue de fonds sémantiques sinon à la manifestation de l'axe paradigmatique. Le sème correspond à l'extensité, à l'itération des traits sur l'axe syntagmatique. C'est de cette opposition entre sème/isotopie que nous comptons passer de la tensivité à la morphosémantique.

[1] Zilberberg (C.), *Conversion et réversion*, in, H. Parret & H.G. Ruprecht, Exigences et perspectives de la sémiotique, tome 1. Amsterdam : J. Benjamins, 1985, p. 206.

BY-NC-ND

Troisième partie :

Description morphosémantique des titres

BY-NC-ND

L'intérêt d'une description morphosémantique des titres en termes d'unités minimales de sens consiste à rechercher les signifiants écrits et examiner ensuite les potentialités produites par le signifiant oral. Cela permettra de comprendre le sens des sémèmes du point de vue du lexique et du discours. Les morphèmes, les lexies et leurs sémies sont des éléments dépositaires de sens dans un titre.

Classée au palier microsémantique dans la terminologie de Rastier, la morphosémantique est « *une étude des formes sémantiques et notamment des molécules sémiques. Par extension, étude des formes et des fonds sémantiques, du rapport entre ses formes et ses fonds*[1] ». L'objectif est non pas de relever immédiatement des activations contextuelles en tant que fonds sémantiques, mais de décrire comment les morphèmes (pris comme traits descriptifs de formes) sont manifestes à l'intérieur des titres.

Maintenir cette démarche revient à collecter, identifier et construire (assembler ou réunir les sèmes des titres pour tenter de constituer des interactions ou des systèmes) les différents traits sémantiques à partir des seuls titres mais également à la lumière des œuvres.

Plus fondamentalement, insister sur cette trajectoire c'est démontrer que « *le titre n'est, d'une certaine façon, par nature, jamais seul, mais toujours en position de résonner à partir d'un autre objet ; objet visé donc, plutôt qu'objet source, puis objet intégré enfin indissociable de l'œuvre qu'il désigne. Et s'il résonne, fait écho avec le texte dans une intimité extrême, c'est d'une manière profonde, complexe*[2]». Complexe, le titre est une unité textuelle contenant plusieurs ensembles lexicaux (morphèmes, lexèmes) ou des groupements de sèmes et leurs combinaisons qui sont ensuite propagées dans l'œuvre.

[1] Rastier (F.), *Arts et sciences du texte*, Paris, Puf, 2001, p. 300.
[2] Couégnas (N.), *La trilogie nordique de Mohammed Dib : de l'œuvre au titre, un parfum sémantique et tensif*, Protée, vol. 36, n° 3, 2008, p. 67-77.

BY-NC-ND

Chapitre I.
La microsémantique textuelle

En divisant le texte par paliers ou par niveaux, la microsémantique traite des unités textuelles les plus spécifiques, autrement dit les sèmes. Car, le mot a toujours établi un rapport entre signifiant et signifié au sens logico-saussurien. En amont, nos réflexions ont été nourries par une analyse des composantes sémantiques qui nous ont permis d'apprécier la complexité des titres à partir des interactions entre les structures thématique, dialogique, dialectique et tactique. Il nous revient d'examiner les liens de recoupement et d'affinement en décomposant les titres en lexies, morphèmes, sèmes et sémèmes pour montrer que les titres sont pourvus d'une valeur opératoire, différentielle au palier microsémantique dont l'unité de base est le morphème.

François Rastier divise la microsémantique en trois (3) sections, *la théorie des sèmes*, *la théorie des unités lexicalisées* et *la théorie des relations contextuelles*. La première section est fondée sur une typologie des sèmes génériques et spécifiques recoupés en sèmes afférents et inhérents. L'essentielle de la distinction entre générique et spécifique est nettement précisée :

> *La distinction entre sèmes spécifiques et génériques est doublement relative : d'une part, un sème qui a le statut de trait générique dans un sémème peut revêtir celui de spécifique dans un autre ; d'autre part, cette distinction dépend évidemment de la définition des classes, qui peut varier avec le corpus, comme avec les objectifs de la description. Qu'ils soient génériques ou spécifiques, les sèmes peuvent revêtir deux statuts différents, qui caractérisent leur mode d'actualisation, entendue comme instanciation du type par l'occurrence. Les sèmes inhérents sont définitoires du type. Ils sont hérités du type dans l'occurrence, si le contexte n'y contredit pas.*[1]

La microsémantique place la théorie des sèmes au sein d'un parcours descriptif qui rend compte de l'actualisation d'un sème en présence d'un sémème, par échelonnement de la place qu'il occupe dans une classe sémantique (classe taxémique, domaniale et dimensionnelle).

[1] Rastier (F.), *La microsémantique*, http://www.revue-texto.net/Dits et Inedits/, [consulté le 25 /02/ 2014].

BY-NC-ND

Les sèmes d'un titre intègrent des mini-parcours de sèmes à sèmes par des interactions différentielles ; des sèmes aux classes sémantiques et des relations entre type et occurrence. *La théorie des unités lexicalisées* intervient dans des différences sémantiques entre sèmes inhérents et afférents. En analyse sémantique des titres, cette différence est donnée par le fait que certains sèmes des titres ont parfois un statut ouvert/fermé ; étendu ou neutre.
Par indication, un mot du titre est susceptible de contenir une intériorité, une extériorité, une limite, un accès vers et se constituer sous le mode d'une qualité de la sensation, etc. Ouvrant ainsi la voie à une *théorie des relations contextuelles* de plusieurs ordres. Sur le plan sémantique, il s'agit de comprendre une pratique sociale qui reste soumise à des conditions herméneutiques. Plusieurs voies existent pour mener une réflexion sur les relations contextuelles en microsémantique.

Il est possible de passer par la combinaison des sémèmes du titre afin de faire ressortir des degrés de contextualités hiérarchisés contenus dans la structure du sémème : les éléments spécifiques qui relèvent du sémantème et les éléments génériques issus du classème. Une autre voie pertinente, et que nous avons analysé dans la relation sémi-symbolique reste liée à l'usage de la métaphore par le passage du comparant au comparé pour vérifier comment le changement de sens s'effectue dans un titre. La théorie du contexte en microsémantique ne peut se défaire de la *loi de perception sémantique* relative à la corrélation entre signifiant et signifié comme l'envisage François Rastier :

> *Pour être applicable, une théorie de l'interprétation doit articuler les parcours déterminés par la situation de communication (macro-parcours), et les parcours autorisés par les lois de perception sémantique (micro-parcours). Il n'y a pas de contradiction entre les stratégies et les opérations élémentaires (ou pas interprétatifs). Il faut cependant tenir compte des problèmes particuliers que pose la perception des objets culturels [...] La perception sémantique est à la foi une perception catégorielle, à la fois immédiate et culturellement apprise. Elle est le substrat perceptif de l'ordre herméneutique.*[1]

Nous allons utiliser le concept de perception sémantique pour marquer le passage entre microsémantique, sémantique générale et théorie des formes sémantiques de Cadiot et Visetti. Le fait de convoquer la théorie des formes sémantiques nous aidera à démontrer par exemple au niveau lexical que nos titres sont dans un support d'immédiateté avec la

[1] Rastier (F.), *La microsémantique*, http://www.revue-texto.net/Inedits/, [consulté le 25 /02/ 2014].

BY-NC-ND

collectivité, certains sèmes des titres sont liés à des formes d'organisation collective. Pour le démontrer, il est nécessaire de poser au préalable une analyse de type morphosémantique qui nous situe au centre des morphèmes et des sémèmes. Pour cause d'organisation nous laissons l'analyse des signifiants à une description microsémantique en considérant respectivement les interactions entre titres et œuvres à partir des morphèmes.

I.1. ***Les morphèmes***

Un titre peut être constitué de plusieurs traits simultanés. Dans la conception propre à la sémantique interprétative, le trait minimal indécomposable de signification est le morphème. Le morphème est une unité signifiante en linguistique, et qu'il s'agit plus précisément :

> *D'un élément conférant un aspect grammatical à un élément dit sémantème. Le morphème sert à faire d'un mot un nom ou un verbe, à lui donner une catégorie (genre, nombre, personne), à spécifier sa fonction (sujet, régime), Chez Bloomfield, élément minimal (lexical ou grammatical) de signification. Hjelmslev définit le morphème comme élément de la signification, unité de contenu. Cette unité à valeur essentiellement grammaticale et s'oppose à l'unité à valeur lexical appelée plérème.*[1]

Pour tenter une description des morphèmes et leurs signifiés les sémèmes, l'analyse se penche sur certaines lexies des titres notamment «agneaux / Seigneur», « loup », « hirondelle » « sirène », « attentat » et « équation » qui, en morphosémantique sont des éléments porteurs de signification et pertinents pour comprendre le fonctionnement des signifiés. L'analyse des morphèmes revêt une *valeur distinctive*[2] consistant en grande partie à dégager les sèmes communs aux différentes acceptions des lexies et de prévoir en même temps les liens de similarité ou des processus de contrastes.

---

[1] Godin (C.), *Dictionnaire de Philosophie*, Paris, Fayard, 2004, p. 834.

[2] Nous faisons une analyse des traits morphémiques, par conséquent, la notion de *pertinence* est centrale dans la mesure où elle assume un rapport minimal, soit-il entre le signifiant et le signifié. Il est question de dégager un système de traits distinctifs ou pertinents reposant sur une logique binaire c'est-à-dire des contrastes sémantiques en vue de cerner les propriétés fonctionnelles des différentes lexies. Cette notion de valeur distinctive se définit également dans le cadre de ce travail en termes d'effets contextuels, de façon précise, cela revient à étudier les modes de virtualisation / actualisation sémique. À titre d'exemple, entre les deux sémèmes 'agneaux' et 'loup' il y a des contrastes sémantiques qui s'opèrent.

BY-NC-ND

Les contrastes sémantiques sont-ils faibles ou élevés entre « hirondelle » et « sirène », « agneaux » et « loup ». Cet aspect, caractéristique d'une description presque lexicale vise en termes fradiens une « morphologie constructionnelle » consistant à montrer ce qui est activé ou inhibé à la fois dans « hirondelle » et dans « sirène ».

Autre fait, que nous tâchons de souligner, c'est de recourir à chaque fois que cela s'impose à la *perception sémantique*[1], incontournable pour une analyse du signifiant oral en vue de *la reconnaissance des fonds et des formes*. On comprend selon une orientation morphosémantique qu'une description des sèmes vise parfois des situations extralinguistiques regroupées sous le nom technique d'*entour social*. L'articulation fond-forme bien qu'inévitable se fera en arrière-plan de l'analyse et permettra de préciser le rapport entre sèmes spécifiques et génériques.

I.2. ***Le sens des sémèmes***

La lexie et le morphème sont deux signes ayant pour signifiés la sémie et le sémème. Les sémanticiens pensent alors que le sens, position initiale de la sémantique interprétative, n'est pas directement analysable dans les objets extralinguistiques. Il est analysable comme une structure de traits sémantiques par opposition ou par *différence entre les termes.*[2]

Essayons, dans les limites de ce travail de dire qu'en sémantique interprétative, le concept de sémème situe l'étape où l'interprétation bascule du caractère inhérent au caractère afférent ou pour le dire plus simplement possible, on observe le passage d'une interprétation de nature intrinsèque à une interprétation de nature extrinsèque. C'est donc par le sémème que la signification s'ouvre vers des contextes culturels dans lesquels s'échelonnent des isotopies macrogénériques c'est-à-dire des déterminations axiologiques.

---

[1]Dissipons en effet une ambigüité : dans un titre, l'interprétation du signifiant oral (des idéophones, des phonèmes) réunit un ensemble de virtualités sémantiques dont la signification est liée à une représentation mentale, parfois subjective mais toujours inscrite dans le sillage d'une orientation discursive visée par l'analyse.

[2] Pour effectuer une analyse, nous avons besoin d'un critère différentiel indispensable pour approcher un texte : il est des règles en Sciences du Langage qu'une différence, un certain écart entre deux grandeurs constitue la première condition de l'apparition du sens. Il n'y a pas d'échappatoire. Un concept n'acquière sa valeur que dans la mesure où il s'oppose à un autre. C'est le principe de la différence tel que nous l'avait enseigné le CLG de Saussure. », Driss Ablali, in, *Sémiotique du texte : Du Discontinu au continu*, op. cit, p. 86.

BY-NC-ND

De fait les lignes de recherche en sémantique interprétative montrent que l'actualisation des sèmes se fait en fonction du contexte auquel ils sont inclus, c'est le cas des sèmes afférents contextuels ou des sémèmes. Cependant, le sémème a une structure sémantique déterminée et composée des sèmes spécifiques qui forment un sémantème ou des sèmes génériques qui forment son classème. Examinons en premier le sens de certains sémèmes et leurs différentes connexions dans les titres et les œuvres.

I.2.1. ***Le sémème 'hirondelle'***

Le sémème *hirondelle* est défini par la condensation des traits /hi/ + /ir/ + /rond/ ou /ronde/ + /elle/. Yasmina Khadra est attentif à certains sémèmes que le langage véhicule, soit de façon dénotative, soit de façon connotative. Dans les travaux de François Rastier, on peut dire que : «*L'analyse sémique (ou componentielle) appelle sémème l'ensemble des sèmes d'un morphème, autrement dit, le signifié de cette unité* [1]». En principe, on distingue le sémème 'hirondelle' dans le titre *Les Hirondelles de Kaboul*.

Il est nécessaire pour nous de partir d'une théorie du contexte pour retracer les occurrences de l'hirondelle tant dans sa définition proprement sémantique que sa conception à travers les siècles. Déjà, et selon certaines de nos recherches, la toute première occurrence de l'hirondelle remonte au XIX^{è} siècle où l'hirondelle était appelée « aronde ». On commence à percevoir dans cette dénomination les idées de sphères sociales, de mis en ensemble de choses, d'organisation complexes de groupes sociaux. Puisque ce siècle étant particulièrement riche en retrouvailles, etc.

De l'aronde à l'hirondelle, la polysémie s'est énormément enrichie avec l'ajout du morphème /ir/ et du sémème /elle/. L'hirondelle fait alors partie du taxème des oiseaux. Faisant partie de la classe des //oiseaux passériformes//, *l'hirondelle rustique*, *l'hirondelle rousseline* sont des espèces de passereaux. Ce qui est intéressant c'est d'interpréter comment les afférences sociales sont activées dans 'hirondelle' et que Khadra en fait un usage particulier. En voici une interprétation possible de ce titre.

[1] Neveu (F.), *Dictionnaire des Sciences du langage*, op.cit. p. 319.

BY-NC-ND

I.2.1.1. ***Les sémèmes 'rond' + 'boule'***

*Hi**rond**elles de Ka**boul*** : 'Rond' + 'boule' : inhérent : /sphéricité/, afférent : /enfermement/. Les deux sémèmes 'Rond' + 'boule' sont symétriques parce qu'ils partagent en commun le sème générique spécifique /forme ovale/ en rapport contextuel avec le mouvement des hirondelles dans le ciel. En fait, les sèmes /sphéricité/ et /enfermement/ distribués dans les sémèmes 'rond' et 'boule' marquent la relation entre l'inhérence et l'afférence mais également par d'autres critères sémantiques qui les recoupent, ceux des sèmes spécifiques et des sèmes génériques.

On pourra évoquer aussi la distinction entre les deux sémèmes en faisant appel aux interactions taxémiques du fait que 'rond' et 'boule' partagent deux sortes de taxèmes : le taxème des //espaces ouverts// par opposition au taxème des //espaces fermés//. En transposant cette interprétation sur le plan des prescriptions sociales, on voit évidemment que les espaces ouverts constitués du sème /rondicité/ sont particulièrement des espaces euphoriques où les sujets évoluent sans trop de sommation. Contrairement aux espaces fermés constituant des lieux clos, dysphoriques tels que les prisons de Kaboul évoquées dans la totalité des œuvres :

> *Le village ne disait rien qui vaille. C'était un trou, perdu, triste à crever, avec ses bicoques en torchis et ses ruelles désemparées qui ne savaient pas où courir cacher leur laideur. Quelques arbres squelettiques se faisaient bouffer par les chèvres, debout dans leur martyre.*[1]

Mais il n'y a pas que des prisons en tant qu'espaces fermés qui parsèment les œuvres, il y a également des trous, des creux du désert qui donnent à chaque fois une sensation d'étouffement à partir des énigmes des fosses. Une telle combinaison a pour fonction de faire remarquer que l'hirondelle étonne par ses bonds et rebonds, ses prouesses de vol et fait partie de la catégorie des objets volants. Dans le ciel, les hirondelles forment souvent des tourbillons qui tournent à la fois dans le sens horaire (extension ou dispersion spatio-temporelle des hirondelles et captent le plus souvent leur proie en plein vol) et dans le sens antihoraire (limite temporelle telle que le coucher du soleil).

Tous les tourbillons que les hirondelles effectuent tendent le plus souvent à se rejoindre pour former un rond, un cercle, un mouvement de rotation qui justifie d'ailleurs le trait inhérent/sphéricité/ que nous avons dégagé. Quant au trait /enfermement/, Yasmina Khadra en fait le lieu d'une tragédie à ciel ouvert : « *Le ciel afghan où se tissaient les plus belles*

[1] Khadra (Y.), *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit. p. 14.

BY-NC-ND

idylles de la terre, se couvrit soudain de rapaces blindés : sa limpidité azurée fût zébrée de traînées de poudre et les hirondelles effarouchées se dispersèrent dans le ballet des missiles ».[1]

Dans le prolongement de cette citation, les sémèmes ‘rond’ + ‘boule’ sont décrits en inhérence par assimilation à la rondeur du ciel afghan mais également à celle de la terre de Kaboul. Terre qui forme en elle-même une /boule/, sémème à l’intérieur de la lexie Kaboul. Le sémème 'boule' de Kaboul s'interprète comme un mouvement de repli sur soi pour contenir une extériorité.

Si Kaboul se conçoit comme une /boule/ c'est que morphologiquement son mode de donation engage une topique : appel au processus de transfert métaphorique à une isotopie spatiale, par *connexion symbolique*[2] entre Kaboul et ‘boule.’ Kaboul et ‘boule’ intègrent un même paradigme en projetant le même contenu dans deux positions tactiques c’est-à-dire une mise en relation de deux isotopies spatiales en relation de poly-isotopie.

Il est nécessaire de dire que Kaboul et ‘boule’ actualisent une transaction de dimensions entre terre / ciel qui engage des corrélats morphologiques associés à l'idée d'un mouvement bas / haut avec projection et resserrement des axes fermeture (terre) / ouverture (ciel). L'on voit se profiler inéluctablement les premiers malentendus : la tension entre terre / ciel : fermeture / ouverture que nous avons tenté de déterminer dans le cadre de la tensivité. Pour le moment, ce qui attire notre attention, c’est de montrer comment se manifeste la connexion entre les sémèmes dans le titre.

I.2.1.2. ***Le sémème 'elle' de hirondelle***

Le sémème 'elle' constitue un interprétant pour le titre *Les hirond**elles** de Kaboul*. Ce sémème est créateur de signification tant en inhérence qu'en afférence. Nous proposons son analyse de la façon suivante : 'Elle' : sème spécifique inhérent : /féminité/ ; sème générique afférent : /femme/. Le sémème 'elle' est activé dans le titre par opposition sémantique à 'il' qui comprend le sème spécifique inhérent : /masculinité/ et le sème générique afférent : /homme/ qui rentre dans la composition de la structure distinctive.

---

[1] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1, Les Hirondelles de Kaboul*, op.cit., p. 385.

[2] « *La connexion symbolique est définie comme une connexion entre deux sémèmes ou complexes sémiques telle qu’à partir d’un sémème ou d’un complexe lexicalisé, on puisse lexicaliser un autre sémème.* », in, Hébert (L.), *Introduction à la sémantique des textes*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 89.

BY-NC-ND

La différence entre /féminité/ Vs /masculinité/ a pour base principale le sème, comme l'admet Courtés : « *L'unité sémantique de base est le sème, élément de la signification minimale, qui n'apparaîtra comme tel qu'en relation avec un autre élément qui n'est pas lui : il n'a de fonction que différentielle et, de ce fait, ne peut être saisi que dans un ensemble organique, dans le cadre d'une structure.* »[1]

En inhérence, le sémème, 'elle' s'oppose à 'il' dans la classe distributionnelle des //pronoms personnels// ainsi que les traits génériques afférents /femme/ et /homme/ qui sont, eux, opposés dans la classe des //humains// laquelle permet de distinguer encore les sèmes /mâle/ pour homme par opposition à /femelle/.

La structure du titre maintient presque avec succès le parallélisme entre les deux niveaux sémiques : féminité dans /femme/ et masculinité dans /homme/. À ce niveau d'interprétation, nous avons particulièrement une relation inter-taxémique de l'afférence qui sélectionne, on le verra, deux taxèmes différents en partant du sémème 'elle' comme suit :

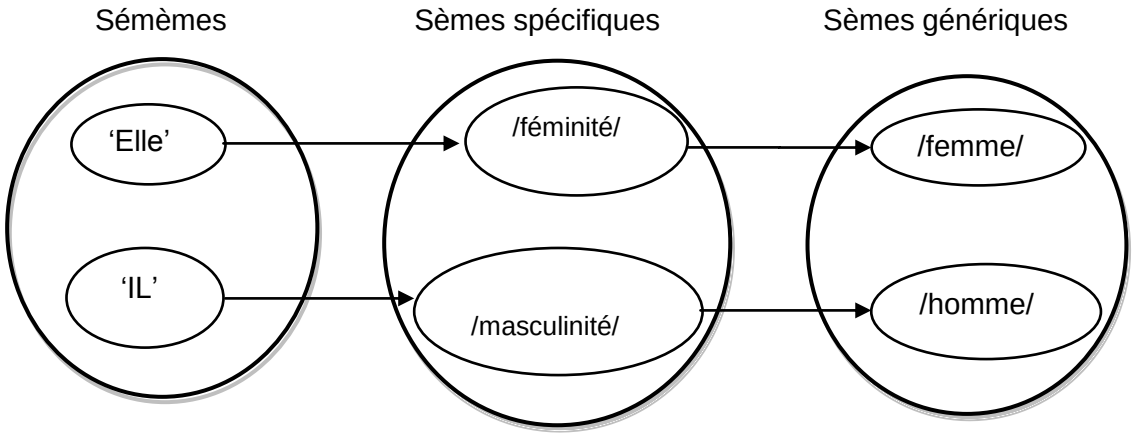


Figure 10 : Connexion entre sémèmes

S'agissant des connexions entre sémèmes, commençons en effet par cet avertissement de Rastier :

« *Les sémèmes par exemple n'ont évidemment pas la même connectivité, et certains sont au centre de faisceaux isotopiques complexes : les relations qu'ils entretiennent ne se*

[1] Courtés (J.), *Sémiotique narrative et discursive*, Paris, Hachette, 1993, p. 46.

BY-NC-ND

résument pas aux dépendances inspirées du modèle syntaxique, notamment quand elles sélectionnent des contextes lointains ».[1]

En ce qui nous concerne, nous avons un seul signifié au départ, le sémème 'elle' ; ensuite, une seconde unité obtenue par opposition sémantique, le sémème 'il'. 'Elle' et 'il' sont deux sémèmes actualisés dans la classe sémantique des //pronoms//. Cette classe permet effectivement à Yasmina Khadra d'établir une interaction au niveau inhérent avec les sèmes spécifiques /féminité/ et /masculinité/. De même qu'au plan afférent avec la distinction des sèmes afférents /femme/ et /homme/. C'est logiquement à ce troisième niveau que nous pouvons parler de *faisceaux isotopiques complexes* car, les deux afférences génériques, /femme/ et /homme/ permettent à leur tour de s'inclure dans deux taxèmes distincts suivant le contexte des œuvres. Nous avons, le taxème des //êtres forts// actualisé depuis le sémème 'elle' en passant par le sème générique /femme/ ; ensuite, il y a le taxème des //êtres faibles// actualisé par 'il' via un autre sème générique /homme/. Les interactions se présentent alors de la manière suivante :

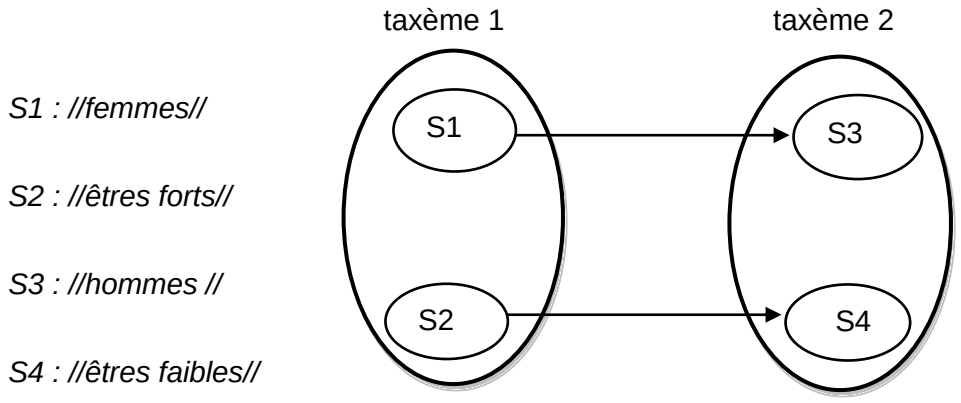


Figure 11 : Connexion entre taxèmes

La connexion inter-taxémique a de quoi à surprendre car on s'attend généralement, et selon une certaine *norme*[2], à ce que le sème /femme/ hérite du taxème des // êtres faibles // et que le sème /homme/, le taxème des //êtres forts// mais Khadra en fait presque le contraire puisque selon le contexte des œuvres, il affecte à femme le trait /force/ et à /homme/, le trait /faiblesse/ ; ce qui lui permet, à notre avis, de faire apparaître une prise de position

[1] Rastier (F.), *Arts et sciences du texte*, op. cit. p. 65.

[2] Nous parlons ici d'une norme socialisée vue comme « un invariant de tous les usages attestés », in, FRANÇOIS RASTIER (2008) «Conditions d'une linguistique des normes», [En ligne], Volume XIII - n°3 (2008). Coordonné par Carine Duteil.
Disponible sur : http://www.revue-texto.net/index.php?id=1612.

BY-NC-ND

idéologique concernant la défense des femmes. Une telle prise de position est actualisée à partir d'une connexion métaphorique[1] que nous pouvons résumer morphologiquement de la façon suivante : la connexion métaphorique 'Hirondelle' → /femme/ se fait par le canal de l'interprétant 'elle' qui permet d'activer le sème afférent /femme/. Ainsi, femme et homme sont deux sortes de sèmes afférents qui résultent de la propagation de sèmes en contexte. On peut dire que /femme/ et /homme/ sont des sèmes afférents contextuels parce que *« le mode d'actualisation [] ne met pas en jeu le rapport entre types et occurrences, mais uniquement les rapports entre occurrences. »*[2]

'Hirondelle', /elle/ et /femme/ sont en outre des interprétants du féminisme de l'écrivain algérien qui, de texte en texte, il défend le sort des femmes à Kaboul. Pour arriver au dernier sème générique /femme/, la signification suit un processus : elle va des sèmes génériques dimensionnels des oiseaux ('hirondelle' investi de son sens premier d'oiseau) passe par la classe intermédiaire des pronoms 'elle' pour aboutir à la classe des êtres (le trait /femme/ en particulier).

Pour parler des exécutions publiques des femmes à Kaboul, l'auteur active la signification en intégrant le sémème 'hirondelle' et le trait afférent /femme/. En matière de sémème, Jean Petitot Cocorda ou Louis Hébert ont repris en grand détail la connexion des sémèmes à d'autres signifiés sémantiques, à l'exemple des connexions métaphoriques : *« La définition du sémème comme composé d'une figure sémique et d'une base classématique implique que le sémème n'est pas une unité de signification délimitée par des dimensions du signe minimal ; en immanence ».*[3]

Le processus métaphorique s'effectue par un transfert analogique entre le sémème 'elle' et le trait générique afférent /femme/.

---

[1] Pour éviter toute mésinterprétations nous voulons marquer une distinction entre les termes interaction / connexion même s'ils semblent très proches par le sens. Les interactions interviennent dans des processus sémantiques complexes (les transformations morphémiques, la théorie des passages développée par F. Rastier, les réécritures aussi. Les connexions, non pas au sens cybernétique mais d'une manière sémantique, il s'agit au sens large du passage de l'actualisé au virtualisé par une action de lier, d'enchaîner des éléments séparés permettant de faire entrevoir normalement des homologies fortes comme des relations de dépendance et de hiérarchie entre les constituants au niveau syntaxique. Au niveau sémantique, *une connexion est une relation entre deux sémèmes appartenant à deux isotopies génériques différentes*. La connexion métaphorique repose alors sur un transfert d'analogie ou le caractère symbolique d'un ensemble dont les parties sont liées les unes aux autres. Dans notre cas, le sémème 'elle' est en relation d'analogie avec le sème afférent /femme/. 'Elle' activé dans 'hirondelle' et /femme/ partagent les mêmes traits sémantiques.

[2] FRANÇOIS RASTIER (2005) «La microsémantique», [En ligne],
Disponible sur : http://www.revue-texto.net/index.php?id=536.

[3] Petitot-Cocorda (J.), *Morphogénèse du sens*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985, p. 217.

BY-NC-ND

Le sémème et son trait afférent se trouvent liés par des propriétés communes à l'exemple du sème inhérent /féminité/ actualisé à la fois dans 'elle' et /femme/. Le trait /féminité/ est nettement exprimé dans l'œuvre à la distance narrative 435 où l'on note sa propagation de manière itérative :

> *T**elle** une forcen**ée** dans sa camisole, **/elle/** reste effondrée sur le perron, à dégouliner sous la chaleur et à écouter son halètement s'accélérer et le sang battre ses tempes. Subitement, **/elle/** s'en veut d'être là, assise sur le seuil d'une ruine [...]. **/Elle/** a le sentiment d'être un objet, suspect exposé à toutes sortes d'interrogations et cela la torture. [...] Qu'espérait- **/elle/** trouver dans les rues de Kaboul, hormis la misère et les affronts ? Comment a-t- **/elle/** accepté de suivre son époux ? [...] Pourtant c'est exactement ce qu'**/elle/** redoutait. **/Elle/** savait que sa témérité allait l'exposer à ce qu'**/elle/** déteste le plus, à ce qu'**/elle/** refuse jusque dans son sommeil : la déchéance. C'est une blessure incurable, une infirmité qu'on n'apprivoise pas, un traumatisme que n'apaisent ni les rééducations ni les thérapies et dont on ne peut s'accommoder sans sombrer dans le dégoût de soi-même. Et ce dégoût [...] fermente en **/elle/** [...] **/elle/** le sent grandir au tréfonds de son être [...] qu'**/elle/** dégouline et suffoque [...] **/elle/** est sur le point d'éclater en sanglots. Avec un effort inouï, **/elle/** commence par crisper les poings [...] Lentement, elle refoule sa colère [...] qu'**/elle/** prenne son mal en patience [...] qu'**/elle/** tienne le coup.*

L'extrait montre comment le sémème 'elle' dans le titre *Les Hirondelle de Kaboul* est actualisé dans l'œuvre en tant que *molécule sémique*[1], c'est-à-dire un groupement stable de sèmes /féminité/ et /femme/ formant une isotopie féminine. Par-là, la figure maternelle s'oppose à la figure paternelle (souvenons-nous des analyses du sémème 'loup'), signe encore d'un autre malentendu. L'isotopie féminine dans *Les Hirondelles de Kaboul* vient rétablir la fracture posée par le père assassin. Au loup rigide (le père) sans affection Yasmina Khadra oppose les hirondelles (les femmes) significativement valorisées :

[1] Louis Hébert a donné une explication du concept de *molécule sémique* en sémantique textuelle : « Au sens restreint, groupement d'au moins deux sèmes spécifiques corrécurents, c'est-à-dire qui apparaissant au moins deux fois ensemble dans deux positions (position tactique) différentes au sein d'un même produit sémiotique. Au sens large, une molécule sémique est un groupement d'au moins deux sèmes corrécurents. À une molécule sémique correspond forcément un groupe d'isotopies (faisceau isotopique), chacune étant définie par un des sèmes spécifiques de la molécule. », in, *Dictionnaire de sémiotique générale*, [en ligne], n° version 12. 5, date de la version, 03-06-14, p. 146.

BY-NC-ND

Et d'un coup, un voile tombe, et une merveille en jaillit. Atiq n'en revient pas. Une femme intégrale, compacte ; un visage de femme authentique, tangible, intégral lui aussi, là, devant lui. Inimaginable. Il y a si longtemps qu'il a divorcé d'avec une telle réalité qu'il la croyait bannie des mentalités. Quand il était plus jeune au sortir de l'adolescence, il arrivait de profaner le repaire de quelques cousines pour les observer de loin, attentif à leurs éclats de rire, à leur vénusté et à la souplesse de leurs remuements.[1]

Une métaphore se profile dans ce passage à partir des traits /vénusté/, /femme authentique/, /femme intégrale/ destinés à produire le sème spécifique /beauté/. C'est évident le contenu de /femme/ fortement socialisé fait métaphore avec /beauté/ voire une plastique de reine, fut-elle présente aussi dans *Les Sirènes de Bagdad*.

L'isotopie féminine présente dans *Les Hirondelles de Kaboul* est relayée dans *Les Sirènes de Bagdad* à partir de la lexie « sirène ». Pour comprendre les occurrences de « sirène », procédons à une interprétation par réécriture. En analyse morphémique, la réécriture est décrite comme : « *Une grammaire formelle, fondée sur un principe génératif reposant sur un système de règles. Ces règles sont de deux types : des règles de réécriture (ou règles syntagmatiques), qui produisent des structures profondes, des règles de transformation qui produisent des structures de surface. Les règles de réécriture engendrent des structures syntaxiques par un système de dérivation organisée par paliers ».*[2]

Dans le dispositif théorique de François Rastier, la réécriture est le transfert qui s'organise d'une unité-but vers une unité-source. Nous aurons par exemple : Sirène → /reine/. Cela donne des combinaisons syntagmatiques suivantes : 'Sirène' : inhérent : /féminité/ ; afférent : /femme/. Une sirène est une femme qui séduit par sa grâce, le charme de ses manières. Au niveau textuel le narrateur intradiégétique décrit sa mère sous les traits d'une sirène :

Ma mère sourit et toute la souffrance qui froissait ses traits disparut comme par enchantement. Elle était belle, ma mère, avec ses cheveux noirs qui lui arrivaient au renflement des hanches et ses yeux grands comme des soucoupes. Souvent, quand nous étions encore sur nos terres et que je la voyais contempler nos champs du haut d'une butte, je la prenais pour une sultane. Elle avait de l'allure,

[1] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1, Les Hirondelles de Kaboul*, op.cit. , p. 462.

[2] Les règles de réécriture correspondent bien en analyse morphémique puisqu'elles reposent sur une combinaison lexicale qui consiste à convertir un élément en un autre. L'opérateur de conversion est symbolisé par la flèche qui marque l'orientation vers l'unité-but.

BY-NC-ND

de la grâce, et lorsqu'elle dévalait le flanc du tertre, la misère qui s'accrochait à l'ourlet de sa robe telle une meute de chiens ne parvenait pas à la rattraper.[1]

Les occurrences du trait /elle/ installe le sème afférent /femme/. Avec ce sème, la figure de la mère se trouve complètement intégrée dans les structures discursives. Démontrons-le en analysant les sèmes de la phrase : « *Elle était belle, ma mère* » dans laquelle il y a une accumulation des traits féminins : Elle (*féminin*$_1$), était belle (*féminin*$_2$), ma mère (*féminin*$_3$). /Féminin$_1$/ : occurrence 'fille' ; /Féminin$_{2/}$: occurrence 'beauté féminine' ; /Féminin$_3$/ : occurrence 'maternité'. La beauté de la mère permet au narrateur de gommer un des traits existentiels collé métaphoriquement à sa robe (« *la misère s'accrochait à l'ourlet de sa robe telle une meute de chien* »). Visiblement, chez Khadra, la mère ne présente aucune perturbation au niveau de la fonction motrice du corps. Elle est d'ailleurs exagérément comparée à une sultane.

I.3. ***Sémantème et archisémème***

En empruntant à Léo Hoek l'argument de la ''*marque du titre''* que nous reprenons et reformulons par la sémantique interprétative en termes de ''*marqueurs sémiques ou sèmes''*, le trait pertinent du titre *Les agneaux du Seigneur* est identifiable dans le sémantème de « agneaux » et « Seigneur ».

Le terme de sémantème a tout d'abord désigné la substance sémantique (concept) d'un mot et il a notamment servi à distinguer entre les unités du lexique porteuses de sens (lexèmes) et les morphèmes grammaticaux (grammèmes), censés dans cette perspective, en être dépourvus. Cet emploi est tombé en désuétude, et c'est dans le domaine de l'analyse sémique que le terme de sémantème est employé aujourd'hui. Il sert à désigner l'ensemble des sèmes spécifiques d'un sémème.[2]

« Agneaux » se définit par la structure de ses sèmes spécifiques, soit le sémème composé des unités : {S_1 /docilité/, S_2 /vulnérabilité/, S_3 /fragilité/}, les mêmes sèmes spécifiques sont aussi actualisés dans « Seigneur », avec quelques nuances. Le sémème de « Seigneur » se compose en effet des sèmes spécifiques tels que {S_1 /bonté/, S_2 /sauveur/, S_3 /protecteur/}. Ces sèmes sont obtenus par extension au domaine de définition du sémème de « agneaux ». Il est en effet possible d'identifier dans « agneau » les sèmes afférents

[1] Khadra (Y.), *Ce que le jour doit à la nuit*, op.cit. p. 93.
[2] Neveu (F.), *Dictionnaire des sciences du langage*, op. cit. pp. 317-318.

BY-NC-ND

contextuels comme /calme/ et /stabilité/. Nous avons alors deux groupes de sémèmes distribués dans « agneau » et dans « Seigneur » et il est nécessaire de localiser leurs sèmes constants c'est-à-dire l'intersection des sémèmes qu'on nomme l'archisémème : *On appelle archisémème l'ensemble des sèmes communs à plusieurs sémèmes.*[1] Dans l'exemple *Les agneaux du Seigneur*, le sème /animé/ appartenant à « agneau » et le sème /non-humain/ au sens divin actualisé dans « Seigneur » forment l'archisémème du titre. 'Calme des agneaux' : inhérence : /statisme/ ; afférence : /pessimisme/.

Comme on le voit, les sémèmes de ce titre relèvent de différents niveaux hiérarchiques mais ces niveaux sont actualisés. Si on oppose par exemple le trait afférent /douceur/ dans agneau et Seigneur à l'afférence /férocité/ dans loup, on obtient une hiérarchisation des niveaux de signification dans la totalité des titres et des œuvres. Les traits inclus dans « agneaux » ont une incidence sémique avec l'autre lexie en présence dans le titre, notamment « Seigneur » où son morphème « ~ *eur* » fonctionne comme l'amplificateur du sème /stabilité/. On le perçoit nettement dans les sémèmes du discours où Yasmina Khadra essaie d'inscrire deux grands fonds isotopiques : d'abord, une isotopie du silence ; mais un silence maléfactif en tant qu'élément négatif si on s'en tient au contexte historique de l'œuvre lié à la guerre d'Algérie.

La corrélation est d'autant plus indirecte entre l'isotopie religieuse actualisée dans le titre et celle de la guerre que l'on retrouve dans *À quoi rêvent les loups*. Après le fracas des armes, il se substitue progressivement le silence des rues ruinées mais également celui d'un instant de la culpabilité et de la déraison. Ensuite, à ce silence Yasmina Khadra fait advenir un autre silence qui se manifeste en tant qu'isotopie domaniale de nature métaphysique sous forme d'une interrogation tendue vers /l'au-delà/, sème afférent contenu dans « Seigneur », cette fois, en rapport avec la classe domaniale des //Divin// ou des //grandeurs// :

> *Là-haut, nous n'aurons qu'à claquer des doigts pour voir nos vœux exaucés. Nous choisirons notre harem parmi les contingents de houris qui peuplent l'Eden et, chaque soir, à l'heure où les anges rangent leurs flûtes, nous iront cueillir des soleils par paniers dans les vergers du Seigneur.*[2]

[1] Neveu (F.), *Dictionnaire des sciences du langage*, *idem*, p. 319.

[2] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1, Les agneaux du Seigneur, op. cit.* p. 169. D'autres traits peuvent être lexicalisés pour « Seigneur » tels que les traits /Roi des cieux/, /Sauveur/ et le sème /au-delà/ manifestant des signifiés 'élévation', 'hauteur', 'altitude' qui s'inscrivent dans le domaine des //grandeurs//. Les trois signifiés ' élévation, hauteur, altitude' actualisent le sème afférent contextuel /divinité/.

BY-NC-ND

Dans l'œuvre, l'isotopie religieuse s'étale de façon générique comme un fond sémantique en tant qu'énigme de la stabilité des choses ; du fondement et de la quiétude dans laquelle le sujet redécouvre à sa manière la dimension incorruptible du monde :

> *L'appel du muezzin retentit dans le prolongement du mien, apaisant subitement mon âme. Ce fut un moment d'une incroyable intensité. Comme par enchantement, mes angoisses s'émiettèrent, et un sentiment de délivrance me submergea. J'étais convaincu qu'il s'agissait là d'un signe du ciel. Dieu s'adressait à moi par le truchement du muezzin. Un monde s'éveillait autour de moi, me couvait déjà, me délivrait de mes hantises. Les affres de la nuit reculaient devant la proximité des miens. Je pouvais enfin tenir debout sans fléchir, me prosterner sans m'effondrer.*[1]

La redécouverte du monde passe par une forme d'empathie qui manifeste une médiateté entre le sujet et la voix du muezzin. L'isotopie religieuse sert de base au recentrement du sujet sur ses propres actes. Cette isotopie est corrélative à une attitude de prise de conscience du sujet, dans la version psychologique de refoulement des faits immoraux. Sans pourtant négliger la teneur morphosémantique, « agneau » est doublement signifié : en afférence lexicale. Laquelle identifie par exemple les sèmes /bergerie/, /innocence/ et /docilité/ alors que son application dans le discours recueille une autre acception, par *substitution sémantique*[2] aux sèmes de la bestialité :

> *Un ressac d'indignation ébranle l'assistance […] Peuple d'Algérie, que fais-tu sous les décombres ? La mort dans l'âme, j'ai dévalé les pentes de la colline dans l'espoir de rencontrer, loin de cet endroit vicié, des hommes épris de probité. Et j'ai vu la prophétie fuyante et désabusée, encombrée de hardes, misérable et hagarde, vilipendée, répudiée, mise au rebut. Et Sodome m'a semblé infime devant Alger !*[3]

Le déchaînement des agneaux est conforme à une pratique typique, celle d'une pression sociale ancrée au sein d'une collectivité. Les agneaux sont assimilés au peuple et les différents acteurs appartiennent à des positions disjointes. Les agneaux marquent une forme

[1] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1, À quoi rêvent les loups, op. cit.* p. 224.
[2] La substitution est un terme descriptif qui remonte aux théories de Roman Jakobson où les signes impliquent les deux modes d'arrangement (axe de combinaison et axe de sélection). Yasmina Khadra substitue à « agneau » les syntagmes chargés de passions éradicatrices comme la haine. Il opère une substitution visant à *faire changer de sens* ou le varier.
[3] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1, Les agneaux du Seigneur, op. cit.* p. 57.

BY-NC-ND

de représentation, laquelle reste liée à la manière dont un trait sémantique se virtualise dans certains contextes. On note par exemple que les agneaux ne partagent pas la même position énonciative et les états d'âmes habituels masquent des variations de colère et déterminent en partie le sens de la guerre d'Algérie menée dans les œuvres.

I.4. ***Le système des lexies***

Les interactions sémantiques entre titres et œuvres se jouent au niveau des lexies. Pour commencer une interprétation, l'analogie entre les lexies constitue un interprétant pour l'analyse des titres. L'interprétation visée ici consiste à comprendre du point de vue textuel le sens, la signification et la référence de certains mots. Nous voulons donc poursuivre plusieurs objectifs :

- *Analyser les occurrences des mots ;*
- *Rechercher le rapport d'un signe avec une réalité extralinguistique ;*
- *Rechercher des relations sémantiques contextuelles au mot.*

Ces quelques objectifs favorisent une construction dynamique du sens en contexte. Nous allons partir d'un principe sémantique selon lequel le mot est un interprétant qui ne peut se définir qu'à partir de l'ensemble des sèmes afférents c'est-à-dire son appartenance à plusieurs paradigmes. Les lexies permettent de combiner sens et signification pour pouvoir expliquer les titres et les œuvres dans leur contexte respectif (contexte actif ou non actif).

Partant de la position de Bernard Pottier dans *Sémantique générale,*[1] la lexie est formée soit par un mono-lexème, soit par plusieurs lexèmes ; la première est une lexie simple tandis que la seconde est une lexie composée. Pour Rastier, le concept de lexie est « *une unité d'analyse comprenant au moins un lexème, la lexie est toute à la fois une unité de comportement syntagmatique et de commutation paradigmatique*[2] ». Il se peut qu'une lexie soit figée dans un titre ; dans ce cas le défigement est souvent une solution adéquate proposée pour débusquer l'implicite qui s'y attache. Commençons par étudier la « lexie-titre » attentat pour vérifier comment les morphèmes donnent une signification au texte.

[1] Pottier (B.), *Sémantique structurale*, Paris, Puf, 1992.
[2] Rastier (F.), *Signification, sens et référence* [article en ligne consulté le 28 juin 2015, p. 9.]

BY-NC-ND

I.4.1. ***La lexie « attentat »***

L'attentat est un mot-titre caractérisé par une pluralité d'acceptions. Celles-ci relèvent du contexte actif rattaché au domaine des //explosifs//. Par extension, l'attentat adopte les sèmes d'un sens répressif caractérisé par des marques formelles : /agression/, /complot/, /attaque/, /infraction/, /délit/ ouvrent le cercle infernal des événements violents. Tout comme en contexte, avec la montée des régimes intégristes, l'attentat s'érige en une organisation terroriste dont il est parfois difficile de cerner les enjeux. Cependant, Yasmina Khadra nous livre les codes dans ses textes. Essayons de comprendre, de décrire les différentes combinaisons possibles du mot attentat. Pour cela, utilisons une fois de plus *la dissimilation évaluative*[1] car « attentat » a plusieurs signifiants dans l'ordre morphologique.

Il y a en effet une dissimilation évaluative dans l'emploi du mot en langue : le passage par exemple du latin « attentare » (porter la main) à la forme actuelle « attentat » marque un changement morphologique de la forme « re » en « t ». Reconnaissons avant tout que si on applique au verbe « attenter » une signification bien connue, ce serait une intention de type maléfactive et l'attentat se définirait comme une destruction programmée qui fait activement acquérir la fonction sémantique {dégradation + violence}. Ainsi, les phonèmes vibrantes roulées « r-e » à la fin du mot latin « attentare » se sont muées uniquement en trait graphémique « t ». À noter ensuite que la lexie « attentat » assemble deux traits dans une même lexie à travers le dédoublement répétitif des « at ».

À la suite, la première forme « at » est en position inchoative et la seconde forme « at » en position terminative mais sont en relation de synonymie réciproque. La forme en « tent » leur est syntaxiquement liée. De tels traits sont significatifs parce qu'on peut avancer comme analyse que les combinaisons des « at » sont des unités érigées en indice casuel d'ergatif agissant c'est-à-dire en /attaque, contre-attaque/. Les deux « at » riment avec une gestuelle de l'affrontement. Les significations de *L'attentat* sont déterminées par celles de ses morphèmes. On peut avoir dans attentat le graphème complexe « tat » qui actualise un autre graphème, « tas » pour traduire une mise ensemble de choses à l'intérieur d'un tout compact comme ce fatras que l'on retrouve le plus souvent cité :

[1] Une précision doit s'opérer : nous traitons exclusivement de la dissimilation évaluative. La dissimilation évaluative consiste à localiser les traits évaluatifs en convoquant les termes parasynonymes. En reprenant Franck Neveu, *« La dissimilation est un type de métaplasme caractérisé par un changement phonétique qui réside dans une différentiation de deux phonèmes identiques non contigus dans un même mot.* », in, *Dictionnaire des Sciences du langage*, op.cit, p. 130.

BY-NC-ND

La caserne était ouverte aux quatre vents, les remparts effondrés ; on pouvait voir le baraquement aux fenêtres et aux portes emportés par les pillards. Les toits n'étaient plus qu'un fatras de poutres noircies. Les façades éventrées portaient la morsure des missiles briseurs d'abris. Une avalanche de paperasse s'était échappée des bureaux pour aller gauchir contre les grillages derrières les hangars. Des engins bombardés explosaient leur carcasses […] Je contemplais l'amas de désolation sur la colline que le sable envahissait sournoisement. Un chien sortit de la guérite devant l'entrée principale de la caserne, brun et famélique, s'étira puis, le museau raclant le sol, disparut derrière un tas d'éboulis.[1]

Pour effectuer un petit décompte des indices de répartition, l'attentat comporte une mise en syllabes de « t »[2] formulés en « t_1 t_2 t_3 t_4 » se suivant dans le titre de manière systématique. L'assemblage de ces « t » offre une « sensation de frottement ». Là encore, il est possible de déchiffrer dans ces occlusives dentales groupées (t_1, t_2, t_3, t_4) une forme de pulsion agressive et appartiennent en fait au taxème textuel des //agressions//.

En insistant sur la combinaison des [t] dans le titre, on peut faire ressortir des relations sémantiques contextuelles. Dans « attentat », on note la récurrence d'une forme expressive qui fait appel aux critères syllabique et phonétique. Il y a quatre occurrences syllabiques contenant un [t] par synchronisation de critères phoniques. En fait, la répétition des [t] est fondée sur le plan de l'expression qu'on peut analyser comme une isotopie des explosions, constamment présente dans l'œuvre : « *une logue aux yeux rongés » ; « la bouche affaissée » ; « les ceintures explosives ».*

C'est possible de dire que le [t] semble davantage présenter des similitudes avec l'itération des bombes, des explosifs et toutes sortes d'éraflures corporelles provoquées par des effets de déflagrations. Pour cela, au plan textuel, [t] dans « attentat » semble jouer le rôle d'interprétant lexical. Il actualise des formes d'anaphores rhétoriques permettant à Khadra de décrire les traces d'un espace d'horreurs. Khadra iconise l'horreur à partir de l'enchaînement syntagmatique des [t]. Nous pouvons confirmer une telle interprétation en citant une phrase du texte :

[1] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1, Les sirènes de Bagdad*, op. cit. p.753.

[2] Le « t » est considéré dans la conception d'une analyse morphosémantique comme un phème formé d'un trait vertical et d'une barre coupante à l'horizontalité. Leur accolement dans le titre *L'attentat* offre une scène de plus en plus proche du déchirement où les choses se frottent sous forme d'impacts et de coups violents.

BY-NC-ND

L'horreur, le corps calciné, les palissades criblées de mitraille, les spectres hagards[1] *»* ou encore cette autre phrase *: « le corps d'un homme, ou bien d'un gamin, traverse mon vertige tel un flash obscure. Une pluie de poussière et de feu vient de ma happer, me catapultant à travers mille projectiles.* [2]

On identifie dans « traverse », « flash », « happer » la récurrence des traits /intensif/ et /ponctuel/ en rapport aux explosifs comme si l'enchaînement des [t] couvre les mouvements de détonation et de déflagration. En discours, l'enchaînement syntagmatique des « t » atteste également une trace d'agressivité. Les traces sont présentes dans des syntagmes et des lexèmes comme « *rafales des mitraillettes* », « *crépitement des balles* », « *lance-roquettes* », « *kalachnikovs* » puis « *explosifs* ».

On peut avancer une analyse liée au fait que les formes dédoublées at/at peuvent correspondre aux mouvements d'ouverture/fermeture d'un canon. Ces deux traits peuvent signifier des indices d'un chargement/déchargement des balles d'une mitraillette. Ouverture / fermeture ; chargement / déchargement sont considérés comme des formes gestuelles actualisées lors de la production d'un attentat.

Aussi, l'enroulement des [at] peut signifier la sensation d'un frottement, d'un bruissement qui s'explique en termes de déchirement social ou bien par tout ce qui vole en éclat pendant un attentat. Il peut s'agir de ''la terre en miette'' sous le choc des ondes, du bris des objets, des maisons déracinées ou effondrées, des véhicules fracassés et vitres cassées. Les bris d'objets parsemés lors d'un attentat deviennent textuellement des bris de sens :

Au fur et à mesure que nous approchions d'Oran, des carcasses de voitures se mirent à baliser les bas-côtés de la route. Certaines étaient calcinées, d'autres pillées, les portières arrachées et le capot en l'air. Des ballots, des valises, des coffres s'éparpillaient aux alentours, éventrés, cabossés, avec du linge accrochés aux broussailles et des affaires abandonnées sur la chaussée. Il y avait aussi des traces d'agression, du sang sur la poussière, des pare-brise fracassés à coup de barre de fer.[3]

Il en résulte de ce dispositif descriptif de l'attentat une morphologie fonctionnelle considérée dans sa structure spécifique : sème pour sème tout est /broyé/, /calciné/, /affaissé/,

[1] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1, L'attentat*, op. cit. p.628.
[2] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1, L'attentat*, op. cit. p.661.
[3] Khadra (Y.), *Ce que le jour doit à la nuit*, op.cit. p. 390.

BY-NC-ND

/désintégré/ et /ravagé/. Ces traits sont des éléments morphologiques modalisant clairement une isotopie incendiaire. Parce que l'attentat profile des nuées de flammes, des ruines qui nous rappellent sans cesse la ville d'Alger plongée dans les cendres et les décombres, avec ses silhouettes rampantes.

Au niveau macrostructural, la métaphore des cendres est sérialisée par des caractéristiques sémiques comme /dynamite/, /érafler/, /bombe/, /exploser/, /arme/, /coup de feu/, /chars/, /détonation/, /canons/, /crissement/, /onde de choc/, /lacrymogène/ témoignant qu'Alger est une hécatombe ; un tombeau quasiment à ciel ouvert.

Pour reprendre le commentaire de Jacques Fontanille dans une brève étude du titre, « *le titre a sa place à l'intérieur d'une sémiotique des objets, et pas seulement à l'intérieur d'une sémiotique des textes* [1]», il est possible d'appliquer au titre *L'attentat* un sens matériel vu tous les objets qu'il compose mais il s'agit plus des objets négatifs dont la fonction est destructrice. Après l'attentat, c'est le vide infini. Un raisonnement identique peut être tenu à partir de la forme minimale « en » du titre.

Rappelons que la conception de la sémantique interprétative est marquée aussi par le fait que certains sèmes voire certains morphèmes renvoient le plus souvent à des catégories abstraites. Le graphème complexe « en » fonctionne comme un indicateur de l'onde de choc qui démantèle et décime les objets physiques (lieux). Attentat ou attenter, l'action est constamment orientée en position externe vers un sujet accusatif.
Maintenant, les problèmes soulevés en morphosémantique de notre étude viennent profitablement prolonger l'analyse d'un autre titre, *L'équation africaine*.

I.4.2. ***La lexie « équation »***

L'équation africaine peut être définit du point de vue de la structure et apparaît comme un théorème de l'algèbre. Une équation est une composition d'au moins deux éléments reliés entre eux par une relation d'égalité. Par exemple, dans une équation de type $x^2 = -4$ nous avons la relation entre deux éléments qui forment une structure. Notons que la relation peut avoir une valeur d'égalité, d'identité ou d'opposition. La définition de l'équation comme propriété algébrique mathématique intéresse la sémantique. Une équation serait une proposition conjoignant (égalité) ou disjoignant (opposition) des objets sémantiques comme

[1] Fontanille (J.) & *Josep Besa Camprubi*, *Les fonctions du titre*, Presses Universitaires de Limoges, 2002.

BY-NC-ND

le (x^2) en positif et le (- 4) en négatif dans notre exemple. Il en découle que *L'équation africaine* est une opération qu'il faut chercher à décrire les différentes combinaisons possibles.

Equation : sème inhérent /théorème/, /opération/ ; sème afférent : /problème/. En afférence, le trait /problème/ est saillant dans /équation/ et entretient une relation avec plusieurs paradigmes. Nous avons les traits sémiques /compliqué/, /difficulté/ qui entretiennent des relations contextuelles internes avec le mot « équation ».

La signification du trait « équation » est déterminée par le trait générique /égalité/ au sens d'une égalité entre les grandeurs. D'un côté, nous avons une grandeur constante. De l'autre, une grandeur variable. Dans l'œuvre, des valeurs qui la varie relève des traits comme /équilibre/ et /dépendance/. Au fond, le contexte minimal du titre actualise une afférence de culture. Et, le sens est déterminé dans l'œuvre par la présence des traits afférents socialement normés.

Entre « équation » et « africaine » il se construit une classe morphologique identique en contexte en tant que trait d'une difficulté sociale. La difficulté est actualisée dans « africaine » à partir de « afr » → /âpre/, par réécriture. Cependant, l'interprétation de *L'équation africaine* n'est satisfaisante que dans la mesure où on envisage l'étude du titre et de l'œuvre en étendant les significations sur le plan sociolectal censé référer la complexité des problèmes sociaux, à l'image des phrases complexes propagées dans l'œuvre :

> *Que sont devenus les écoles, les centres de formation, les institutions, le travail ? Qu'est-il advenu de l'ordre, de la justice, de la démocratie, de la dignité ? Je ne vois qu'exodes, razzias, viols et clochardisation d'un peuple sans dieux ni mérites, livré aux voleurs et aux tyrans génocidaires.*[1]

Le titre développe donc un nœud sémantique où il y a interconnexion des afférences sociolectales. Les points d'interrogation qu'on observe en parcourant le texte sont en rapport avec les sèmes afférents activés sur le plan culturel. Ce qui veut dire, d'une part, que l'équation suppose la prédominance d'une norme. D'autre part, en tant que forme normative, le titre recouvre une structure connotative et topique. Notamment le titre active le topos de la perte de valeurs sociales.

[1] Khadra (Y.), *L'équation africaine*, op. cit. p. 220.

BY-NC-ND

La topique au sens de pertes et d'enchaînements fatals de valeurs est justifiée par le fait qu'à l'intérieur de l'œuvre, nous avons des scènes sans rapport apparent. Puisque les valeurs éthiques, par exemple, ne sont pas exactement les mêmes. De même que les acteurs ne s'accordent pas sur un même point de vue. Cette discorde signifie qu'on distingue dans l'œuvre un fond commun sur lequel se profile la tragédie du sujet. Le titre devient source de l'afférence contextuelle qui suppose également la part de la détermination et de l'indétermination du sujet dans des épreuves.

Le sens du mot « équation » intervient dans le titre comme une norme locale qui devient peu à peu dans l'œuvre une norme générale fortement stabilisée. La proximité sémantique entre « équation » et « africaine » se traduit par une translation de forme liée aux « sociodrames » : la violence, le mal Vs le bien, etc. La transmission des valeurs s'effectue sous le mode du conflit. Les normes sont exposées dans l'énonciation par les acteurs qui exposent leurs ambitions, leurs motivations à partir des sommations multiformes.

L'acte narratif s'offre en souvenir et parcours d'une histoire collective. Le trait « africaine » est à mettre en rapport avec les sémèmes 'continent', 'culture', 'peuple.' Le titre et l'œuvre présentent tous deux des caractéristiques et l'intérêt de rendre compte des malentendus. En ce sens l'objectif du titre entier est non pas de différer le réel mais de procéder à sa mise à nu axiologique. L'équation… elle manifeste donc une connexion symbolique en tant que mode d'une difficulté d'être qui s'accentue avec l'allotopie occasionnée par les jours et les nuits dans l'œuvre *Ce que le jour doit à la nuit*.

I.5. ***L'allotopie générique***

S'il faut partir d'une définition, *on appelle allotopie une relation de disjonction exclusive entre deux sémèmes qui comportent des sèmes incompatibles.*[1] La notion d'allotopie nous permet de situer l'étude du titre au centre d'un système d'analyse sémique. L'objectif est de relever des structures de variation dans les textes. Cela a un intérêt puisqu'on peut vérifier la validité du fonctionnement des unités et saisir le sens du titre et de l'œuvre par ses unités internes. C'est-à-dire à partir de la variation des sèmes.

L'allotopie, elle s'y trouve notamment dans *Ce que le jour doit à la nuit*. Les lexies « jour » et « nuit » sont incompatibles parce qu'elles sont liées de telle sorte que leur covariation soit dans le même sens et dans le sens contraire. Les sèmes du « jour » et de son antonyme « nuit » sont mis en relief.

[1] Neveu (F.), *Dictionnaire des sciences du langage*, op.cit. p. 207.

BY-NC-ND

Ce qui augure une opposition provenant de la rigidité de la structure syntaxique du titre. Le sens étant alors démotivé car les lexies « jour » et « nuit » se constituent comme des périodes successives à somme nulle. Sous une nuit fascinante, pointe progressivement le tragique duirne.

Jour et nuit comportent le sème générique /intervalle de temps/ mais sont allotopes du point de vue des sèmes aspectuels par opposition entre /le lever/ et /le coucher/. En considérant l'axe des afférences sociolectales, l'allotopie se confirme parce que, dit-on souvent, *le jour se lève, la nuit se couche*. L'allotopie gagne aussi les domaines sémantiques qui se trouvent également distincts : il n'y a pas de compatibilité, même en contexte, entre jour et l'effet de terminativité dans /se coucher/ et entre nuit et l'effet d'inchoativité dans /se lever/. Il n'est pas rare de trouver dans le discours des allotopies dialogiques c'est-à-dire celles qui expriment des points de vue contraires ou l'inversion des mondes.

On peut compter pour allotope une phrase telle que : *le jour se lève sur le sinistre.*[1] En afférence contextuelle, si le syntagme /*jour se lève*/ contient le sème /animé/ c'est parce que la lexie complexe « *jour se lève*» actualise le trait /ascension/ par rupture au trait /sinistre/ qui contient le sème /inanimé/. En tant que tel, ces lexies n'ont vraiment rien de significatif dès lors qu'ils se lisent synthétiquement comme linéarité temporelle. Par conséquent, si l'allotopie est un dysfonctionnement isotopique (rupture isotopique), il est possible que la juxtaposition du jour et la nuit suggère aussi la possibilité de leur fusionnement. Du point de vue descriptif, il peut s'agir du fusionnement des propriétés, au sens d'une *opération de permutation* entre jour et nuit.

On notera toutefois que dans la permutation jour/nuit, une lexie est nécessairement vraie et l'autre nécessairement fausse, ce qui permet de marquer une disjonction exclusive au sein du titre et de façon généralisée dans l'œuvre.

I.6. ***Les signifiants phoniques***

Il est question pour nous d'analyser les phonèmes définis par des traits distinctifs qui permettent de les opposer les uns aux autres, c'est-à-dire le classement des sonorités du titre. Il est intéressant de faire ressortir la molécule phémique. C'est-à-dire, « *le groupement des traits de l'expression associés à une forme expressive*[2] ».

---

[1] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1, Les sirènes de Bagdad*, op. cit. p.105.

[2] RANÇOIS RASTIER (2013) «Passages : fonds et formes sémantiques et expressifs», [En ligne], Volume XVIII - n°3 (2013). Coordonné par Sylvain Loiseau,
Disponible sur : http://www.revue-texto.net/index.php?id=3276.

BY-NC-ND

Yasmina Khadra n'oublie pas que par sa phonie, le titre peut tirer sa signification d'une afférence sociolectale par la présence d'aspects morpho-phoniques gratifiants. Le titre doit être un mot-son qui serait à la fois stimulateur et assouvissement de la curiosité du lecteur. Sur ce point, Nicolas Couégnas rappelait : « *Il semble que l'une des clés sémantiques des titres réside dans le fait que l'on ne doit pas se limiter au signifiant écrit, mais étendre l'analyse à toutes les polysémies produites par le signifiant oral.*[1]».

Il est indéniable de lire entre les lignes le fait que si Nicolas Couégnas insiste sur l'étude de la polysémie du signifiant oral, c'est-à-dire le phonème c'est parce qu'à l'intérieur d'un titre la polysémie permet d'actualiser successivement des traits. Dans cette orientation, la lexie « agneau » contient deux phonèmes au niveau oral : /a. + ño/ qui se lisent vocalement. Le phonème /a/ est mi-fermé opposé à la forme mi-ouverte constituée par le /o/, l'autre phonème en présence.

En revanche, au niveau visuo-perceptif l'accès à la signification des *Agneaux du Seigneur* peut se faire en passant par le groupe de lettres /gn/ propagé à la fois dans « a[gn]eaux » et dans « Sei [gn] eur ». Les lettres /gn/ favorisent dans le titre une similarité orthographique qui active des formes voisées. Parce que le phonème /e/ qui se surajoute au groupe /gn/ marque un relâchement par l'occlusion des lèvres sous forme d'une douceur en tant qu'expression d'une gestalt saisie de manière impressive : l'agneau est /cajoleur/, /enjôleur/ et /charmeur/. La modulation de ces traits donne au titre *Les agneaux du Seigneur* une rythmique d'adoucissement, d'apaisement et du bercement qui finit par ''calmer le malentendu.''

Par contre, quant au titre *Les hirondelles de Kaboul* on peut également analyser la forme fine /ir/ du sémème 'hirondelle.' Le trait /ir/ peut être lu en synchronie comme un infinitif verbal. Plus encore son apport sémantique est important : /ir/ pourrait actualiser le trait /percer le ciel/ et placerait l'hirondelle dans la catégorie des objets perçants. Ce raisonnement est tentant si on procède aussi par la décomposition de l'hirondelle en ses parties constitutives : i) ses ailes sont composées des sèmes /latéralité/ + /voler/ qui passent normalement par le contenu des objets volants ; /ii) sa queue est formée des sèmes /long/ + /mince/ ; iii) son bec entre en composition avec des trais /pointu/ + /percer/ qui classe l'hirondelle dans le cadre des objets pointus et/ou perçants. De toute façon Yasmina Khadra l'avait déjà remarqué dans une interrogation assez subtile : « *Où sont donc passés Ses oiseaux d'Ababill qui*

[1] Couégnas (N.), *La trilogie nordique de Mohammed Dib : de l'œuvre au titre, un parfum sémantique et tensif*, op. cit. p. 72.

BY-NC-ND

réduisirent en pâture les armadas ennemis fonçant sur les terres bénies à dos d'éléphant ? ». [1]

En exemple, les syntagmes « réduire en pâture », « foncer sur les terres » résultent du fait que ceux-ci focalisent l'attention sur un accès par l'intérieur institué par une intériorité : /réduire/ prend alors le sens d'écraser et /foncer/ marque l'effet d'un sens directionnel. Ainsi, /ir/ lexicalisé dans 'hirondelle' porte l'indication d'une trajectoire, d'un mouvement virevoltant. L'analyse d'un titre nous montre finalement que chaque trait du signifiant écrit ou du signifiant oral, même en morphème extrêmement fin, constitue une classe d'actions, un processus d'activation contextuelle et de valeurs axiologiques.

Tenons pour illustration le groupe de lettres /hi/ (par contraste au /ir/ que nous venons d'interpréter) indexé dans 'hirondelle'. Pris comme signe plurifacétique, le trait /hi/ est un idéophone (ni morphème, ni phonème) situé en mi-chemin de la phonétique et la sémantique, aux limites du couple son / sens. Sa dimension phonétique nous conduit à le considérer comme un adverbe expressif de nature onomatopéique.

La forme expressive /hi/ peut être lue comme un trait vocal marquant un événement audible. Plus encore, son apport sémantique est important dans certaines langues endogènes africaines où il sert à qualifier *les impressions sensorielles.*[2] Ce qui suppose que ce trait met en évidence la présence d'un sujet figuré observateur d'une situation. Yasmina Khadra, attentif aux signifiés que certaines langues africaines véhiculent, a voulu sans doute rapprocher le trait /hi/ d'une expression axée sur la perte de valeurs tel qu'indiqué en discours :

> *Kaboul… ou bien ce qu'il en reste : une ville en état de décomposition avancée. Plus rien ne sera comme avant, semblent dire les routes crevassées, les collines teigneuses. La ruine des remparts a atteints les âmes. La poussière a atteint les vergers, aveuglé les regards et cimenté les esprits. Par endroits, le bourdonnement des mouches et la puanteur des bêtes crevées ajoutent à la*

[1] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1*, *Les Sirènes de Bagdad*, op.cit. p. 723

[2] Nous considérons les impressions sensorielles au sens de la théorie des impressions référentielles. Pour Rastier, les impressions référentielles décrivent la façon dont les textes arrivent à rendre présent un référent. On peut traiter la théorie des impressions référentielles comme une forme sémantique se détachant d'un fond. Dans notre cas, le trait /hi/ construit une forme impressive. Laquelle reste liée à la stupéfaction d'un sujet.

BY-NC-ND

désolation quelque chose d'irréversible dirait que le monde est entrain de pourrir.[1]

L'idéophone /hi/ décrit justement les ruines, les traces laissées sur les lieux après un conflit social. Dans ce contexte, l'intérêt particulier est de montrer que le sujet et l'espace tendent le plus souvent à se confondre et mélangent leurs propriétés. Car, le « senti » et le « ressenti » se trouvent imbriqués dans une structure globale des ardeurs où un alanguissement morbide bourdonne furieusement.

Au niveau de la graphie, les lexies « Bagdad » et « Kaboul » partagent en commun la lettre [a] qui correspond au groupe de lettres /ka/ de Kaboul. À ce propos, il serait tentant, fût-ce, au risque de s'égarer de montrer en outre que le groupe de lettres /ka/ de la lexie Kaboul se donne à nous sous plusieurs syncrétismes : manifestation d'une sonorité révolutionnaire axée sur le taxème des //canons// qui actualise le domaine des //armes// en même temps, le sème afférent contextuel de /la guerre/ se trouve activé.

Ensuite on pourrait penser par exemple que dans « Bagdad » le /g/ est presque un trait neutre parce que sa sonorisation est bloquée au contact du /a/ et du /d/ et permet de créer une ellipse : Bagdad → Badad. L'effacement du /g/ permet d'inférer une différence syntaxique des deux constituants entre l'antécédent « Bagdad » et son conséquent « Badad ».

Indiquons néanmoins que le conséquent « Badad » est un *morphème dit zéro*[2] dont l'absence du /g/ ne fait pas obstacle à l'interprétation mais confère un surcroît d'expressivité. Le trait /de/ des *Sirènes de Bagdad* et *Les hirondelles de Kaboul* est marqué par la forme « œ » distribuée dans /-d/ et /-e/ où le premier phonème virtualise le second, inversement et leur signifiant est /Ø/ c'est-à-dire un trait d'ensemble nul. On comprend par là qu'il arrive parfois que le trait /de/ soit dans certains cas dépourvus de contenu et donc désémantisé parce qu'il neutralise le nombre au pluriel.

[1] Khadra (Y.), Œuvres, tome 1, *Les hirondelles de Kaboul*, op. cit. pp. 379-380.

[2] La notion de morphème zéro, bien que François Rastier n'emploie pas directement cette formulation dans la description sémique (il parle plutôt de sème ou trait neutre), reste une notion bien utilisée en morphosémantique. D'ailleurs, Franck Neveu présentait déjà la pertinence du morphème zéro : « La notion de morphème zéro est d'usage courant dans la description du fonctionnement des déterminants, et d'un rendement explicatif non négligeable », in, *Dictionnaire des sciences du langage*, op. cit. p. 306. De Bagdad à Badad, la distance est infime. Parce qu'en effaçant le /g/ dans Bagdad, la prononciation produit un échappement libre de l'air provoqué par le mouvement des cordes vocales.

BY-NC-ND

Chapitre II.
La mésosémantique textuelle

Les interactions entre titres et œuvres sont conditionnées plus ou moins par la construction des constituants. C'est-à-dire organiser la signification par le passage du morphème au syntagme. Toutefois, on peut aussi faire appel aux mécanismes relativement généraux en définissant la phrase comme totalité structurale, en chaîne de rang supérieur qui touche particulièrement à la mésosémantique.

Depuis Hjelmslev, la mésosémantique laisse apparaître une distinction entre forme et substance, structure de surface et structure profonde. Séparant de fait la syntaxe de la sémantique, la morphosyntaxe (morphologie et constituant) est tenue à distance de la mésosémantique (structure fonctionnelle ou macrosyntaxe). Il émerge ensuite l'approche de Rastier : « *La mésosémantique rend compte du palier intermédiaire entre la lexie et le texte. Elle traite donc de la phrase, ou plus précisément de l'espace qui s'étend du syntagme jusqu'à la phrase complexe et à ses connexions immédiates ».*[1]

On ne peut croire que la mésosémantique s'arrête exclusivement à la phrase. Son domaine s'étend au-delà. Nous cherchons dans ce cas à décrire les mécanismes qui régulent la propagation des traits au niveau de l'œuvre, par des parallélismes ou des enchâssements de parallélismes sous forme de syntaxe intensive et syntaxe extensive.

II.1. ***Syntaxe extensive et syntaxe intensive des œuvres***

Relisant l'ouvrage de Rastier *Sémantique interprétative*, on peut s'apercevoir que le titre peut être analysé comme une interaction contrôlable avec l'œuvre. Dans le modèle rastiérien, la structure du titre peut être donnée comme une intégration entre les niveaux : les taxèmes et les dimensions. Cette bascule du titre dans l'œuvre présuppose une structure syntaxique. Nous entendons par syntaxe, l'enchaînement, la propagation et le cours du sens dans des zones textuelles. On peut y ajouter le nombre d'éléments répétés, le nombre de récurrences et la disposition des répétitions.

Pour son compte, Léo Hoek dans *La Marque du titre, dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, traite du titre à partir de la grammaire transformationnelle héritée de Noam Chomsky, c'est-à-dire comme une structure indéfiniment modulable de chaque séquence.

[1] Rastier (F.), FRANÇOIS RASTIER (2005) «Mésosémantique et syntaxe», [En ligne], Disponible sur : http://www.revue-texto.net/index.php?id=535.[consulté le 22 /08/ 2014].

BY-NC-ND

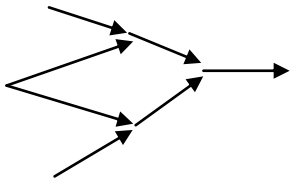
Dans ce texte, l'étude du titre reste encore à un niveau microsémantique, celui des morphèmes et de la phrase, puisque Hoek dégage dans le titre, des formes semi-grammaticales.

Notre approche du titre est tout à fait différente de celle proposée par Hoek, par le fait que nous privilégions le fonctionnement du titre directement avec l'œuvre, en insistant sur l'aspect textuel. Le *Grand Malentendu* peut être analysé comme un processus qui fonde une discorde généralisée : des discontinuités, des chiasmes provoquent des transformations ou des changements d'isotopies mésogénériques. Dans son analyse du récit comme intersémiotique Sémir Badir est arrivé à définir la narration à partir de la syntaxe du texte :

> *On se propose alors d'établir une typologie des intersémiotiques en fonction de deux critères sémiotiques. 1° une valeur temporelle selon laquelle l'avant et l'après sont des effets de sens nécessaires ; 2° une valeur tensive, selon laquelle les effets de sens propre à la structure syntaxique sont ou non cohésifs. On distinguera de ce fait, selon le premier critère, des chrono-syntaxes et des topo-syntaxes ; et, selon le second critère, des syntaxes cohésives et intensives, et des syntaxes dispersives ou extensives.*[1]

En *interactions sémantiques entre titres et œuvres*, nous voulons nous inspirer des analyses de Sémir Badir sur les types de syntaxes. Nous mettons ainsi l'accent sur la syntaxe intensive et la syntaxe extensive. L'objectif est de pouvoir déterminer la cohésion et la dispersion des traits qui les subdivisent. Schématiquement, nous aurons :

Syntaxe intensive : *cohésion*



Syntaxe extensive : dispersion

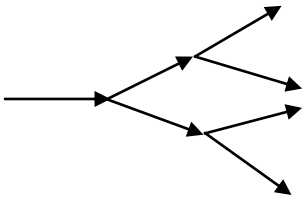


Figure 12 : Syntaxe intensive et extensive

[1] Badir (S.), *Les intersémiotiques, in, Estudos semióticos*, http://revistas.usp.br/esse/Index, vol. 9, n° 1, p. 1-12.

BY-NC-ND

Nous reprenons à notre compte l'ensemble des termes à savoir « intensive » et « extensive » que nous croyons pertinents pour une analyse syntaxique au sein des *interactions entre titres et œuvres*. Nous voulons ainsi vérifier à la fois la cohésion et la dispersion des traits sémantiques. Le cas de la syntaxe intensive où la cohésion du titre se fait dans l'œuvre par un ensemble de traits sémantiques.

II.1.1. ***Intensivité par condensation des contenus***

Pour une explication détaillée, une catégorie de l'œuvre localisée dans les textes est susceptible de degrés dont la logique rend compte du critère de cohésion du titre dans l'œuvre. L'intensivité permet au titre de garder l'ensemble des traits distinctifs les plus condensés ou rétractés. Puisque l'intensité repose sur le critère de cohésion, Sémir Badir note :

> *La forme structurelle de la narration est une tresse. Des fils se nouent au fur et à mesure de sa progression syntaxique. Ils s'entrelacent, se superposent, se doublent, s'enchevêtrent aussi, mais tout cela aboutit à l'une ou l'autre forme de nœud, parmi les innombrables techniques de nouage narratif. Les fils narratifs peuvent être nombreux et vibratiles.*[1]

La référence faite aux *fils narratifs* en parlant de narration peut s'appliquer aisément en sémantique au sens des traits sémantiques finement tissés, élaborés et intégrés dans les œuvres. C'est le cas où le titre est considéré comme une phrase qui condense les éléments syntaxiques qui sont soit un syntagme nominal (*L'attentat*, *Les agneaux du Seigneur*, *Les hirondelles de Kaboul*, *Les sirènes de Bagdad*), soit un syntagme nominal + un syntagme verbal (*Ce que le jour doit à la nuit, À quoi rêvent les loups*).

Le syntagme nominal étant le plus condensé suppose au moins que les différentes significations du titre se trouvent intégrées dans des classes sémantiques spécifiques. *L'attentat* est un titre qui condense l'énonciation en un seul syntagme sans en ajouter d'autres mots. Il s'agit d'une opération de condensation de contenus, plus précisément, le titre condense l'attente des normes qui sont actualisées dans l'œuvre.

Excepté les normes, *L'attentat* condense divers fonds sémantiques : il condense un acteur socialement normé pouvant être un groupe, une collectivité ou bien même, un individu. La forme syntaxique de l'œuvre devient celle d'une intensité entre l'individuel et le collectif.

[1] Badir (S.), *Les intersémiotiques, o*p. cit. p. 10.

BY-NC-ND

La condensation survient lorsqu'à l'intérieur d'un même signifiant plusieurs contenus sont groupés ensemble ou généralisés. À l'exemple de cette séquence :

> *À l'intérieur du véhicule, des corps piégés brûlent. Deux spectres ensanglantés progressent de l'autre côté, essaient de forcer la portière arrière. Je les vois hurler des ordres ou de douleur, mais ne les entends pas. Près de moi, un vieillard défiguré me fixe d'un air hébété ; il ne semble pas se rendre compte que ses tripes sont à l'air, que son sang cascade vers la fondrière. Un blessé rampe sur les gravats, une énorme tache fumante sur le dos. Il passe juste à côté de moi, gémissant et affolé, et va rendre l'âme un peu plus loin, les yeux grands ouverts.*[1]

Il est question d'une séquence du titre actualisée par l'œuvre où l'on observe finalement que le titre a condensé des syntagmes comme « *véhicule piégé »*, « *corps piégés », « blessé sur le dos ».* La syntaxe de l'œuvre démontre que la scène d'un attentat est faite d'éléments hétéroclites. Bien que l'œuvre en elle-même condense tous les éléments qui s'actualisent au fur et à mesure.

C'est également ce que nous pouvons dire des *Hirondelles de Kaboul* et des *Sirènes de Bagdad*. Les deux titres condensent la signification à partir des signifiants comme «*hirondelles*» et « *sirènes* » qui ne sauraient être expliqués exactement dans le contexte assigné par l'auteur sans la mise en interaction avec l'œuvre. La condensation se fait par le fait que l'on retrouve dans un même mot, plusieurs couches de signification. Nous voulons dire qu'on y trouve parfois plus de traits ou moins de traits dans l'œuvre. À cet effet, Zilberberg apporte une précision :

> *La syntaxe intensive traite la composition de deux opérations ; ce qui donne quatre possibilités [augmentation + augmentation] ; [augmentation + diminution] ; [diminution + augmentation] ; [diminution + diminution], soit plus simplement : plus… plus…, plus…moins, moins…plus, moins…moins. Si l'une de ses possibilités est récurrente, nous admettons que nous sommes en face d'un style syntaxique.*[2]

Le passage des traits du titre à l'œuvre se fait par diminution parce que le titre les concentre en des fragments de phrases ou des syntagmes.

---

[1] Khadra, (Y.), *Œuvres*, *tome 1, L'attentat*, op.cit. p. 496.
[2] Zilberberg (C.), *Des formes de vie aux valeurs*, Paris, Puf, 2011, p. 41.

BY-NC-ND

Par contre, le passage de l'œuvre au titre se fait par augmentation de traits dans la mesure où ces traits sont propagés. Tantôt par récursivité, tantôt par transitivité, le titre et l'œuvre diminuent et augmentent les traits.

Dans le syntagme « *surgit Kaboul* », l'œuvre fait apparaître ses traits sur le mode du « surgir », par effraction c'est-à-dire subitement donc par augmentation et non par diminution. Les modes du *surgir* et du *parvenir* sont au centre du mécanisme d'augmentation des traits du titre et de l'œuvre. On peut alors soutenir, par exemple, que déclin et violence, par propagation du malentendu, sont des traits intensifs dans la totalité des œuvres.

II.1.2. ***Extensivité par adjonction des contenus***

Déjà, l'extensivité concerne le phénomène de la distribution des traits du titre comme ensemble des possibilités de combinaisons et génération dans l'œuvre. L'œuvre est le centre à partir duquel les traits se dispersent. L'extensivité du titre est faite par la dispersion autour de l'œuvre des traits sémantiques impliqués.

Il revient à relever des adjonctions c'est-à-dire des précisions qui se répètent avec nuance dans les œuvres. Les adjonctions viennent comme prétexte narratif pour relier des contenus entre eux. Soit en mode crescendo « *jour et nuit* » où les jours et les nuits sont narrés avec beaucoup d'excès, soit en mode decrescendo « *jour ou nuit* » où les structures décroissent lentement dans un basculement de la deixis positive vers la deixis négative.

En sémantique, l'extensivité se dit des formes qui expriment une idée de répartition, de diffusion et de détermination des sèmes. L'extensivité engendre la généralisation des unités du titre en unités de sens et de complexité. En fait, un titre est articulé dans le texte par un ensemble de signifiants épars et tous les éléments du discours apparaissent avec une fréquence plus ou moins grande :

> *Je ne reconnaissais plus ses repères, ne me prêtais plus à ses fantaisies. J'évoluais dans un monde parallèle. Je voyais bien que les gens étaient les mêmes, que les visages m 'étaient familiers, sauf que j'avais peur, en tendant le bras pour le toucher, de ne rencontrer que du vent. Une ère était révolue ; une époque tournait la page, et j'étais face à une autre, blanche, frustrante désagréable au toucher. Il me fallait prendre le recul. Changer le ciel et d'horizon.*[1]

[1] Khadra (Y.), *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit. p. 288.

BY-NC-ND

La fréquence des jours et des nuits étend la signification à d'autres indices temporels comme « *une ère* », « *une époque* ». De la cyclicité du temps, les indices sont aussi d'ordre énonciatif où le temps est alterné en plusieurs phases : T1, le temps où le sujet éprouve un terrible malaise propagé dans l'adjectif « frustrant ». Ensuite, T2, le temps semble ne pas s'arrêter ni suspendre son cours ; au contraire, les jours et les nuits sont vécus comme fluctuants.

Des lexèmes tels que « *vent* », « *ciel* », « *horizon* » gardent les empreintes d'une cyclicité des jours et des nuits. Dans l'œuvre *Ce que le jour doit à la nuit*, l'extensivité s'effectue à partir des éléments composés et les interactions se font sur la base de la structure *et ... /...et*, c'est-à-dire par une opération sémantique d'adjonction des contenus. Le titre annonce la figure du jour et de la nuit, mais on y trouve adjoints dans l'œuvre des figures non anodines ensemblistes père et mère, père / fils (rarement ensemble), mère et fils (constamment ensemble) qui construisent la trame narrative des œuvres.

Si nous considérons maintenant l'ensemble des combinaisons d'un point de vue social, on constate qu'il existe une *équivalence partielle*[1] entre les figures similaires du jour et de la nuit, du père, de la mère et du fils. Dans la mesure où le père perd la situation ambiante de sa société et les paramètres sociaux ne permettent plus de s'identifier d'où la succession et l'accumulation des jours et des nuits et la torsion des rapports entre acteurs. Même au niveau distributionnel, il y a une équivalence partielle dès lors que le père apparaît le plus souvent de façon itérative dans les structures textuelles, plus fréquente et récurrente que la figure du fils et de la mère qui apparaissent de manière synthétique c'est-à-dire sans les disjoindre.

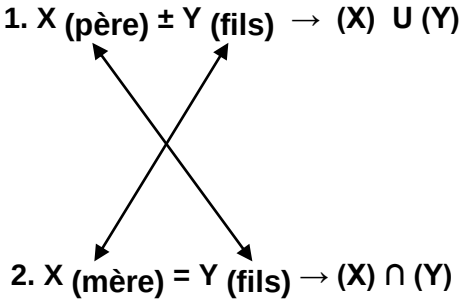
Pour Louis Hébert*, « le mot adjonction évoque, contrairement au mot mélange, une opération asymétrique (on ajoute x à y mais pas y à x [...]. Distinguons l'adjonction simple, l'adjonction répétitive ou itérative et l'adjonction négative ou oppositive. Elle consiste à adjoindre un élément opposé à un élément déjà présent) ».*[2] Il nous faut maintenant traduire tactiquement ces rapports sous forme d'une équation :

---

[1] L'équivalence intéresse la tactique et les structures discursives mais n'est possible que si et seulement si certaines conditions sont remplies, notamment l'équivalence complexe où on peut prévoir une égalité entre le père, le fils et la mère ; une équivalence partielle dans laquelle l'œuvre ne prévoit pas une égalité entre ces figures puis, la négation d'équivalence où l'égalité père fils est donnée par degré.

[2] Hébert (L.), *Les opérations de transformation*, in, http://www.signosemio.com, site internet de théories sémiotiques [consulté le 18 /02/ 2014].

BY-NC-ND



Équation 1 : Adjonction sémantique

En (1), nous avons dans l'œuvre une extensivité des traits par une équivalence (insertion) partielle où en effet, le père a plus ou moins perdu son rôle qui semble être en partie récupéré par le fils. Ce qui marque une disjonction au sens d'une négation d'équivalence : si x = y alors y = x, ce qui n'est pas le cas entre le père et le fils au vu du passage suivant :

> *Durant des jours et des jours, il ne prononça plus un traître mot. J'ai vu se fendre des cierges, s'effriter des mottes de terre sous l'ondée, c'était le même spectacle que m'offrait mon père. Il se démaillait fibre par fibre, inexorablement, enfoui dans son coin [...] ses invectives obscènes tourbillonnaient furieusement au milieu du patio, tel un vent maléfique s'engouffrant dans un tombeau. C'était une voix féroce, faite de rage et de mépris, qui traitait les hommes de chien et les femmes de truies et qui promettait des jours sombres aux misérables et aux lâches.*[1]

De même que si l'on interprète de prêt la citation convoquée ci-dessus, nous avons des verbes qui restent liés à certains processus d'adjonction-suppression entre le père et le fils. C'est le cas de : *se fendre*, *démailler*, *enfoui*, *s'engouffrer* qui évoquent des effets cycliques de profondeur et de mouvement tourbillonnaire sans sortie.

Tandis qu'en (2), au niveau des équivalences distributionnelles de l'œuvre, *x* et *y* sont en conjonction parce qu'étant symétriques. C'est-à-dire, *x* = *y* et *y* = *x*, à ce niveau, il y a une *équivalence totale* entre le fils et la mère. Sur l'axe de la deixis positive, y = y où le fils est égal à lui-même sous forme de réflexivité. En quittant le fond paradigmatique, l'extensivité s'effectue aussi au niveau syntagmatique.

[1] Khadra, (Y.), *Ce que le jour doit à la nuit*, op.cit. p. 72-73.

BY-NC-ND

Nous savons que « jour » et « nuit » organisent dans les œuvres des phases de commencement et de boucle en tant que processus terminatif. Ces mêmes phases sont aussi élaborées dans des syntagmes adverbiaux ayant une valeur temporelle, marquant alors des processus, par exemple de régularité : « *de temps en temps*, *de temps à autre*, *de jour en jour »,* (p. 344), « *d'une nuit à une autre*, *d'un moment à un autre »,* etc. Par la propagation de ces marques du titre, la syntaxe de l'œuvre est entre la régularité et la progression des faits narratifs pour permettre la dispersion sémantique des traits.

Jour et nuit sont également disséminés dans l'œuvre par des traits ayant une valeur durative construite dans une phase presque de prolongement dans la durée : *l'attente durait, durait* (p. 348), *depuis peu*, *longtemps*, *depuis des heures*, *ce jour-là* (p. 113), *entre temps* (p. 57) *durant des mois* (p.112) tactiquement ponctués par des phases d'inertie, de lente progression développant la signification dans des zones temporelles de l'œuvre.

En sémantique différentielle, la forme d'un titre est variée et cette variation est apparente car elle se produit dans le texte par des fonctions prenant les valeurs de ressemblance. On sait que pour Frege, *l'extension d'un concept* est en effet un cas particulier de substituabilité des identiques qui correspondent chez Rastier à un parcours dans des classes et des domaines sémantiques. Dans la classe des adverbes, le parcours du titre *Ce que le jour dit à la nuit* se fait à la manière d'un décompte ou d'ajout d'unités : *quelques semaines plus tard*, *pendant des mois et des mois* (p. 346), *plus d'un mois* (p. 347), *des semaines après* (p. 380), *des semaines passèrent* (p. 84), *c'était la première fois, à trois jours du début, le jour suivant* (p. 33).

La dissémination de traits sémantiques de l'œuvre se fait par une opération sémantique d'adjonction itérative. Ces traits inventoriés marquent en syntaxe un point de jonction mais aussi de séparation entre deux moments qui permettent de repérer la trace du titre. Dans *Les agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups*, l'extensivité provient de la spécification des agneaux et des loups qui sont cités par adjonction de leur force et de leur cruauté :

> *Plus loin, ils découvrent une guitoune de nomades, reconnaissable à ses tentures grossièrement rafistolées et ses poutrelles rachitiques. Deux femmes égorgées gisent autour d'un chaudron renversé. À l'intérieur de la case, le corps d'un bébé éventré finit de pourrir dans son berceau, recouvert d'une nuée de mouches voraces. Putain ! Regardez-moi ça.*[1]

[1] Khadra, (Y.), *Œuvres*, *tome 1, À quoi rêvent les loups*, op.cit. p. 139.

BY-NC-ND

En général, ce passage est identique à la structure globale du titre entier. Parce qu'il exprime l'horrible, l'irritation et le courroux des agneaux et des loups. Nous pouvons l'expliquer de manière péri-sémiotique c'est-à-dire que la réaction des loups est exprimée dans cette citation par des stimuli : fibre nerveuse, réflexe conditionné provoquant le dégoût comme le démontre le syntagme « *Putain ! Regardez-moi ça »* qui traduit l'indignation.

La règle syntaxique étant que les traits du titre propagés dans l'ensemble du texte doivent au moins être d'un rang équivalent à celui de ses éléments intenses (ses sèmes condensés). Dans une œuvre, il y a plusieurs paragraphes qui s'ordonnent en divers énoncés : énoncé par subordination, énoncé complexe (proposition et phrase) ou énoncé simple.

II.2. ***Les énoncés sémantiques***

Tout au long du travail, nous avons essayé d'expliquer la propagation des traits sémantiques impliqués par le titre dans l'œuvre ; en insistant sur la nécessaire combinaison sémique et textuelle. Il s'ensuit effectivement qu'entre les niveaux sémique et textuel, il existe celui de la syntaxe.

Pour confirmer de plus la position qui est la nôtre, la signification prise par le titre et l'œuvre doit être analysée en fonction de critères syntaxiques. Signalons toutefois que les applications théoriques d'une sémantique des énoncés se trouvent chez Courtés[1], mais en rapport constant avec le plan du contenu. Son hypothèse centrale, d'ailleurs en est que tout énoncé, en tant que forme sémiotique met en jeu le plan de l'expression et du contenu :

On entend par énoncé toute grandeur pourvue de sens relevant de la chaîne parlée ou du texte écrit, antérieurement à toute analyse linguistique ou logique. Par opposition à l'énonciation comprise comme acte de langage, l'énoncé en est l'état résultatif, indépendamment de ses dimensions syntagmatiques.[2]

Autant dire qu'il est question d'une énonciation énoncée, un ensemble de traits identifiables dans le texte. *Sémantique interprétative* emprunte une voie similaire centrée sur un principe, celui de *la bonne formation des énoncés*.

[1] Courtés (J.), *Sémantique de l'énoncé : application pratique*, Paris, Hachette, 1989.
[2] Greimas (A.J.), & Courtés (J.), *Dictionnaire de sémiotique*, op. cit. p. 123.

BY-NC-ND

II.2.1. ***Enoncé isotope***

Quelques critères donnés par Rastier sont nécessaires pour traiter des énoncés d'une œuvre : i) *Pour qu'un énoncé paraisse doué de sens, il faut qu'il comporte une isotopie générique minimale* ; ii) *un énoncé sans isotopie spécifique est considéré comme faux* ; iii) *un énoncé contenant une isotopie spécifique et générique offre une impression référentielle* ; iv) *un énoncé sans isotopie spécifique et générique est indéterminable*. Ce principe valide l'hypothèse qui nous guide, le titre et l'œuvre entretiennent une identité formelle relevant de niveaux sémantiques différents. L'élasticité des traits est condensée dans le texte au niveau des énoncés et l'actualisation des isotopies. Il en résulte, si l'on s'en remet à l'interprétation de *L'équation africaine*, une isotopie générique spécifique :

> *Les minutes s'étirent comme des élancements cherchent à m'écarteler. Il n'est pire supplice que l'attente, surtout lorsqu'elle ne débouche sur aucune certitude. J'ai l'impression de fermenter. Je ne tiens plus en place. Ma bouche est faite d'épines. Je n'ose plus regarder par la lucarne ni sortir dans la courette. J'ai peur de chaque instant qui m'égratigne telle une griffure […] Mon toucher est vague. Je ne sens plus les choses de la même façon. Tout m'irrite. Me dépassent. Je pars dans tous les sens.*[1]

Dans ce passage, on peut identifier une itération pronominale attestée par le pronom « *je* » situé sur le plan de l'expression en tant que personne locutive qui parle d'elle-même. L'énoncé se définit principalement en terme d'isotopie générique c'est-à-dire que les sémèmes 'peur', 'anxiété', 'griffure', 'inquiet' sont indexés dans un même domaine, //sommation//.

En analysant ce domaine, on en sait un peu plus que le faire sommatif est signifié par la privation. Si la sommation s'inscrit dans *L'équation africaine*, elle nous oblige à mentionner l'existence d'un domaine sémantique du point de vue de la totalité des traits dysphoriques en raison des connotations sémantiques de la lexie « équation ». De cette position, le titre est considéré comme une distorsion du vécu qui s'étend à l'ensemble des énoncés. Ramenée à la signification, la distorsion du vécu est logée dans l'isotopie générique relative également à une vérité évidente.

[1] Khadra (Y.), *L'équation africaine*, op. cit. p. 150.

BY-NC-ND

Au premier plan, le titre est rapporté à l'immanence du sens. L'un des enjeux des interactions entre titres et œuvres dépend en effet des conditions d'énonciation, reliées d'une part, au génitif temporel « *les minutes s'étirent* » ou au génitif d'agent, le « *je* » et ses récurrences. Le temporel et l'agent sont alors des indicateurs d'un contexte d'énonciation qui donne sens aux œuvres. D'une œuvre à l'autre, le contenu des énoncés est identique. Pour cela, chaque œuvre engendre une isotopie totale par la manifestation des sèmes inhérents et afférents. On peut aisément dire que les énoncés de notre corpus sont déterminables car :

> *Le sens même, la recevabilité d'un énoncé, ne peuvent être définis hors de son contexte linguistique ou de son entour pragmatique. Aussi, le texte n'est pas « après » mais « avant » l'énoncé : notamment par les phénomènes d'isotopie, la cohésion du texte détermine celle de l'énoncé.*[1]

Sur le plan des séquences, la succession des jours et des nuits n'a pas tout à fait la même fonction, puisque la nuit équivaut au contenu sémantique de la mort du père et que le jour incarne l'inverse c'est-à-dire une forme d'ascension du sujet. *Ce que le jour doit à la nuit* est un titre marqué d'une isotopie forte, par la prégnance du jour et une isotopie faible, par l'amenuisement de la nuit.

En effet, la tombée du crépuscule et de la nuit garde constamment dans l'œuvre un effet temporel d'amenuisement souvent en rapport à la diminution des forces du sujet. Les deux isotopies forte et faible placées dans un même titre sont de nature polysémiotique. De telles isotopies montrent qu'entre les titres il existe une connexion de fonds sémantiques que nous devons détailler en prenant appui sur l'isotopie générique. Sur un axe domanial proche de l'impression référentielle marquée par l'activation d'une isotopie spécifique et d'une isotopie générique, nous avons dans *L'attentat*, *Les hirondelles de Kaboul* et *Les sirènes de Bagdad* des images perceptives contraintes par les mécanismes syntaxiques des énoncés, aptes à désigner le référent visé. Seules l'isotopie générique et domaniale sont censées manifester une propriété référentielle.

En exemple, nous pouvons dire que « attentat » est un mot qui puise sa signification dans un référent social, en tant qu'événement. Parce qu'au cours de la lecture des œuvres, nous découvrons des acteurs qui se débattent pour sortir des sphères brûlées, tel qu'on peut le noter dans quelques énoncés comme « *sous le drap maculé de sang, on devine les restes humains* », « *j'ai vu des corps mutilés* », « *les flammes* », « *la voiture en feu* ». Du point de vue isotopique, ce que l'œuvre prend en compte est reparti sur plusieurs axes :

[1] Rastier (F.), *Sémantique interprétative*, op. cit. p. 165.

BY-NC-ND

i)- *Une isotopie énonciative du sujet* : moment de référence des attentats pendant les guerres, les conflits interreligieux, le sujet confronté constamment à un événement ;

ii)- *Une isotopie émotionnelle* : elle s'étale de façon générique dans les moments pleins d'émotions, moment de malheurs, instants de cris d'horreur envahissants l'espace-temps. Comme le résume si bien Orecchioni, on dira à propos de *L'attentat* que « *le sujet d'énonciation se trouve émotionnellement dans le contenu de son énoncé.* [1]». Globalement, le déclenchement d'un attentat crée une montée émotionnelle, une tension supplémentaire ou une peur latente chez certains acteurs.

iii)- *Une isotopie narrative du sujet* : déroulement des attentats, état de confusion, de panique sociale, fait social accompli ou en cours d'accomplissement, etc. On a constamment un sujet immergé dans l'événement :

> *Le règne de l'absurde a ravagé jusqu'aux joies des enfants. Tout a sombré dans une grisaille malsaine. On se croirait sous une aile oubliée des limbes, hantée d'âmes avachies, d'êtres brisés, mi-spectres, mi-damnés, confits dans les vicissitudes tels des moucherons dans une coulée de vernis, le faciès décomposé, le regard révulsé, tourné vers la nuit, si malheureux que même le grand soleil d'As-Samirah ne parvient pas à l'éclairer.*[2]

L'attentat se déroule dans une narrativité et une énonciation dans lesquelles le sens est exprimé dans un ''présent dysphorique.'' Le sujet vit l'attentat comme une série d'épreuves programmées en une signification dans les énoncés. Les isotopies citées i), *Une isotopie énonciative du sujet* ; ii), *Une isotopie émotionnelle* ; iii), *Une isotopie narrative du sujet* se combinent dans *À quoi rêvent les loups*. Dans cette œuvre, nous avons plusieurs récurrences des énoncés modaux. Le rêve est exprimé au présent et au potentiel. Cependant, le décalage entre le rêve et la réalité semble s'établir sous le rapport énoncé/énonciation. C'est un rêve énoncé c'est-à-dire narré sous le contrôle des conditions extra-discursives en rapport avec une réalité sociale. Le rêve se réalise dans l'énoncé par un souhait impulsif, une forte, très forte cruauté qui progresse en contaminant les agneaux :

> *Nous étions deux gamins au rebut, Tej.Tu portais la honte de ton père, j'assumais celle du nabot. Les dieux et les hommes nous faisaient tourner en bourrique. Nous étions deux êtres différents, deux grossièretés écœurantes que*

[1] Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation : De la subjectivité dans le langage*, Paris, A. Colin, 1993, p. 125.
[2] Khadra (Y.), *L'attentat*, op. cit. pp. 631-632.

BY-NC-ND

tout le monde rejetait. À deux, on pouvait se soutenir, toi, la bête immonde et moi, la bête foraine.[1]

Le passage est marqué par la colère mêlée de cruauté. La colère est caractérisée dans des énoncés métonymiques comme « *tu portais la honte de ton père* ». Porter la honte est métonymique et devient signe de courage, de bravoure dont le but est de susciter l'émotion qui sourd le sujet. Tout comme nous avons des énoncés issus du faire sémiotique par le passage transformationnel entre « *nous étions gamins* », périphrase d'agneaux à « *bête immonde, bête foraine* », périphrase de loup. De part et d'autre, la cruauté est en position isotopique moins forte dans « *nous étions gamins* » mais très forte et plus dense dans l'afférence de « *bête immonde* » ou « *bête foraine* ». Dans ce contexte d'interprétation, nous sommes en présence des énoncés isotopes, spécifique et générique à partir desquels *À quoi rêvent les loups* est considéré comme un titre déterminable, non absurde.

II.2.1.1. ***Enoncé et réflexivité***

Le passage entre isotopie spécifique et générique marque d'une autre manière la relation transitive entre les actants d'un texte à un autre. Nous voulons, en détailler non pas uniquement la manifestation de l'une à l'autre isotopie mais localiser à l'intérieur une relation réflexive des actants. Dans la mesure où on ne peut parler d'énoncé sans inférer l'existence d'un acte d'énonciation, nous remonterons la réflexion à la programmation de l'action dans l'énoncé, sa forme active manifestée par des interactions du prédicat au référent et aux actants.

Il est question de repérer à partir des éléments grammaticaux la présence de l'actant et d'analyser sa position telle qu'elle peut se manifester dans l'énoncé. Pour prendre pleinement connaissance de la réflexivité, la syntaxe canonique parle de passage entre énoncé de faire et énoncé d'état, la conjonction du sujet avec lui-même. Pour en venir aux interactions entre titres et œuvres, disons qu'une relation définie dans une ensemble est réflexive si et seulement si, un ensemble est en relation avec lui-même. Une démonstration semble nécessaire pour un raisonnement logique rigoureux, parfois difficile à exprimer par le seul recours à la verbalisation.

[1] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1*, *Les agneaux du Seigneur*, op. cit. p. 157.

BY-NC-ND

Considérons : T = titre ; O = œuvre ; I = interaction.

Nous parlons de condition de réflexivité entre les traits du titre et l'œuvre si le titre équivaut à l'œuvre et que l'œuvre, inversement, tel que le démontre la structure suivante : $T \rightleftarrows I \rightleftarrows O.$

La structure du titre est en vibration permanente avec celle de l'œuvre. En effet, la projection du titre sur le texte est extrêmement dense. Le passage du titre à l'œuvre se répercute uniquement sur les énoncés mésosémantiques. Autrement dit, interrogeons-nous sur les énoncés qui étendent les formes du titre dans le texte. La réflexivité entre titre et œuvre devient la propriété des phrases exprimant l'idée que quelque chose passe d'un participant à un autre et revient à elle-même.

Prenons le cas de deux grandes classes de propositions : affirmative, négative. Toutes ces propositions ont pour caractéristiques des corrélats sémantiques d'existence par la réflexivité du locuteur dont les points de vue au sein de l'énoncé engendrent des phrases déclaratives, affirmatives considérées comme des énoncés informatifs. Le locuteur rapporte par exemple les positions syntaxiques des actants. C'est plus ou moins dans le même esprit que nous définissons la réflexivité comme étant une relation de jonction du sujet. Reprenons cette référence de l'œuvre :

> *Le fleuve ne suffisant pas à noyer mes pensées, je me remis à marcher. Sans savoir où me rendre. J'étais à Bagdad comme une idée fixe perdue dans la rumeur du néant. Cerné de toutes parts par des ombres tourbillonnantes. Un grain de sable dans la tempête. Je n'aimais pas cette ville. Elle ne représentait rien, pour moi. Ne signifiait rien. Je la parcourais comme un territoire maudit ; elle me subissait comme un corps étranger.*[1]

En commentant le passage, l'affirmation exemplifie l'usage de la réflexivité qui se réduit aux occurrences qui actualisent l'état social du sujet. La réflexivité s'inscrit dans les éléments grammaticaux et des états d'âme : « *noyer mes pensées* », l'état psychologique est débordé, crispé et assailli par l'atmosphère ambiante du milieu ; « *je me* », les deux pronoms sont placés dans une relation uni-orientée. C'est-à-dire que l'action s'en va de « je » et revient à « je » en forme de boucle. Les affirmations portent essentiellement sur le fait que le sujet cherche constamment sa racine parce qu'il a perdu la situation ambiante de sa société et ses repères.

[1] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1, Les sirènes de Bagdad*, op. cit. p. 819.

BY-NC-ND

Dans *Les sirènes de Bagdad, L'attentat* et *L'équation africaine*, les énoncés réflexifs abondent des affirmations qui montrent que le sujet n'est pas originairement présent dans le monde. Mais la gamme des phrases négatives vient relever une réflexivité qui s'enracine dans l'assomption personnelle, c'est-à-dire qu'entre les vécus du sujet, se projette un monde en chiasmes, en négations et qui n'est pas porteur d'une certaine quiétude.

On peut se dire que les énoncés expriment un état plein de malentendu car les affirmations sont corrélées aux négations pour former ensemble une structure contradictoire : « *J'étais à Bagdad* » ; « *je n'aimais pas cette ville* ». La contradiction dans les deux énoncés est de nature affirmative et négative, et, manifestement, il y a disjonction mobilisée dans une séquence de signaux affirmatifs et négatifs. Ainsi, il a été nécessaire pour nous de relever les signifiés de chaque énoncé (contexte, situation connexité sémantique) dont l'objectif est d'explorer les traits, leur réitération en faisceaux dans l'œuvre, à l'exemple des isosémies.

II.3. ***Les isosémies***

La récurrence des traits sémiques relèvent de plusieurs ordres au plan du texte. L'ordre des énoncés détermine celui des isosémies situées au niveau du système fonctionnel de la langue. La redondance des sèmes nous conduit à déterminer si tel ou tel titre assure *la bonne formation des énoncés*.[1] C'est un principe qui vise à démontrer que le texte s'organise en une dimension (texte linéaire), deux dimensions (texte planaire) par l'effet de la récurrence d'un sème commun. En sémantique, nous retenons trois formes d'isosémies : *l'accord, la rection* et *l'aspect*. Nous allons nous contenter de la première forme uniquement.

II.3.1. ***L'accord***

On parle d'accord au moment où l'isosémie effectue la redondance d'un sème à travers plusieurs éléments d'une séquence. En d'autres termes, les isosémies d'accord servent à actualiser le même sème dans une suite syntagmatique, morphémique voire textuelle. Il y a accord dans le titre *Les agneaux du Seigneur* parce que le sème inhérent /tendresse/ est actualisé dans les deux lexies « agneau » et « Seigneur ». Les lexies sont alors dites concordantes par occurrence sémique. Le sème /tendresse/ opère en structure de surface mais aussi en structure de substance où il établit un accord entre deux domaines opposés : //animé// contenu dans « agneau » et //inanimé//au sens de domaine //surnaturel// pour « Seigneur ». Toutefois, recherchons dans l'œuvre des phénomènes d'accord manifestant des isosémies. Analysons l'énoncé suivant :

[1] Lire Rastier (F.), *Sémantique interprétative, La cohésion des énoncés étranges*, op. cit, p. 157.

BY-NC-ND

« *Chaque soir, à l'heure où les anges rangent leurs flûtes, nous irons cueillir des soleils par paniers entiers dans les vergers du Seigneur ».*[1] L'accord se manifeste ici par la récurrence des sèmes qui sont communs aux lexèmes. Le sème /tendresse/ est commun, itératif au contenu de « ange », « soleil », « vergers » et « Seigneur » ayant un même nœud syntaxique. Cette analyse confirme la relation de dépendance entre les traits et les contraintes de sélection.

Il est ensuite facile de voir que « *les isosémies d'accord relèvent de prescriptions strictes car, elles sont constituées de sèmes inhérents, qui relèvent comme tels du système fonctionnel de la langue, bien qu'ils puissent être neutralisés ou actualisés par le contexte ».*[2] Les isosémies d'accord sont actualisées en situation dans chaque énoncé : i) *les anges rangent leurs flûtes* ; ii) *nous irons cueillir des soleils par paniers entiers* ; iii) *les vergers du Seigneur*. Les énoncés i) et ii) sont verbaux, le dernier est nominal mais les trois (3) énoncés propagent tous le sème /tendresse/. On observe néanmoins que le sème /beauté/ circule d'une œuvre à une autre, d'une description à une autre lorsqu'il s'agit d'une description des sirènes et de leur beauté dans *Les sirènes de Bagdad* :

> *Le coucher du soleil, le printemps, le bleu de la mer, les étoiles de la nuit, toutes ces choses que nous disons captivantes n'ont de magie que lorsqu'elles gravitent autour d'une femme. Car la beauté, la vraie, l'unique, la beauté phare, la beauté absolue, c'est la femme, le reste n'est qu'accessoire de charme.*[3]

L'extrait élabore un accord entre plusieurs énoncés où le sème /beauté/ est commun en contexte dans « *le coucher du soleil* » qui actualise une beauté temporelle en inhérence. Le sème /beauté/ est présent dans « *le printemps* » sous forme d'un temps fleuri. /Beauté/ permet alors de coordonner deux autres énoncés métaphoriques, « *le bleu de la mer* » et « *les étoiles de la nuit* ». Certains lexèmes actualisent aussi le sème /beauté/, inhérent à « femme » par comparaison métaphorique. De même qu'il y a une isosémie d'accord entre « *la beauté, la vraie* » et « *la beauté absolue* », actualisée par la récurrence du trait /beauté/ lequel établit un accord entre « vrai**e** » et « absolu**e** » par la présence du grammème « **e** » dans les deux lexèmes en rapport avec /beauté féminine/. Les syntagmes, lexèmes et grammèmes rendent compte des isosémies dès lors qu'il existe la récurrence d'un trait. À l'exception des phénomènes sémantiques d'isosémies d'accord, on peut aussi défendre l'idée des anaphores qui propagent successivement les traits du titre et de l'œuvre.

---

[1] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1, Les agneaux du Seigneur*, op. cit. p. 169.
[2] Rastier (F.), *La mésosémantique et syntaxe*, http://www.texto.net/repères pour l'étude/, [consulté le 22 /08/ 2014].
[3] Khadra (Y.), *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit. p. 284.

BY-NC-ND

II.4. ***Les faisceaux anaphoriques***

Pour décrire les traits sémantiques du titre et l'œuvre, nous avons besoin, au niveau mésosémantique d'étudier les anaphores. Pour sa part, Rastier propose de prendre en compte une définition :

> *Un anaphorique ne comporte qu'un petit nombre de traits inhérents : la plupart de ses traits sont donc afférents et propagés par le contexte. Cette propagation est sélective et n'intéresse pas tous les traits de l'unité sémantique anaphorisée. Les anaphores sont conditionnées par des normes de vraisemblance contextuelle […] En tant que phénomène sémantique, l'anaphore n'est pas strictement dépendante des limites de la phrase ou de la période.*[1]

Pour y commenter ces propos, entre titres et œuvres les faisceaux anaphoriques permettent d'établir une corrélation référentielle. Commençons l'interprétation par un exemple extrait du *Grand Malentendu* particulièrement de l'œuvre *À quoi rêvent les loups* :

> *Je retrouvais les humeurs massacrantes de mon père, planté dans son coin pareil à un sortilège, guettant la moindre futilité pour se mettre à aboyer après son monde. Je le détestais, détestais son dentier moisissant dans son verre, son odeur de maladresse imaginaire ; je détestais notre taudis où suffoquaient mes sœurs dont la pauvreté repoussait les prétendants malgré leur réputation d'excellentes ménagères et la finesse de leurs traits ; je détestais l'indigence.*[2]

Par certains aspects de son fonctionnement, dans le cas des faisceaux, le lexème verbal est anaphorique et réitéré plusieurs fois. L'imperfectif actualisé dans la forme « ***ais*** » du syntagme « *je le détest**ais*** » n'échappe pas à une isotopie spécifique de la fureur par connexion sémantique au sémème 'loup'. On peut relever à l'intérieur du passage plusieurs éléments qui relèvent de la chaîne anaphorique : « *les humeurs massacrantes de mon père* », père actualise le sémème 'loup' qui est présent également dans le trait pronominal /***le***/ de « *je* ***le*** *détestais* ». Ainsi, « *détestais* » est simplement un corrélat sémantique actualisant le contexte des loups.

La chaîne anaphorique conserve parfaitement les formes sémantiques du titre et de l'œuvre qui donnent un effet de cohésion textuelle. Selon nous, les faisceaux anaphoriques peuvent générer des connexions contextuelles. En reprenant notre exemple, « ***je le*** *détestais* » la phrase établit une connexion antisymétrique entre un sujet (« ***je*** ») et un anti-sujet opposant

[1] Rastier (F.), *La mésosémantique et syntaxe*, http://www.texto.net/repères pour l'étude/, [consulté le 22 /08/ 2014].
[2] Khadra (Y.), *Œuvres tome 1, À quoi rêvent les loups*, op. cit. p. 254.

BY-NC-ND

(le pronom « ***le*** ») dans une même temporalité actualisée par la terminaison ‘‘***ais***’’ de « détestais ». La répétition de ces deux pronoms (je, le) marque en fait une anaphore grammaticale. On notera toutefois que les anaphores lexicales ou grammaticales varient d’une forme à une autre. Des actualisations anaphoriques sont abondantes dans *Ce que le jour doit à la nuit* :

> *J’aurai dû venir régulièrement ici colmater mes fissures, forger mes certitudes. Qui avais-je été ? Pourquoi avais-je constamment l’impression d’être coupable ? Avais-je été toléré, apprivoisé ? Qu’est ce qui m’empêchait d’être pleinement moi, d’incarner le monde dans lequel j’évoluais, de m’identifier à lui tandis que je tournais le dos au mien ? Une ombre. J’étais une ombre, indécise et susceptible, à l’affût d’un reproche ou d’une insinuation que parfois j’inventais, semblable à un orphelin.*[1]

Les pronoms « *je* », « *mes* », « *m’, moi* » forment un ensemble d’entités anaphoriques, un faisceau en expansion dans toute la chaîne syntagmatique. Dans cette dynamique, l’anaphore se réalise sur le fond d’une relation paradigmatique : les pronoms ont pour antécédent un sujet qui prend sa source dans le « *je* » et dévoile sa subjectivité dans le reste de la phrase. On s’aperçoit vite, au fond du discours que le sujet vit une ‘‘blessure d’ipséité’’ localisée sous forme d’un solipsisme dans les occurrences comme « *qu’avais-je ?* », « *avais-je été ?* ».

La forme d’inversion résulte, dans les syntagmes, d’un enjeu identitaire qui n’a de sens qu’à partir de la sphère du « *je* » où le sujet se fissure, parce que pris en effet par une forte douleur. Une si intense douleur incarnée dans le discours par l’*anaphorisation*[2] des points d’interrogation. Il faut aborder de tels points d’interrogation sous le fait qu’ils renvoient directement au sentiment d’angoisse sous la forme d’une tonicité particulière et très remarquable. Dès lors qu’elles se manifestent en discours, ces interrogations parviennent à convoquer la présence d’un énonciateur dont l’effet, en terme tonique signifie une augmentation de la douleur durant les jours et les nuits.

Reprenons cet énoncé interrogatif : « *Qu’est-ce qui **m’**empêchait d’être pleinement **moi** ?* ». Ici, l’anaphore est déclenchée par le « *m’* », « *moi* » actualisant le sème /personne/. La forme pronominale « ***m’*** », contractée, abrège, nous semble-t-il, le déclin du sujet. Par contre, le « *moi* » qui finalise la phrase est en rapport avec une sensibilité très vive. La relation

[1] Khadra (Y.), *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit. p. 302.

[2] « *L’anaphorisation est l’une des procédures principales qui permettent à l’énonciateur d’établir et de maintenir l’isotopie discursive (les relations interphrastiques)*, in, Greimas et Courtés, *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, op. cit. p. 15.

BY-NC-ND

anaphorique est alors de contenu par la mise en expansion de deux termes, l'un actualisé, l'autre virtualisé. Dans ce sens, Greimas et Courtés peuvent nous fournir une précision :

> *Il y a anaphore sémantique quand un terme condensé reprend une expansion syntagmatique antérieure. Du point de vue terminologique, on pourra distinguer l'anaphorisé (terme premier dans l'énoncé, et en expansion) de l'anaphorisant qui le reprend sous forme condensée. Cette même relation sera dénommée cataphore lorsque le terme repris (le cataphorisant), précède dans le discours, le terme en expansion (le cataphorisé).*[1]

Pour nous, l'anaphorisant apparaît comme un indice textuel qui recouvre dans *L'équation africaine* une forme narrative et discursive très complexe :

> *Je lui en veux de m'abandonner à ma solitude et aux dérives qui vont avec. N'ayant plus d'interlocuteur sur lequel m'appuyer, je crains de basculer, à mon tour, dans la dépression. Il n'y a pas d'autres issues de secours dans ce genre d'enfermement mental. Tôt ou tard, on plonge… Et cette attente, qui n'en finit pas de réduire mon espace vital à une idée fixe. Ah ! L'attente, ce vide qui nous sature.*[2]

Curieusement, nous avons des anaphores focalisées sur l'attente, le vide ou des conditions sémiotiques liées à une énonciation de la solitude du sujet. Le titre et l'œuvre, effectivement sont affectés par cette part de solitude dans son lien avec le référent puisque le narrateur prend conscience de ce que signifie réellement l'équation : une rupture entre le singulier et le collectif, une confrontation des cultures et des idéologies. Dans *L'équation africaine*, *Les agneaux du Seigneur* et *L'attentat* il y a un faisceau d'anaphores fondées en grande partie sur un procès imperfectif rapporté évidemment par un énonciateur embrayé. En somme, *l'anaphore*[3] mobilise dans les œuvres une phorie maintenue dans les motions pulsionnelles : « *solitude* », « *dépression* », « *enfermement mental* », etc.

---

[1] Greimas (A-J.) & Courtés (J.), *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, op. cit. p. 15.

[2] Khadra (Y.), *L'équation africaine*, op. cit. p. 150.

[3] Dans *Introduction à la sémantique des textes* de Louis Hébert, il est plutôt dit que « *L'anaphorisation sémantique ne nécessite pas des contenus identiques ni même véritablement équivalents (en théorie, ils peuvent ne posséder aucun sème commun). De même, il n'est pas nécessaire que les références soient identiques (coréférences)*, op.cit. p. 129.

BY-NC-ND

3. *Synthèse*

Tentant à partir de la sémantique interprétative de nous frayer un accès à la morphosémantique, il nous est apparu nécessaire, au préalable, d'analyser de plus près les morphologies des titres et des œuvres à partir de la microsémantique (chapitre I) et la mésosémantique (chapitre II). La microsémantique, pour l'essentiel, s'est intéressée à la théorie des sèmes. Sans doute, la théorie des sèmes ainsi posée a trouvé sa pertinence dans une réflexion sur les morphèmes.

Loin de se limiter à la structure morphémique, les sémèmes ont constitué le nœud où se noue la signification des titres et des œuvres. Fallait-il tenter de lire les sémèmes tels que 'rond' + 'boule' dans *Les hirondelles de Kaboul*. Lesquels sémèmes, en résumé, sont en rapport avec les formes prises par le désert algérien. Il suffisait, pour le cas des sémèmes ; de prélever aussi le sémème 'elle' de 'hirondelle' pour actualiser des oppositions sémantiques avec 'il' dans la classe des pronoms en remontant, trait par trait, aux sèmes macrogénériques /femme/ Vs /homme/ dans la classe des //humains//.

C'est ensuite de là qu'il fallait partir pour décrire enfin, les oppositions dans les afférences domaniales entre deux classes //êtres forts// et //êtres faibles// distribuées respectivement dans /femme/ qui hérite du trait /force/ et dans /homme/ qui hérite du trait /faiblesse/. Cela relève au plan interprétatif d'une certaine norme et conception de l'écriture de Khadra qui occupe une part entière dans le féminisme.

L'intérêt de telles oppositions n'a cessé de se tourné vers le malentendu, source des processus conflictuels, des discordes, des distorsions et ruptures dans la narration. C'est pourquoi les analyses sur la mésosémantique ont chaque fois tenté de montrer des adjonctions de contenus et des types d'énoncés organisés sur trois (3) formes d'isotopies :

1- *Une isotopie énonciative du sujet* (attentat, atmosphère, événement, le sujet confronté à un événement : *L'attentat, Les hirondelles de Kaboul, Les sirènes de Bagdad*) ;

2- Une isotopie émotionnelle (peur durant l'attentat, tension et sommation : *L'équation africaine, À quoi rêvent les loups, Les agneaux du Seigneur, L'attentat, Ce que le jour doit à la nuit*.).

3- Une isotopie narrative du sujet (état de confusion à Kaboul et Bagdad justifié par la propagation des allotopies et les faisceaux anaphoriques dans les œuvres).

BY-NC-ND

Il nous revenait ensuite d'actualiser et de préciser pas à pas la nécessité de comprendre le conflit qui traverse les œuvres de Khadra. Pour appréhender la signification de ce conflit dans la textualité, il fallait constamment revenir à la source c'est-à-dire aux fonds sémantiques impliqués par les titres et les œuvres à savoir : *la guerre d'Algérie, la quête du père, la prégnance du désert*. Chaque fois, s'est posé dans ces fonds une forme de malentendu, une relation conflictuelle orientée différemment.

On trouve les relations binaires par une tension entre les loups et les agneaux. En dehors des oppositions sémantiques que le contenu présente, l'écriture de Khadra relève, du point de vue sémantique, d'une signification visant à donner forme aux conflits : dans chaque coin de l'œuvre, les traits qui forment des espaces d'enfermement du sujet s'ouvrent, sans défaut et avec netteté : la présence des sirènes est signe d'un monde aux allures attrayant qui trouve au final, son expression dans le signe morphémique, le sémème et au-delà.

BY-NC-ND

Quatrième partie :

Configuration des titres en théorie des formes sémantiques

BY-NC-ND

Nous avons cherché à comprendre dans la partie précédente, le sens des sémèmes du point de vue textuel. Selon le postulat théorique principal de la sémantique interprétative, la différence entre deux sèmes manifeste l'apparition du sens. Pourtant, la polysémie de la théorie « *sémantique interprétative* » réclame avec Cadiot et Visetti un élargissement de perspective. En raison de *l'inhérence,*[1] la sémantique ne saurait se défaire de la phénoménologie de la perception. Puisque l'interprétation est tout à la fois construction de sens et construction perceptible.

La présente partie va étudier les enjeux d'une actualisation des formes du titre et de l'œuvre comme donation d'un sens immédiat. Les notions de sème inhérent et sème afférent sont exploitées à partir des concepts de *forme sensible* et *perception sémantique.*[2] Le titre et l'œuvre peuvent être interprétés à partir des régimes de sens appelés *motifs ; profils, thèmes*. La nécessité est d'analyser le titre et l'œuvre du point de vue des configurations et non plus des sèmes. Au plan d'une théorie des formes sémantiques nous allons analyser les configurations qui correspondent aux « *figures non tropes* »[3] susceptibles de donner du sens aux œuvres.

Régis Missire parle d'une « *extension de la perception sémantique à celle d'une perception sémiotique, incluant donc la première, et qui ne s'identifierait pas à la « somme » ou à la seule corrélation de la perception des deux plans du signifié et du signifiant mais plutôt à une perception unitaire au sein de laquelle le sens prévaut dans le dispositif attentionnel ».*[4]

Il s'agit normalement de procéder à une opération de localisation des différents plans de l'œuvre. C'est-à-dire rechercher une certaine relation entre la substance et la forme de l'expression de l'œuvre à partir soit des grammèmes, soit des motifs ou profils qui expriment des sensations, des émotions et des pulsions.

---

[1] L'inhérence est traitée en phénoménologie à partir de la manifestation des traits sensibles c'est-à-dire deux traits intimement liés.

[2] La notion de perception sémantique est fondamentale parce qu'elle permet de corréler sémantique et phénoménologie. Nous traitons de cette perception pour faire ressortir dans les titres et les œuvres les effets grammaticaux en tant qu'ils peuvent être perçus comme donation de sens. Nous voulons à cet effet approcher les phénomènes de formes sémantiques du point de vue de l'activité perceptive car les signifiants et signifiés des titres et des œuvres se constituent en sens dès lors qu'on les aborde sous l'angle de la perception.

[3] Rastier (F.), *Arts et sciences du texte*, op. cit. p. 265. Dans la perspective de la théorie des formes sémantiques, la notion de configuration est liée notamment aux schèmes : « *Par configurationnel, nous entendons ce qui se détermine entièrement sous la forme de schèmes ou de diagrammes mis en saillance sur des fonds dont la topologie est considérée comme préalablement déployée (sans autre considérations*) », in, Cadiot & Visetti, *Formes sémantiques et figurativité*, in, Linguistique, (c.), Formes symboliques, n° 2009.

[4] Missire (R.), *Perception sémantique et perception sémiotique : propositions pour un modèle de construction du signe linguistique* [article en ligne], p. 11.

BY-NC-ND

Chapitre I.
Les strates de sens

Appliquée à *la théorie des formes sémantiques,*[1] l'analyse du titre et de l'œuvre va s'intéresser aux motifs et profils. Nous allons successivement distinguer la strate grammaticale et la strate lexicale. Chez Rastier, la notion de strate de sens garde sa teneur textuelle alors que la théorie des formes sémantiques ouvre l'analyse sur des voies d'une grammaire aux allures phénoménologiques.

La théorie des formes sémantiques s'inscrit dans le sillage de la sémantique interprétative à partir du caractère différentiel des significations, plus généralement d'une tentative de transposition des modèles sémantiques en phénoménologie. La théorie des formes sémantiques a pour but d'atteindre, au niveau immanent, les problématiques phénoménologiques et herméneutiques du sens. Pour la théorie des formes sémantiques l'objectif est de :

> *Viser une sémantique textuelle capable d'intégrer une théorie de la grammaire et du lexique construite autant que possible, à partir d'une théorie des formes sémantiques et en même temps développer une sémantique lexico-grammaticale intégrant dès le départ la dimension thématique du sens. »* [2]

Entre la sémantique interprétative et la théorie des formes sémantiques, les axes d'interprétation se croisent autour d'une grammaire fortement phénoménologique. C'est en ce croisement que se joue le tout de notre travail, dans la possibilité à rendre compte de l'interprétation de traits grammaticaux dans les titres. Dès lors, la propagation des traits, leurs qualités en fonds et formes favorisent la perception quand le statut des traits est inhérent que afférent, spécifique plutôt que générique.

---

[1] Nous voulons, avant toute analyse, situer la définition de la théorie des formes en sémiotique générale : dans la conception hjelmslévienne, la théorie des formes est conçue à partir de la notion de structure, de système où toutes les parties se tiennent réciproquement. Pour Hjelmslev, « *la théorie de la forme ou théorie des formes consiste à considérer les phénomènes non plus comme une somme d'éléments qu'il s'agit avant tout d'isoler, d'analyser, de disséquer, mais comme des ensembles constituant des unités autonomes manifestant une solidarité interne, et ayant des lois propres.* », in, Hjelmslev (L.) *Essais linguistiques*, Les éditions de Minuit, 1971, p. 109.

[2] Cadiot (P.) & Visetti (Y.M.), *Pour une théorie des formes sémantiques, Motifs, Profils, Thèmes*, Paris, Puf, 2001, p. 5.

BY-NC-ND

On pourra analyser dans les titres des traits grammaticaux qui actualisent autant de *configurations* sémantiques. Les configurations sont des *domaines*[1] topologiques ou spatio-temporels, des dimensions et fonctions ou des constructions d'espace de sens. Par exemple, les éléments grammaticaux comme des prépositions, des grammèmes libres et liés se déploient dans des domaines sémantiques.

I.1. ***La strate grammaticale***

La propagation des sèmes du titre au sein du texte est interprétée sous le triplet *motifs, profils, thèmes.*[2] Dans les titres et les œuvres, les prépositions se constituent comme des entités-procès exprimant un sens spatial, topologique, physique. Cadiot et Visetti prennent pour cas d'analyse les prépositions *à, de, sur, pour, par, avec, et.* Ils montrent que ces prépositions se situent dans un champ intermédiaire entre plusieurs plans : l'actance, la circonstance et certains effets sensori-moteurs.

I.1.1. ***Les grammèmes***

De tous les secteurs de la sémantique, le morphème est central en *interactions entre titres et œuvres*. Le morphème peut aussi être analysé à partir du genre et du nombre. Ces caractéristiques fonctionnelles du morphème s'étendent également aux grammèmes qui sont des formes très fines. Rastier rappelle d'ailleurs la nécessité d'analyser les grammèmes :

> *Certaines formes sémantiques méritent une attention particulière car, à l'intérieur même du langage, elles mettent en jeu les frontières empirique et transcendante […] La distinction entre zones anthropiques a une incidence en linguistique aux*

[1] En théorie des formes sémantiques, *les domaines* relèvent des grandes catégories d'analyse de généralité supérieure telles que le temps, l'espace, le mouvement, la causalité, les relations de position, les modalités d'existence ou les états de connaissance.

[2] La théorie des formes sémantiques est une approche originale : en s'appuyant sur les trois régimes de sens, *motifs*, *profils* et *thèmes*, on redécouvre des moyens plus méthodiques d'analyser une forme en sémantique et de plus en plus ouverte à une phénoménologie post-husserlienne. Pour situer la conception de Cadiot & Visetti, revenons à la définition de la théorie illustrée par Rastier. Dans la revue www.revue-texto.net rubrique *Dits et inédits*, Rastier se demande ce qu'est une théorie. Il définit la théorie à partir de trois niveaux ou instances : *instances instituantes, instituées*, et *auxiliaires*. La première est composée de la préconception du réel (création des hypothèses et leur vérification), la gnoséologie (théorie de la connaissance qui tente de produire la dimension objective de l'interprétation), l'instance critique (en tant qu'activité créatrice, démarche cognitive à travers le langage ou discours inédit sur le discours précédent). La deuxième instance se subdivise en (1) *système conceptuel* comme lieu d'interdéfinition des concepts pour l'appliquer à une (2) *méthodologie* à travers, (3) un *champ objectif*. Enfin, l'instance des auxiliaires est celui des transpositions et comprend (1) *interdisciplinarité* ou passage d'une discipline à une autre à l'image du passage entre théorie des formes sémantiques et morphologie sémantique.

BY-NC-ND

paliers du mot, de la phrase et du texte. En premier lieu, l'opposition entre grammèmes et lexèmes est marquée dans toutes les langues par de grandes différences de fréquence. Les grammèmes sont nettement plus fréquents, car ils font l'objet de choix obligatoires répétés, quel que soit le domaine sémantique en cours. Or les grammèmes sont des relations qui marquent des descriptions des zones anthropiques, ce qui justifie les descriptions topologiques.[1]

On peut considérer que les constituants se situent au niveau de la surface grammaticale. Ils sont susceptibles de déborder ce cadre et faire le lien entre grammaticalité et sémanticité contrairement à ce que disait Greimas.[2] Nous remarquons par la suite une définition des prépositions dans un style phénoménologique :

Les principes organisateurs des grammaires, en tant que systèmes d'interactions entre formes et sens, seraient aussi spatio-temporels. Ce qui sous-entend que la grammaire a pour fonction de configurer les domaines ou catégories comme l'espace, le temps, les relations de position, le mouvement, la causalité, les états de connaissances, les modalités d'existence.[3]

Il est question d'une version grammaticale où les prépositions sont des parties basses d'une lexie. Au plan lexical, les préfixes, suffixes ou infixes sont à l'origine d'une perception immédiate qui ne peut exister en dehors d'une sensation. Qu'ils soient libres ou liés, les grammèmes orientent l'analyse vers un champ d'évaluation, un mode de saisie, d'appréhension de motifs à la fois sous forme d'une ré-analyse des sens spatiaux et du champ temporel. En théorie des formes sémantiques, nous allons tenter d'analyser la diversité des grammèmes libres /à/, /du/, /de/, /des/ contenus dans nos titres en partant d'une phénoménologie linguistique.

---

[1] Rastier (F.) & Bouquet (S.), *Une introduction aux sciences de la culture*, Paris, Puf, 2002, pp. 253-255.

[2] Greimas pensait que les prépositions sont caractérisées par l'absence d'une signification distinctive : « Il existe, en effet, des classes de morpho-lexèmes, telle la classe des conjonctions de subordination, qui comporte des lexèmes à investissement sémique relativement riche, mais on trouve aussi des éléments relationnels pauvres, les prépositions **de** ou **à**, par exemple, qui se bornent à établir une simple relation hiérarchique entre deux lexèmes. » Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Puf, 1987, pp. 39-40.

[3] Cadiot (P.) & Visetti (Y.M.), *Pour une théorie des formes sémantiques, Motifs, Profils, Thèmes*, op. cit. p. 8.

BY-NC-ND

I.1.1.1. ***Le grammème /à/***

Les propositions constituent un cadre idéal d'analyse des traits. Concernant l'analyse des titres, le traitement des prépositions se fait suivant sa fonction morphosyntaxique. De manière fonctionnelle une préposition a pour rôle de coordonner des syntagmes dans une phrase. Le mécanisme de coordination justifie le passage entre deux suites linguistiques comme la préposition /à/ le démontre dans *Ce que le jour doit* ***à*** *la nuit*. Pour l'analyse, /*à*/ est une préposition composée de deux phèmes qui sont des parties différentielles du phonème : le trait en accent grave et sa forme arrondie « *a* ».

Au plan de la nasalité, le « a » ne peut s'actualiser directement mais il demeure néanmoins l'équivalent phonologique du sème. Nous interprétons la préposition grammaticale /à/ comme une unité qui se limite dans le champ temporel et reste la source d'une relation entre le sujet et le temps. Le titre en lui-même vise une forme de temporalisation du sens ; autrement dit, le grammème /*à*/ active la position d'un sujet soumis à la loi du temps. Laquelle loi est régie par un principe de sommation.

Pour s'appuyer sur la théorie des formes sémantiques, /*à*/ est intégré dans le titre comme une unité syntaxique dont le but est d'établir une fonction de relation entre le sujet et le temps : inscription du sujet au temps, impression que le sujet subi le temps, impression d'un échange entre plusieurs dimensions temporelles. Jour et nuit sont considérés comme une configuration de *présent* / *futur*. En fait, le jour profile le présent et la nuit semble profiler un sens relativement lié au futur. La relation entre le jour et la nuit est établie sous forme de rapport entre une réalité intérieure et une réalité extérieure.

Les configurations sont ici celles de l'éclairement et de l'obscurcissement. Le /à/ marque aussi une configuration d'intensité, de retentissement des effets temporels sur les effets spatiaux. En fait, le champ global des jours et des nuits comporte une position « claire » et une position « obscure » dont la configuration est matérialisée comme la manifestation d'une figure, par une forme spécifique : la juxtaposition du jour et de la nuit, de « claire » et de l' « obscure », le sujet y voit la manifestation d'un fond. Le sens du grammème /*à*/ suscite des variances phénoménologiques par le flux des jours et des nuits. Ces jours et nuits marquent chez le sujet un état d'être actualisé comme dysphorique. Une telle réflexion, loin d'être exceptionnelle est au contraire une procédure de vérification visant à dégager les différentes couches de sens.

BY-NC-ND

Le grammème /*à*/ est généralement considéré comme le syncrétisme de plusieurs catégories morphologiques et se décompose alors en *morpho-sèmes*[1] qui reflètent sa structure formelle, à l'image de la structure ci-après :

$$\underbrace{\text{/ à /}}_{\text{/type/ + /préposition/ + /singulier/}}$$

À partir de cette organisation sémique, le trait /à/ comme toutes les autres prépositions, caractérise un *type*[2] de mots inclus dans la classe des prépositions de genre masculin/singulier. Sa signification viendrait uniquement de sa position dans le titre.
Le /à/ de *Ce que le jour doit à la nuit* joue le rôle de jonction. La relation est effectuée non sur tout le syntagme mais exclusivement dans la lexie complexe « *jour et nuit* ». Le positionnement de /*à*/ offre la configuration générale d'un après au sens d'une terminativité. On a une structure casuelle de type thématique : Jour + Nuit : [JOUR] ← (LOC T) ← [NUIT] → (LOC T). Dans ce graphe, le grammème /à/ vient marquer une similitude d'ordre thématique entre deux formes temporelles.

Le jour se place sous le mode T_1 du temps inchoatif parce que source d'une logique narrative. C'est-à-dire que la narration prend sa source dans l'œuvre à un moment précis du jour, à midi. Enfin, la nuit thématise le temps en mode T_2 sous forme de phase d'achèvement des événements. Le plus souvent l'œuvre fait référence à l'indice temporel de minuit pour marquer la fin des faits produits dans la narration. Le /à/ est rattaché donc à l'instance narrative pour régler la succession et l'enchaînement des états de sujets.

Dans l'œuvre, on a un système d'opérations où le grammème /à/ organise le passage d'une valeur à une autre. Par exemple, durant le jour la valeur est positive et s'énonce avec un verbe de type « avoir ». Le sujet est joyeux. Par contre, durant la nuit, la valeur s'inverse et devient négative et relève directement du faire-être. Le sujet est triste. Nous avons une

[1] Sous son aspect fonctionnel, le morpho-sème manifeste la relation qui s'établit entre la forme de l'unité et son trait de sens.
[2] Nous utilisons cette notion dans l'orientation d'une analyse sémique notamment sous l'impulsion des travaux de Louis Hébert (document consulté le 14 juin 2013 à la page 45 de l'adresse : http://www.signosemio.com/documents/approchesanalyse-litteraire.pdf) qui définit le type « *comme une unité manifestée plus ou moins intégralement à travers ses occurrences.* » Notre démarche vise à montrer finalement que le trait /à/ est une caractéristique définitoire de la classe des grammèmes : il est à la fois un adjoncteur ayant pour fonction de relier les unités entre elles, de même qu'il est considéré comme un élément comparatif et dans la visée de Cadiot & Visetti il traduirait un syncrétisme d'actions.

BY-NC-ND

position corrélative dans l'œuvre par : (i) une transformation de disjonction par le passage d'un état de conjonction à un état de disjonction (du jour vers la nuit) ; (ii) une transformation de conjonction par le passage d'un état de disjonction à un état de conjonction (de la nuit vers le jour).

Le grammème /*à*/ inclut le motif d'une dérivée en tant qu'addition entre *action source* / *action but* ou orientation vers. Le motif textuel proposé pour /*à*/ est celui d'un dédoublement de programmes narratifs. D'autres motifs apparaissent sous forme d'une trajectoire avec détachement progressif. Précisément nous avons une valorisation de l'enchaînement dans la successivité. Les différentes propriétés du jour sont additionnées ou attribuées à celles de la nuit.
Un des caractères du grammème /*à*/ consiste à faire glisser des variantes comparatives par analogie : le jour existe en tant que trace de la nuit et /*à*/ est leur élément comparatif. Cette préposition ne coordonne pas uniquement, elle appelle dans ses emploies temporels un détachement, un espacement des instants : un mouvement prospectif de bascule du jour sur la nuit en même temps, un mouvement de boucle comme fin d'un cycle de création dans les œuvres de Yasmina Khadra.

Chez Khadra, c'est durant la nuit que les choses ne peuvent plus faire sens et sont dépourvues de signification. C'est-à-dire que /*à*/ délimite deux moments précis dans le discours : le jour, c'est le moment de l'acquisition ; quant à la nuit, c'est le moment de la privation. Le passage des jours aux nuits par le trait /*à*/ est l'occasion de traiter des configurations énonciatives entre le dicible et l'indicible. Dans le texte, les scènes de mort créent ainsi le sentiment que le sujet est sommé par le temps :

> *C'est la vie, dit André avec philosophie. Ce que tu gagnes d'une main, tu le restitues de l'autre […] la preuve, ici, nous ne disions pas nostalgie mais nostalgérie. L'Algérie me colle à la peau, avoue-t-il. Des fois elle me ronge comme une tunique de dessus de Nessus, des fois elle m'embaume comme un parfum délicat. J'essaie de la semer et n'y arrive pas.*[1]

Le jeu de mots entre « nostalgie », « nostalgérie » et « Algérie » donne au passage suscité un sens qui fonctionne comme le vecteur d'une configuration des jours et des nuits sous la forme d'une marque idéologique. En fait, l'Algérie est citée de deux façons différentes qui sont autant de touches sensibles pour faire resurgir une perception potentielle comme une

[1] Khadra (Y.), *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit. p. 423.

BY-NC-ND

catégorie générale d'événements tragiques se déroulant dans le cadre spatio-temporel. Perceptivement, cette construction morphosyntaxique (« nostalgérie ») montre que le cadre spatial qu'est l'Algérie semble perdre partiellement ses caractéristiques sensibles par la perception des verbes comme « *ronger* », « *embaumer* » qui témoignent en effet d'un lieu dont la singularité est devenue accessoire dont la description manifeste un décor tragique.
Khadra explique à travers un néologisme (nostalgérie), tout ce qui fonde la guerre civile algérienne.

À chaque fois dans le discours de Khadra, nous avons au moins deux dimensions antinomiques sur l'Algérie : au plan énonciatif, c'est le besoin de raconter l'horreur ; au plan des motifs thématiques, ressurgit l'acte de l'oubli de cette guerre. Nous allons encore tenter de creuser davantage en montrant comment les traits grammaticaux permettent à Khadra de situer le cadre spatio-temporel algérien. Pour le sujet, il vit une sommation qui tend à diminuer lorsqu'il se recentre sur lui-même, par une forme d'acceptation et d'auto-affirmation. Par exemple, le sujet emploie un syntagme aux allures d'euphémisme : « *c'est la vie* ». Il s'agit là d'une formule assez brève où le sujet évite d'évoquer longuement la douleur qui le ronge. Une douleur qu'il tente de feindre, de taire alors qu'il est dans un état d'âme tourmenté.

I.1.1.2. ***Les morpho-lexèmes des grammèmes /de/ et /du/***

La structure globale des titres *Les Hirondelles de Kaboul*, *Les Sirènes de Bagdad* et *Les agneaux du Seigneur* est formée autour des syntagmes suivants : /syntagme nominal/ + /syntagme prépositionnel/ + /complément du nom/ à structure morpho-sémique /préposition/ + /article défini/ contenu dans le trait /de/ puis /préposition/ + /article partitif/ donné par le trait /du/. Sur le plan de la surface grammaticale, l'élément prépositionnel /de/ joue un rôle sécant dans la construction syntaxique.

Le prépositionnel /de/ est sécant (au sens d'un ensemble qui a des points communs avec un autre ensemble) parce qu'il fonctionne comme un coordonnateur syntaxique entre le sémème 'hirondelle' et le topos narratif Kaboul. C'est une préposition qui donne une pré-information et sa valeur de base est l'extension du cadre. Nous estimons que «*… de Kaboul* » est une manière de « débloquer » l'énonciation du fictif pour actualiser des traces de réalité. La préposition /*de*/ associée à Kaboul est un moyen de canaliser la réception de l'œuvre dans la mesure où Kaboul apparaît comme le lieu des événements et le lieu où se constitue la narration.

BY-NC-ND

Concrètement, /*de*/ est perceptivement orienté vers un motif extérieur à cause de la tendance de l'auteur d'énumérer les faits et de les faire apparaître avec une forte fréquence. Explication non moindre dans la mesure où la préposition /*de*/ permet de corréler les oppositions entre les zones Kaboul et Bagdad, les intra-zones de Kaboul, de Bagdad ; les inter-zones entre Kaboul et Bagdad, entre Bagdad et Kafr Karam.

Il y a ainsi une fonction principale qui se dégage du rapport entre les différentes zones. C'est la fonction topologique qui peut être envisagée comme : *une fonction générale d'organisation des parcours topologiques entre zones. Elle décrit les points d'instabilité et de stabilité, les voisinages et les franchissements de frontières.*[1] C'est-à-dire que le passage d'une zone à une autre manifeste chez Khadra des spécifications aspectuelles et actantielles qui ont cours durant la guerre.

On a par exemple le passage des zones aux intra-zones qui fait apparaître au niveau spatial une opposition sémantique entre un mouvement et un non-mouvement et au niveau spatial une autre opposition entre statif Vs évolutif. De même que le passage des intra-zones (de Kaboul, de Bagdad) aux inter-zones (entre Kaboul, entre Bagdad et Kafr Karam) est marqué par l'opposition entre ponctuel Vs itératif. Les différentes zones qui se combinent manifestent des mouvements actantiels.

L'écriture est constamment tournée vers le témoignage et aux références extratextuelles : on voit que le syntagme « *de Kaboul* » exprime dans le titre l'idée que le texte est organisé autour de plusieurs faits : la cruauté et la barbarie de la guerre algérienne, la montée extrême de la violence, les explosions qui témoignent que Kaboul figure dans le texte sous forme d'un climat de violence qui fait éclater les cadres sociaux :

> *Je suis arrivé à Beyrouth, il y a trois semaines. J'ai perçu sa mauvaise fois dès que le taxi m'a déposé sur le trottoir. Son deuil n'est que de façade, sa mémoire, une vielle passoire pourrie ; d'emblée, je l'ai détestée. Le matin, une sourde aversion me gagne lorsque je reconnais son charivari de souk. Le soir, la même colère lève en moi quand les fêtards viennent frimer à bord de leurs bolides fourbis […] Je suis un bédouin né à Kafr Karam, un village perdu au large du désert irakien, tellement discret que souvent il se dilue dans les nuages pour n'en émerger qu'au coucher du soleil. Les grosses villes m'ont toujours inspiré une*

[1] FRANÇOIS RASTIER (2007) «Prédication, actance et zones anthropiques», [En ligne : Consulté le 25 /10/ 2015].
Disponible sur : http://www.revue-texto.net/index.php?id=526.

BY-NC-ND

profonde méfiance. Mais les volte-face de Beyrouth me filent le tournis. Beyrouth est une affaire bâclée ; son martyr est feint, ses larmes sont de crocodile – je la hais de toutes mes forces –[1].

Les espaces lointains comme « *village perdu* », « *village dans les mirages* » ou des espaces éclatés comme « *village au large* » sont occupés par l'apparition d'actants. Sur le plan de la signification le motif du trait /de/ marque un mouvement rétrospectif constitué par une avant-localisation avec introduction des analogies physiques liées à Kaboul (sphère sociale, origine, la condition). Dans *À quoi rêvent les loups*, il n'y a pas que des prépositions qui activent un sens topologique dans les titres et les œuvres, nous avons aussi des prépositions topologiques comme « **dans** », « **avec** », « **au** », « **vers** » qui positionnent les objets dans l'espace :

Des centaines d'horribles gourbis s'amoncelaient sur le terrain vague : toitures défoncés, enclos bricolés ***avec*** *des plaques de tôles ondulés et de morceaux de voitures, fenêtres découpées* ***dans*** *des caisses recouverts de cartons pourris, flaques de rinçures grouillantes de bestioles, fourgons désossés couchés en travers des « patios », monticules d'ordures ménagères, et* ***au*** *milieu de cet univers dantesque, des spectres quasi détritivores erraient, le regard tourné vers l'intérieur de leur crâne, la figure tendue comme une crampe. On était dans un bidonville à quelques encablures d'Alger.*[2]

Dans la strate grammaticale, ces prépositions topologiques rappellent une intégration dans le système des déterminants et d'autres qui présagent un mode de donation au lieu. La préposition « **dans** » introduit une intériorité. Souvent, l'intériorité est un indice qui traverse la textualité et suggère un moment décisif pendant des combats ou une forme de dysphorie lexicalisée par des verbes comme « *descendre* », « *atteindre* », « *s'immoler* » :

L'intérieur du sanctuaire bourdonne sous la fournaise […] Je redescendis vers la mer voir capituler le soleil. Quand j'atteignis la crique, le jour s'immolait dans ses propres flammes, et les vagues, au loin, ressemblaient à d'immenses plaies.[3]

Nous savons que Kaboul et Bagdad sont perceptivement des lieux narratifs creux où se joue la rencontre entre l'intériorité et l'extériorité.

---

[1] Khadra (Y.), Œuvres, tome 1, *Les sirènes de Bagdad*, op. cit. p. 666.
[2] Khadra (Y.), Œuvres, tome 1, *À quoi rêvent les loups*, op. cit. p. 296.
[3] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1*, *À quoi rêvent les loups*, op. cit. p. 400.

BY-NC-ND

L'intériorité manifeste un sens ''*hors de vu*'' totalement latent actualisé par la métaphore des flammes et des plaies, qui rappellent sans cesse au lecteur les traumatismes de la guerre d'Algérie.

> En ce sens, *les emplois des prépositions sont conditionnés, entre autres, par des valeurs ayant trait à l' «intériorité », à l' « expressivité » au « programme interne » des entités-procès qu'elles relient ; qu'ils sont aussi conditionnés par des valeurs renvoyant à la dépendance, au contrôle, à l'appropriation réciproque entre ces diverses instances ; que ces valeurs peuvent être aussi bien posées nettement en extériorité.* [1]

Dans le titre *Les hirondelles de Kaboul*, la préposition marque une extension du sémème 'hirondelle.' On observe un élargissement du sens aux seconds participants au procès à savoir Kaboul et Bagdad. Ces lieux sont regardés du point de vue topologique comme cadres des hirondelles et des sirènes. Le grammème /de/ fonctionne comme un point d'identification qui fournit les traces d'un espace vu : /*de Kaboul* ; *de Bagdad*/ sont des parcours spatiaux qu'emprunte le sens. Répertorions à présent les formes grammaticales susceptibles de nous orienter vers l'entour de l'œuvre.

I.2. ***Grammème et entour textuel***

Notre objectif est de cerner ici une forme phénoménologique, de caractériser certaines zones anthropiques à partir des motifs grammaticaux. Il nous revient donc de caractériser la notion d'entour textuel pour saisir le sens des œuvres à travers différents niveaux sémantiques de l'*entour humain* [2] :

> *Le niveau sémiotique de l'entour humain se caractérise par quatre décrochements ou ruptures d'une grande généralité, et qui semblent diversement attestés dans toutes les langues décrites, si bien qu'on peut leur conférer par hypothèse une portée anthropologique : (i) la rupture personnelle oppose à la paire interlocutive je / tu une troisième personne, qui se définit par son absence d'interlocution (fût-elle présente physiquement) : il, on, ça. (ii) la rupture locale oppose ici / là à un troisième terme, là-bas, ou ailleurs qui a également la propriété définitoire d'être absent. (iii) la rupture temporelle oppose le maintenant, le naguère, et le future proche au passé et au futur. Il convient sans doute de*

[1] Cadiot (P.) & Visetti (Y.M.), *Pour une théorie des formes sémantiques, Motifs, Profils, Thèmes*, op. cit. pp. 23-24.

[2] L'entour est une notion qui désigne l'environnement humain. En ce sens, les formations culturelles sont inscrites à partir des formes symboliques.

BY-NC-ND

distinguer la zone circonstante du présent de l'énonciation représentée, marqué par des futurs et des passés proches du passé éloigné, connu indirectement et souvent légendaire, et du futur éloigné de toute façon conjectural […] Ces ruptures catégorielles sont généralement grammaticalisées.[1]

Observons le tableau ci-après :

Grammèmes libres et grammèmes liés		
Grammèmes	***Profils ou morpho-lexèmes***	***Motifs Grammaticaux***
autour de	Contour ↔ détour	Mouvement, action de graviter, de contourner
de près	Zone proximale	Effet de contact, précision de proximité, impact frontal
de là	Zone proximale	Point d'indication : /stabilité/ + /orientation/
de devant	Zone distale	Distanciation avec effet de mise à l'écart, démarcation
de la rue	Zone distale	Localisation
de terre	Mise en regard vers le bas Zone distale	Rapprochement en forme d'observation focale
de Kafr Karam	Zone identitaire	Référence à une origine
de Beyrouth	Zone identitaire	Attachement à un univers d'individus
de Bagdad	Zone identitaire	Occurrence d'un lieu, désignation identitaire

Tableau 10 : Grammèmes et entour textuel

Pour un commentaire du tableau, le terme d'entour (sphère physique) montre bien que dans les titres, le grammème /de/ fait ressortir des dimensions physiques par des actions matérielles : lieux de circulation des actants, lieux de combats et des interventions militaires, de même que ce sont les lieux des attentats. La focalisation ne s'en éloigne, ni ne se distancie ; elle demeure proche des événements décrits.

[1] Rastier (F.) & Bouquet (S.), *Une introduction aux sciences de la culture*, op. cit. p. 248.

BY-NC-ND

I.2.1. ***La zone identitaire***

C'est exactement la zone du « je » et du « nous » au plan de la personne ; zone du « maintenant », au plan du temps et la zone de « l'ici » au plan de la spatialité et du « certain » au plan du mode. Le trait grammatical /***autour de***/ marque une zone identitaire construite sur la base de la structure d'un sujet qui opère une clôture du procès interne. Il est question d'un trait grammatical qui se caractérise au plan spatial et exprime des traits spatiaux comme *ici / là*. Au plan de la personne, nous avons précisément un « je » qui gravite autour d'une circonférence. De même que ce trait est l'indice que les combats se déroulent non loin du lieu indiqué ; à l'intérieur de la circonférence spatiale.

Un trait tel que /***de près***/ manifeste un profil de proximité en rapport avec les zones actantielles : *zone proximale* Vs *zone distale* tel qu'on peut l'observer dans cette distinction menée par Rastier : *La zone distale est en somme la « source » imaginaire de présentations sans substrat perceptif. Dans les termes ordinaires de la philosophie, la zone proximale est celle de l'empirique, et la zone distale, celle du transcendant.*[1] Il s'agit d'un trait qui manifeste la proximité des sujets dans les mouvements de combats.

Dans l'œuvre, le trait /***de là***/ est un point d'indication aspectuelle qui actualise la position de départ où narrativement, le lieu de déclenchement du conflit. Ce trait inscrit une immédiateté au niveau temporel, synonyme de *maintenant,* avec un niveau modal de *certitude.* On y note la sensation d'un contact permanent au lieu. Nous avons particulièrement le motif d'indication ou d'un espace conçu comme post-action qui s'intègre comme une structure des événements, des conflits et des guerres. Entre les grammèmes /*de là*/ et /*de devant*/ c'est plutôt une tension entre proximité et éloignement ; entre zone proximale et zone distale qui est activée.

I.2.2. ***La zone proximale***

Les syntagmes grammaticaux /*de la rue*/, /*de terre*/ configurent des motifs de la guerre laquelle est aussi topologique parce que ces traits indiquent normalement des endroits où se déplacent les acteurs : configuration des parcours, circulation des acteurs ; motifs d'occupation de l'espace. Les locatifs spatiaux tels que « Alger » + « de Kafr Karam » + « de Beyrouth » + /de Bagdad/ profilent des dimensions que Cadiot et Visetti qualifient de :

[1] Rastier (F.) & Bouquet (S.), *Une introduction aux sciences de la culture*, op. cit. p. 250.

BY-NC-ND

> *Physicalistes-spatialistes : des espaces déjà neutralisés et géométrisés, compris comme un réceptacle d'emplacements séparés pour l'inscription d'objets et d'événements typés, surdétermination […] des versions configurationnelles souvent liées à des topologies et des parcours reliant des positions extériorisées, impliquant des distinctions déjà acquises entre entités, places, relations, procès.*[1]

En entrant dans une dynamique d'interaction, on dira que le grammème /*de*/ attire souvent un locatif et se présente comme un renvoi indiciaire à une organisation spatiale. Dans les syntagmes spatiaux /*de Bagdad*/, /*de Beyrouth*/ il y a un chaînage entre le grammème et le locatif. L'un implique l'autre et le premier se constitue comme le signe du second.

On peut discuter pragmatiquement en envisageant l'implication entre le grammème et le locatif comme une fonction de type : f_1 (de) = f_2 (Bagdad) où { f_2 }est dérivé de { f_1 } et actualise immédiatement un emplacement. Plusieurs traits sont localisés dans *Les agneaux du Seigneur.* Pour interpréter le grammème lié /du/, on dira qu'il est constitué des lettres /-d/ et /-u/. Le trait grammatical /du/ sélectionne une consonne et s'écrit devant un nom masculin. Il est à l'interface entre le SN (syntagme nominal) et le CN (complément de nom).

Dans la préposition /du/ activée dans « … *du Seigneur* » cristallise un sème de /possession/ et régit le mode de l'avoir au sens sémantico-fonctionnel des propriétés attributives. L'objectif de la préposition dans le titre est de réduire la distance de possession entre les deux syntagmes. Le grammème /du/ organise les différentes translations diachroniques et des agencements de séquences.

Les titres donnent lieu à un jeu de grammèmes se mariant harmonieusement avec les lexèmes pour créer des événements. Au sein des *Agneaux du Seigneur*, *À quoi rêvent les loups*, *Les Sirènes de Bagdad*, *Les Hirondelles de Kaboul*, *L'attentat* et *L'équation africaine* se trouvent des exigences de précision et de concision. Les titres de notre corpus trouvent leur point de départ dans un, deux ou trois mots clés qui incarnent un motif spatial à l'aide des mots riches de sens.

Au plan de la spatialité, certaines formes sémantiques mettent en jeu la zone proximale au sens d'un espace topique source de conflits axiologiques et idéologiques de doxas sociales. C'est le cas des grammèmes spatiaux comme « *ici* », « *là* » qui expriment des motifs d'agir,

[1] Cadiot (P.) & Visetti (Y.- M.), *Motifs linguistiques et construction des formes sémantiques : schématicité, généricité, figuralité*, paru dans D. Lagorgette, P. Larrivee (eds.) *Représentations du Sens linguistique*, Lincom Europa, Lincom Studies in Theoretical Linguistics, 2002, pp. 19-48.

BY-NC-ND

des mouvements de violence, un horizon d'actions renvoyant plus précisément aux actes posés durant la guerre. En résumé, la zone proximale se caractérise par des effets de contact, de proximité, d'affrontement direct, des occurrences d'un lieu, d'attachement à un univers réel comme le sont Kaboul et Bagdad.

I.2.3. ***La zone distale***

Les propositions de François Rastier montrent que la zone distale est le plan du « il », du « on » et du « ça » s'agissant de la personne ; « le passé » et « le futur » pour ce qui concerne le temps ; « là-bas » et « l'ailleurs » au niveau spatial enfin, « le possible » et « l'irréel » sur l'axe du mode. Autrement dit, c'est la zone du transcendant ; laquelle se manifeste par les indices du passé, du futur, le là-bas et l'ailleurs. Dans notre cas, la zone distale a un intérêt en analyse des *interactions sémantiques entre titres et œuvres* dans la mesure où nous voulons faire ressortir des ruptures temporelles, locales et spatiales.

Un autre intérêt vient de l'ancrage du discours où toute zone distale dans l'œuvre marque une modification dans la composition des espaces. C'est-à-dire que le passage d'une zone proche à une zone distale est marqué par une rupture d'isotopie spatiale. Cette rupture se caractérise par un changement d'univers au niveau dialogique et un changement de séquence au niveau narratif ou un changement de tonalité au niveau tactique. La guerre d'Algérie permet de créer des ruptures à tous les niveaux de la textualité.

Au niveau temporel, c'est une guerre qui a pour but de se donner comme signification le parcours social : la non-progression sociale manifestée dans *À quoi rêvent les loups* ; le non maintien social dans *L'attentat* ; et la non-régression sociale dans *Les sirènes de Bagdad* et *Les Hirondelles de Kaboul*. Chacun des termes de ce parcours nous fait découvrir une étonnante symétrie entre une temporalité historique et une temporalité phénoménologique. La première repose sur le fait que la guerre d'Algérie est en soi un événement historique que Khadra raconte par contraste avec la perfection de l'avenir. La dernière mise en forme de la temporalité, dite phénoménologique est marquée par une douleur physique ou mémorielle provoquée par des souvenirs douloureux, des scènes textuelles de nature privatives :

> *Atiq Shaukat ne se sent pas bien. Le besoin de sortir prendre de l'air, de s'étendre sur un muret, face au soleil, le malmène. Il ne peut pas rester une minute de plus dans ce trou à rat, à soliloquer ou à essayer de déchiffrer les arabesques qui s'entrelacent inextricablement sur les murs des cellules. La fraîcheur de la petite maison d'arrêt ravive ses anciennes blessures, parfois son*

BY-NC-ND

genou se bloque de froid et il a du mal à le replier. Parallèlement, il a le sentiment de devenir claustrophobe. Il ne supporte plus la pénombre, ni l'exiguïté de l'alcôve qui lui tient lieu de bureau encombrée de toiles d'araignées et de cadavres de cloportes.[1]

Il existe au sein des œuvres de Khadra une zone distale en rapport avec le changement de temps. Ce changement de temps s'opère quand on passe de l'examen de la guerre d'Algérie à l'évaluation des faits actuels. Il s'agit donc pour l'énonciation d'opérer la conversion du temps historique en temps phénoménologique.

Le temps phénoménologique vécu par le sujet s'implique dans les formes du discours et tire sa logique des contenus sensibles où les sensations sont catégorisées sous forme des peurs et des douleurs mondaines. Dans le passage suscité, le narrateur décrit bien comment Atiq prend conscience de ce que signifie réellement la facticité de sa personne. Autre point marquant, lorsqu'on se penche sur la zone distale chez Khadra ce qui est remarquable c'est la proximité assez évidente que les formes textuelles entretiennent avec le coté transcendant. En premier, on note l'épiphanie du visage d'Atiq souvent associé au Coran c'est-à-dire au monde absent, transcendant des esprits.

Pour le narrateur, mais aussi conformément à l'humour khadrien, la zone distale est associée à l'évocation des divinités, au monde des dieux et des esprits. Dans *Les sirènes de Bagdad*, nous retrouvons une forte mobilisation du monde distal par la description des sirènes en forme d'univers divins : c'est le cas où les sirènes sont présentées par le voile volant d'une femme ou par des semi-parties du corps ou encore par des signes matériels comme des parures féminines et des objets rituels. *L'équation africaine* exerce une fonction de médiation entre la zone proximale et la zone distale ; entre l'empirique et le transcendant. La question de la mort qui surplombe les œuvres est le signe d'une transcendance.

I.3. ***La strate lexicale***

Avec la strate lexicale, nous cherchons à esquisser certains mots qui anticipent sur des valeurs enregistrées dans les œuvres et qui se déterminent sur la base des interactions et des indices persistants. Dans la strate lexicale, nous aurions principalement à travailler les configurations. Les enchaînements de mots constituent éventuellement un faisceau d'anticipation sur des formes thématiques, des motifs et des profils dont le sens est donné en lexique. Expliquer le sens des œuvres à partir de la configuration des mots nous conduira

[1] Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1*, *Les hirondelles de Kaboul*, op. cit. p. 423.

BY-NC-ND

à détecter des propriétés intrinsèques des titres et des œuvres : ces propriétés peuvent être liées au placement immédiat des sujets dans l'espace ou le sens fonctionnel des mots :

> *Ce que nous appelons "mot" n'est donc qu'une formation de compromis, un faisceau d'anticipations s'étageant entre le statut de morphème et le statut de lexèmes, et allant jusqu'à celui d'identificateur thématique en discours. Si donc l'on veut absolument continuer de penser le lexique en termes d'enregistrements stockés, ce doit être au moins à la condition de ne pas l'isoler des différentes stratifications ou phases énonciativo-discursives. Une entrée lexicale n'est alors qu'un regroupement plus ou moins concordant de divers régimes d'anticipations, qui ne peuvent se déduire les uns des autres.*[1]

Dans le *Grand malentendu*, les mots comportent des phases de tensions, des malentendus comme des types de comportements programmés : impact de violence, expression de la brutalité, brusquerie dans les combats, rudesse des propos ; des capacités et des performances singulières formulées sous forme de victoires, de défaites et de méfiances :

> *Je perçus sa colère entrain de sourdre son être. Le chagrin tiraillait ses traits, impulsif, à fleur de peau […] Un convoi militaire ne tarda pas à rappliquer. Au détour d'un village, donnant sur un précipice, il tomba dans la nasse. Le premier et le dernier camion sautèrent sur des bombes. Pris en étau, le reste de la compagnie s'embrasa sous le déluge de mitraille. Trente soldats tués. Les blessés furent entassés dans un engin, arrosés d'essence et flambés vifs. Leurs hurlements résonnèrent dans la montagne telle une chorale damnée ; ni les vents glacés, ni les fortes chutes de neige de l'hiver ne parvinrent à les rafraîchir.*[2]

Dans cet extrait, et, de manière plus large, le lexique illustre une hétérogénéité qui repose sur des formes rhétoriques. Les mots recourent principalement aux rapports de force. Il y a une relation dynamique sujet / conflit dans un contexte socioculturel. Les mots tels que « colère », « impulsif » mobilisent des types de tensions ou des impacts physiques. L'action est constamment tournée vers la violence. Laquelle est illustrée dans des mots comme « brutalité », « force », « fougue », fureur », « sévices ». Autant de mots qui constituent un mode d'appréhension de la guerre. S'y trouvent donc intégrées au sein du lexique des

[1] Cadiot (P.) & Visetti (Y-M.), *Formes sémantiques et figuralité*, in Linguistique, (c.) Formes symboliques, n° 2009.
[2] Khadra (Y.), Œuvres, tome 1, *Les hirondelles de Kaboul*, op. cit. pp. 206-347

BY-NC-ND

configurations synesthésiques. Le lexème « colère » prend dans les œuvres un sens prototypique c'est-à-dire un faire-faire par force qui contraint à la soumission. C'est le cas dans *L'équation africaine :*

> *À genoux ! – Fais ce qu'il te demande, me hurle Hans. Ce gars n'a pas toute sa tête. Je ne peux ni ciller ni déglutir. Mais je n'ai pas peur. Je crois que mes nerfs ont lâché quelque part car je n'ai plus la perception du péril qui me guette. Qu'on en finisse, me résigné-je. Cette situation dépasse l'entendement, et je suis fatigué, persuadé que tôt ou tard, ce fou furieux m'abattra. Tout en lui me condamne. Il avait promis de me mijoter à petit feu jusqu'à ce que je lui fonde sur le bout de la langue. Et il tiendra parole. Sa haine est un programme auquel il ne dérogera pas.*[1]

Il y a donc des états qui manifestent des rapports d'un sujet à un autre (condamner) ; se montrer soumis à (résigner) ; à genoux (imposer). À présent, voyons comment certains motifs lexicaux font remonter un effet d'historicité.

I.3.1. ***Les motifs lexicaux***

Nous savons qu'en linguistique, la sémantique interprétative porte l'ambition de développer une sémantique lexicale correspondant à la microsémantique (la division du lexique en deux grandes classes : la classe ouverte des lexèmes et la classe fermée des morphèmes) et aux motifs lexicaux dans la perspective théorique de Cadiot et Visetti. Notre but est de lire le caractère transactionnel des motifs pour cerner le rapport fond /forme et définir les traits des titres comme étant des activations de motifs.

Il nous faut à présent essayer de penser le motif comme un genre de signification articulant le rapport entre une forme sémantique et son fond. Sur ce point les motifs sont « *des sortes de schèmes gestaltistes susceptibles d'être investis, à travers différents profils, dans une affinité de constructions thématiques* [2]». Nous entendons comprendre les traits du titre, avec eux l'activité du langage sous le mode d'une perception parce que le *Grand Malentendu* de Yasmina Khadra capte tous accents : les malentendus, bruits, tremblements et cris créant un espace sensori-moteur.

---

[1] Khadra (Y.), *L'équation africaine*, op. cit. p. 92.
[2] Cadiot (P.) & Visetti (Y-M.), *Pour une théorie des formes sémantiques, Motifs, Profils, Thèmes*, op.cit. p. 113.

BY-NC-ND

Analysons d'abord les motifs proposés par certains lexèmes. Dans les œuvres, les mots sont emprunts de provocation et des germes de nervosité sont localisés dans le lexique : « *une mine impassible* », p. 63 ; « *trancher la gorge d'un bébé* », « *hurlement de femmes* », p. 167 ; « *déchiqueté* » ; « *horreur* », p. 176 ; « *conflit sanglant* », « *champ d'horreur* », « *hostilités* », « *attitude déraisonnable* », « *navrante* » p. 604. Ces mots permettent de localiser dans le mot une saisie discursive, sensible ou impressive de la guerre. Au niveau des profilages de mots, la saisie discursive remonte constamment vers une construction référentielle et classématique des domaines //guerre//, //barbarie//, //violence// et //criminalité//. Les mots ont un statut de sensation d'effroi et leur qualité est perçue comme stéréotype de la force. L'accès direct au fond sémantique se fait par une métaphorisation immédiate de la brutalité et des schèmes de la violence du loup.

Dans le cas de la théorie des formes sémantiques, « *le lexique enregistre ainsi, sous forme de champs lexicaux d'étendue et de densité sémique variées, la trace systématiquement cumulée de certains profilages disponibles en permanence. Les spécifications régionales des profils comprennent ainsi des distinctions immédiates* [1]». À la suite, ce que nous entendons par distinctions immédiates, ce sont des profils plus intenses localisés dans des syntagmes sémantiques tels que « *attaque des loups* », « *les prunelles incendiaires* », etc.

Si l'on prend en compte que les œuvres retracent le conflit algérien dans son horreur, on ne peut être étonné du fait que le lexique soit empreint d'une figurativité de colère que l'écriture de Khadra institue. Une écriture qui occupe une grande force surtout lorsqu'il est question de décrire la tonicité des loups. Chez Khadra, les mots ont une certaine tonicité qui dépasse parfois le sujet. Mais cette tonicité aide le sujet qui n'a d'autre choix que de subir les événements et de les surpasser :

> *Le chef m'exhorte à obtempérer. Je fais non de la tête. Le canon, cette fois, vise mon front. Les hommes sur le pick-up sont debout ; ils attendent de voir mon crâne se désintégrer. Hans est pétrifié ; ses cris l'ont épuisé. Plus bas, sur la piste, le reste de la horde ne bouge pas. On devine que les choses sont en train de s'envenimer et on attend de voir comment ça va finir. Dans le ciel, les deux rapaces tournent en rond, au ralenti ; leur ombre rase le sol tel un mauvais présage.*[2]

[1] Cadiot (P.) & Visetti (Y-M.), *Pour une théorie des formes sémantiques, Motifs, Profils, Thèmes*, op.cit. p. 104.
[2] Khadra (Y.), *L'équation africaine*, pp. 92- 93.

BY-NC-ND

Les œuvres sont perçues comme ayant une valeur universelle partitionnée avec des valeurs individuelles. L'écriture khadrienne est toutefois basée sur un système explicatif qui constitue une potentialité de signification assez dense : avant le moment de l'élocution, on y trouve déjà le profilage des thèmes centraux qui minent les textes tels que la guerre d'Algérie, la quête du père, la prégnance du désert envisagés comme catégorisations du *réel algérien*[1] :

> *Janin n'est plus qu'une ville sinistrée, un immense gâchis ; elle ne dit rien qui vaille et à l'air aussi insondable que le sourire de ses martyrs dont les portraits sont placardés à chaque coin de rue. Défigurée par les multiples incursions de l'armée israélienne, tour à tour clouée au pilori et ressuscitée pour faire durer le plaisir, elle gît dans ses malédictions, à bout de souffle et à court d'incantation.*[2]

Le lexique utilisé par l'auteur est plein d'éclat et d'horreur mais occupe une position référentielle thématisée comme assomption d'une imperfection : motifs lexicaux, discursifs, schèmes perceptifs font en sorte que l'on considère les œuvres du point de vue des formes sémantiques comme une symbolisation du mal. On a toujours un motif en rapport avec la sommation vers laquelle le sujet tend à se libérer par la projection dans les œuvres de quelques visions euphoriques.

La saisie du mal s'affiche dans toute sa grandeur et sa laideur. Le motif du mal dans les œuvres telles *À quoi rêvent les loups*, *Les sirènes de Bagdad* ou *L'attentat* semble bâtir une fonction de non-sujet alors que c'est dans le mal que le sujet découvre une suavité issue d'une douleur intense. Lorsque le sujet découvre la beauté des sirènes, sa vie devient exubérante comme s'il s'agissait pour Khadra de faire advenir une expérience sensible dont la saisie dépend, bien entendu, d'une rencontre entre des motifs opposés de la douleur et la joie, le bonheur et le malheur, la vie et la mort. Ces rapports entre contraires montrent que les œuvres contiennent des motifs déjà profilés qui comportent sans doute des spécifications dialectiques, à l'exemple des motifs proposés pour agneau et loup.

---

[1] C'est nous qui soulignons. Et, nous entendons par « *réel algérien* » le rapport de l'écriture de Khadra au processus de thématisation dont la chaîne de signification entraine un discours cohérent qui permet en fait de rendre possible une vérité historique : le « *réel algérien* » c'est finalement la position de sujet face au malentendu que le monde propose mais également les motifs de limites du sujet face à l'immensité du désert.

[2] Khadra (Y.), Œuvres, tome 1, *L'attentat*, op. cit. p. 632.

BY-NC-ND

I.3.1.1. ***Motifs proposés pour « agneau / loup »***

Nous pouvons ici en approcher l'intention, celle de définir la paire « agneau/loup » à partir des motifs lexicaux, selon une formule de Cadiot et Visetti :

> *Le mot, dans beaucoup de ses occurrences, reste porteur potentiel de tous ses sens [...] c'est dans l'enchaînement du discours qu'apparaissent souvent des instructions de construction ou mieux de modulation, de ses sens qui ne sont pas définitivement arrêtés par la langue.*[1]

L'orientation du discours de Khadra consiste à structurer les titres par grands ensembles de motifs sous forme de contraste. Si le motif engage une forme, ce qui intéresse cette étude c'est de montrer que la relation agneau / loup est basée sur une coalescence physique résultant de leur fusion progressive : le loup se montre toujours inséparable de l'agneau.

On peut en effet poser cette relation comme une classe processuelle au sens d'une condensation des motifs opposés : le motif de la cruauté chez le loup est opposé au motif de la victime chez l'agneau. Nous avons deux types de configurations opposées ; l'une est celle d'un schème instinctif de la prédation contenu dans 'loup' et l'autre est un schème de la tendresse. La configuration tend vers des états d'équilibre : la manifestation d'une force de cohésion dans un groupe Vs force de dispersion d'origine périphérique.

Cerner les titres de Khadra dans une perspective des formes sémantiques (motifs, profils, thèmes) c'est comprendre les processus de virtualisation, des remaniements entre formes et fonds qui contribuent à montrer que motifs et profils sont finalement des formes sociales : les loups associés à Kaboul et Bagdad sont une évocation des modes comportementaux (dénonciation de comportements criminels, haineux et barbares) ; de même que les agneaux évoquent des gestalts sociales ou passionnelles issues de thématiques animalières.

Les motifs sont mis en rapports avec des domaines pratiques (*L'attentat*) ; les foyers et domaines sociaux (*À quoi rêvent les loups, Les agneaux du Seigneur, Les sirènes de Bagdad*).

[1] Cadiot & Visetti, *Pour une théorie des formes sémantiques, Motifs, Profils, Thèmes*, op. cit. p. 110.

BY-NC-ND

I.3.1.2. ***Motifs proposés pour « hirondelle »***

L'hirondelle a des motifs et des profils très riches : oiseau planeur, voyageur, flâneur. Dans ce cas, on remarque en effet que :

> *Du point de vue de la lexicologie, les profilages correspondent à des inscriptions dans les taxèmes, des domaines (pris au sens large mais aussi champ pratique) ou dans les champs lexicaux spécifiques à la thématique en cours. En termes de théories des formes, le profilage implique répartition entre fonds et formes, élaboration des motifs, et dégagement des axes distinctifs pertinents.*[1]

Planer, voyager et flâner manifestent le motif de la migration ; l'une des grandes vocations des hirondelles. L'hirondelle est un oiseau migrateur. Le profil évoqué dans les traits /planer/, /voyager/, /flâner/ implique une propension de formes. Il y a dans la traversée des hirondelles l'inscription d'une gestalt flottante manifestée sous forme d'une visée vers un horizon. Parce que le vol des hirondelles offre plusieurs motifs perceptifs liés à l'espace : impression d'envahissement, de saturation totale d'un espace ouvert que fermé. Kaboul, combiné ou thématisé à 'boule' sollicite une représentation spatiale : motifs d'un espace clos, enroulé sur lui-même par des inférences spatiales.

> En principe, *les motifs ne sont en général que des fonds, des matériaux ou des supports d'élaboration pour des opérations de profilages et de thématisation ; ils se stabilisent d'une façon plus distincte, plus sélective, par insertions dans les organisations lexicales donc à travers la mise en syntagme et par l'entremise d'opérations textuelles (anaphores, mises en parallèles).*[2]

Au niveau des configurations, 'rond' + 'boule' évoquent des formes sociales : agglomération ; rassemblement, un type d'interaction pratique et sociale qui permet de typifier des expériences (des rapports entre sujets : sorties bloquées dans des espaces très serrés, entrées et sorties impossibles de Kaboul pour le sujet). Dans *Les hirondelles de Kaboul*, 'boule' et 'rond' sont investis d'images. Par leur mise en discours, on localise dans ces traits des formes non statiques comme la manifestation d'une scène sociale en mouvement : mobilisation des formes sociales.

---

[1] Cadiot & Visetti, *Pour une théorie des formes sémantiques, Motifs, Profils, Thèmes*, op. cit. p. 117.
[2] Idem.

BY-NC-ND

Les hirondelles s'en vont continûment en direction des terres et horizons inconnues dans une ''sorte d'ivresse'' comme s'il s'agissait de fuite désespérée ou d'un voyage inouï. La migratrice aillée traverse les cieux, océans et déserts. Par ailleurs, cette traversée n'est pas sans difficultés. Derrière le vol splendide des hirondelles, se cache une réalité absurde et terrifiante : éprises de fatigue, du manque de nourriture, elles finissent par tomber.
Au plan des configurations sémantiques, cela signifie une mise à mort des hirondelles, soit textuellement par l'isotopie de l'oiseau, soit socialement, les femmes abattues à Kaboul :

> *Hier seulement deux hommes, dont l'un à peine adolescent, ont été pendus au bout d'un camion grue pour n'être décrochés qu'à la tombée de la nuit. Mohen découvre la futilité des choses et des êtres et plus rien ne le réconcilie avec ses certitudes d'antan quand il ne levait les yeux à l'horizon que pour réclamer. La première fois qu'il avait assisté à une mise à mort – C'était l'égorgement d'un meurtrier par un proche de sa victime -, il en avait été malade.*[1]

Le texte fait référence aux motifs d'échec, de mise à mort, de lapidation dont la matière signifiante évoque la chute du sujet. L'œuvre *Ce que le jour doit à la nuit* a pour motif une transaction entre la lumière et l'obscurité qui fait entrer en coalescence la visibilité et l'invisibilité.

[1]Khadra (Y.), Œuvres, tome 1, *Les hirondelles de Kaboul*, op. cit. p. 383.

BY-NC-ND

4. *Synthèse*

Pourquoi avions-nous fait appel à une couche phénoménologique[1] de la signification ? La réponse serait que nous avons tenté d'approcher les fonds sémantiques des titres et des œuvres du point de vue de la perception. L'objectif étant alors d'interpréter la manifestation des qualités sensibles pour comprendre la variation du sujet au sein du malentendu par le passage de l'intéroceptif (état de choses) à l'extéroceptif (état d'âme).

C'est alors d'une théorie que nous avons voulu nous inspirer pour analyser *les interactions sémantiques entre titres et œuvres* : *La théorie des formes sémantiques* de Cadiot et Visetti par le croisement, peut être risqué, avec la sémantique interprétative. Cadiot et Visetti soutiennent parfaitement l'interprétation des grammèmes comme faits perceptifs base d'une structure phénoménologique.

Nous sommes donc partis de cette base et avons localisé des structures grammaticales dans les titres et les œuvres de l'écrivain algérien Yasmina Khadra. Le résultat, sans doute moins surprenant a montré que la configuration sémantique des titres et des œuvres à partir des traits grammaticaux est prioritairement marquée par des indices spatiaux dont les fonctions sont celles de contact, de rapprochement actantiel, de proximité dans les épreuves ou d'appartenance identitaire.

On comprend que nous avons tenté de mettre en rapport les formes grammaticales avec la notion rastiérienne d'entour. L'objectif est justement de catégoriser des zones de sens : zone identitaire dans laquelle les titres et les œuvres ont une portée sensible et postulent un rapport constant à l'empirique comme mode d'appartenance des sujets dans les espaces. Les locatifs spatiaux comme */de Kaboul/*, */de Bagdad/* sont phénoménalement alimentés par des motifs *d'accès vers*, *des prises de possession par le dedans*, *de proximité avec contact*, *des sphères d'insertion des actants*.

[1] Driss Ablali pointe clairement les rapports épistémologiques entre sémiotique et phénoménologie : « La sémiotique phénoménologise la signification du texte, en traitant comme une problématique cruciale la manière d'apparaître de la signification en tant qu'elle se distingue de l'être réel, orientant le regard vers le continu en lequel se constitue la phase inchoative de ce qui va ensuite être catégorisé. Il s'agit donc pour la sémiotique de dévoiler le sens le plus profond du texte, sa phase originaire qui précède la textualisation et la fonde. Comme phase potentielle, la signification à ce niveau existe sur un mode originel qui précède toute conjonction entre sujet et objet. Cette interrogation sur l'apparaître de la signification ouvre la voie pour la sémiotique d'une recherche sur l'affectivité et le sensible. », in, *La sémiotique du texte : du continu au discontinu, op. cit, p. 218.*

BY-NC-ND

Deux autres zones sont identifiées : la zone proximale (en tant qu'espace topique manifeste une configuration des parcours, le mode d'organisation et d'occupation de l'espace comme dans *L'attentat* par la relation de constitution réciproque entre le sujet et son espace) et la zone distale où la perception s'enchaîne autour d'un monde absent, utopique qui indexe les motifs de l'ailleurs, du lointain souvent donné sous le mode de l'incertitude ou de l'irréalité généralement lié chez Khadra au domaine des divinités. La configuration sémantique de /rond/ et /boule/ s'offre à l'interprétation en termes très simplifiés : « *Etre rond c'est donner une sensation qualitative de rondeur, qui ne se réduit pas à une simple donnée morphologique*[1] ».
On aura :

i)° /rond/ et /boule/ sont aussi des facettes d'orientation du sujet mais aussi des éléments particuliers visés par l'analyse.

ii)° en même temps des phases de boucle, de direction du regard pour le sujet, des limites spatiales qui s'ouvrent et se referment, des espaces en forme de cercle ayant la fonction d'un parcours de sens qui donne aux œuvres la sensation d'une tragédie à ciel ouvert. Jour et nuit, rond et boule sont des aspects de multiples configurations : domaniale, spatio-temporelle, etc.

La théorie des formes sémantiques a ceci de particulier qu'elle est confrontée à la phénoménologie et les analyses présentent une forte compatibilité avec la sémantique interprétative de Rastier par la nature différentielle de la signification. Les œuvres de Khadra manifestent des composants immédiats c'est-à-dire des espaces sémantiques constitués de formes sensori-motrices ainsi que des formes émotionnelles.

Au plan de l'énonciation, le passé et le futur révèlent les indices de la mort. Celle-ci a une fonction transcendante. Nous avons analysé ensuite comment se redistribue le sens au niveau de la strate lexicale où il s'est avéré possible d'esquisser les motifs proposés pour « hirondelle », « sirène » et « loup ». En même temps, il est clair que les mots ont un statut de sensation d'effroi et leur qualité est perçue comme stéréotype de la force ; l'accès direct au fond sémantique se fait par une métaphorisation immédiate de la brutalité et des schèmes de la violence du loup.

[1] Cadiot & Visetti, *Pour une théorie des formes sémantiques* : *Motifs, profils, thèmes,* op. cit. p. 95

BY-NC-ND

Compte tenu de la prégnance descriptive des loups, leur tonicité dans les formes textuelles, la question de la strate gestaltiste a donc émergé dans nos analyses. Il en ressort que les formes d'*intériorité* / *extériorité* sont déclinées dans des traits sémantiques /rond/ et /boule/ dans *Les Hirondelles de Kaboul*. Dans l'ensemble, les titres et les œuvres de Khadra proposent plusieurs rôles aux significations sociales véhiculées par les signes ; notamment par le jeu d'intensification des foules, des motifs sémantiques d'*infiltration* et d'*ouverture*, d'un *dedans* privatif et d'un *dehors* libératif. Nous ramenons ces indications à la fonction sémantique d'interprétant.

BY-NC-ND

Conclusion générale

Impossible de prétendre conclure sur des questions aussi complexes et largement ouvertes que celles des *interactions sémantiques entre titres œuvres*. Négliger les problèmes qu'un titre pose n'est rien d'autre que sous-estimer son rôle important en sémantique et plus précisément au sein de la textualité. Composé d'un ensemble de sèmes, de lexies et de morphèmes bien intégrés, le titre, avions-nous développé, est un interprétant actualisant ou virtualisant les sèmes des œuvres.

Au plan théorique, nous avons utilisé la sémantique interprétative de François Rastier, la sémiotique tensive (Fontanille, Claude Zilberberg) et *La théorie des formes sémantiques* de Cadiot et Visetti comme base d'interprétation des titres et des œuvres. Nous avons voulu suivre une ligne d'analyse dont l'idée directrice est facile à formuler : la signification de l'œuvre s'organise en réseaux sémantiques, représentations lexicales, tensions phoriques et perception des formes et fonds sémantiques. Nous avons voulu également, tout au long du travail, apporter des précisions sur des notions très courantes en sémantique. À savoir la distinction méthodologique entre l'œuvre, le texte et le corpus :

> *Le texte, ainsi placé au centre de la réflexion sur le langage et les arts du langage devient l'objet empirique de la linguistique. Unité minimale de la description, il exige la constitution critique de corpus.* [1]

Théoriquement, la notion d'œuvre dépasse celle de texte et s'appuie sur divers critères : marques extralinguistiques. Ainsi, l'œuvre relève de l'herméneutique. Ces quelques critères nous ont permis de choisir un corpus précis, en se demandant ce qui fait l'authenticité des œuvres de Khadra. C'est-à-dire ce qui est pertinent chez Khadra. L'objectif consistait à dégager les performances sémiotiques engagées dans les œuvres.

Pour apporter des réponses, plusieurs distinctions sont mises à contribution : la pertinence des œuvres de Khadra repose sur l'homogénéité textuelle et son style consistant systématiquement à ouvrir un espace de sens où s'intègre la transmission des valeurs à tous les niveaux : textuel (valeurs esthétiques), social (valeurs normatives), culturel (valeurs axiologiques, idéologiques) en autant de processus dynamiques. Afin de détailler et spécifier

[1] Ablali (D.), Badir (S.), Ducard (D.), *Documents, textes, œuvres : perspectives sémiotiques*, op. cit. 9.

BY-NC-ND

les interactions sémantiques entre titres et œuvres, il fallait recourir à deux parcours interprétatifs : i) *du titre à l'œuvre* est un parcours qui relève d'une interprétation intrinsèque en dégageant les sèmes inhérents / afférents ; actualisés / virtualisés. ii) *De l'œuvre au titre* est un parcours qui consiste à cerner les degrés de systématicité des œuvres liés aux afférences thématiques et topiques.

Le premier parcours est celui qui regroupe, condense et mobilise une forte *« densité sémique déterminée par le nombre plus ou moins élevée de sèmes entrant dans la composition d'un sémème ».*[1] Le dernier parcours a consisté à analyser la dissémination, distribution ou propagation des sèmes de l'œuvre. L'objectif visé étant de comprendre à la fois la manifestation des titres et la structurelle formelle des œuvres, leurs prégnances syntagmatiques et paradigmatiques.

Il importait donc de cerner les occurrences des titres au sein de la textualité pour affermir la signification mise à l'œuvre dans, tour à tour, *Les agneaux de Seigneur, À quoi rêvent les loups, Les hirondelles de Kaboul, Les sirènes de Bagdad, L'équation africaine* et *L'attentat.*
En introduction générale, nous avons pointé certaines spécificités au plan théorique en discutant certaines positions de Léo Hoeck.

Essayant au passage d'établir le lien entre titrologie et sémiotique, par extension à la sémantique. En précisant que nous réfutons la notion de « *marque »* d'un titre comme le postulait naguère Léo Hoeck pour substituer à la notion de marque celle de sème. Le titre définit comme marque du texte a le poids et les contraintes de marketing, de la diffusion du livre ou des processus éditoriaux tandis que si on en vient à penser que le titre se constitue de sèmes, nous le plaçons au centre de la dynamique textuelle.

La première partie nous a conduits à travailler sur les composantes sémantiques à partir desquelles nous avons tenté de préciser l'organisation des thèmes génériques (la guerre d'Algérie, la figure du père et la prégnance du désert). Il fallait interpréter les occurrences des titres à l'intérieur des classes sémantiques (taxème, domaine, dimension) où ces thèmes génériques s'inscrivent par actualisation ou par virtualisation.

L'implication de la composante thématique consistait à lire la signification de l'œuvre par virtualisation des fonds sémantiques. Plusieurs contenus thématique, figuratif, semi-symbolique ont été mis en analyse : les agneaux (*Les agneaux du Seigneur*) manifestent

[1] Greimas (A.-J.) & Courtés (J.), *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, op.cit. p. 89.

BY-NC-ND

une forme de figurativité du déchirement par l'évocation de la guerre d'Algérie ; le loup (*À quoi rêvent les loups*) projette sa signifiance sur la guerre d'Algérie et la figure du père. Les sirènes et les hirondelles (*Les sirènes de Bagdad, Les hirondelles de Kaboul*) font ressortir au sein de la textualité l'épure des femmes et la prégnance du désert algérien dans les traits /rond/ + /boule/.

Le problème se résume ainsi : au niveau thématique Khadra théorise un système axiologique basé sur une hystérie collective. L'espace est occupé par des attroupements, des huées. Des foules de femmes se forment et "les voiles tombent" pour laisser place à la contestation des exécutions publiques et aux multiples humiliations. Lynchages, exécutions, lapidations sont des figures sociosémantiques fréquentes entre lesquelles se produisent les tensions et les conflits culturels algériens.

Les œuvres se focalisent cependant sur une isotopie guerrière. De même que les scènes de batailles avec leurs destructions, déchirements et éraflures (blessures, écorchures, plaies corporelles) réinvestissent constamment les textes (*L'équation africaine et L'attentat*). Au plan figuratif, on s'est demandé qui sont réellement les loups, les agneaux, les sirènes, les hirondelles que Khadra a disposé dans les œuvres.

Il nous a fallu donc pour trancher cette question recourir à la notion de semi-symbolisme pour comprendre certaines figures tapies au fond des titres et des œuvres. Le lecteur aura donc aisément compris que nous avons classé les grandeurs figuratives en quatre (4) grandes catégories qui relèvent globalement des modes d'existence sémiotique à savoir : la virtualisation, l'actualisation, la réalisation et la potentialisation qui visent l'explication du thème de la guerre.

Les indices de la guerre d'Algérie sont également présents au plan de la temporalité. La temporalité est manifestée dans les traces laissées par des jours et des nuits (avec la récurrence dans les œuvres des empreintes, des traces laissées parfois sur les murs des maisons et des rues). Le crépuscule correspond le plus souvent chez Khadra à la dysphorie, au déclin des valeurs tandis que le jour est signe d'euphorie. D'où l'importance, avions-nous pensé, de l'aspectualité. Par exemple, dans les œuvres, le jour a pour actant optique le soleil qui prolonge en durée la sommation du sujet éponyme. Une sommation qui s'accélère en phase terminative c'est-à-dire au cours de la nuit.

Le cycle des jours et des nuits crée une temporalité quasiment fermée : elle encercle l'actant, le prive, l'emprisonne et le conduit dans une voie qui trouve l'issue par un geste

BY-NC-ND

absurde ; en témoigne l'assassinat du père (*Les sirènes de Bagdad*). Ce qui montre en somme que la mise en discours des œuvres s'effectue au croisement de plusieurs programmes, des actions et des variations, des points de vues qui supposent un espace ouvert aux contraintes de l'énonciation. Dans les œuvres, nous avons particulièrement la mise en place d'une énonciation en acte par la mise en œuvre des prises de parole, des controverses langagières, d'échanges verbaux violents et de malentendus.

Chaque conflit a tendance à envahir deux types d'agonistes : les agresseurs Vs les agressés où naissent des tensions et des actions dialectiques : la plus forte cruauté des loups actualise le subcontraire tonique plus faible cruauté des agneaux qui infectent les foyers sociaux tels que Kaboul et Bagdad. Ces foyers sont scindés en univers factuel et contrefactuel actualisés par l'isotopie du rêve des loups. Un rêve qui fonde la part dialogique des œuvres.

Pour revenir brièvement en dialectique, la relation entre agonistes acquière les modalités de types actantielles polémiques (agneaux Vs loups). La structure narrative s'élabore à partir de la performance des loups. Les actions, les programmes et contre-programmes entrent en conjonction et en disjonction. Les programmes narratifs ou rôles actantiels entendus au sens des séquences narratives ou des positions dialectiques reflètent constamment la guerre.

Dans la deuxième partie, celle de la généricité et de la singularité des œuvres, nous avons cherché à caractériser un type de texte, un niveau de socialité et de dégager par-delà les paramètres spécifiques, des inclusions entre genre inclus (le titre) et genre incluant (l'œuvre) sous forme de transposition sémantique. Nous avons traité des relations holistiques (le titre étant un élément dans un tout) ; ensembliste (le titre est un élément inclus dans une classe textuelle) ou typiciste (la relation entre un type de titre et son occurrence. Notre corpus se compose des types descriptif, argumentatif et narratif).

On y trouve des descriptions, des arguments voire une narration en rapport avec le thème de la guerre. La figure du père est intégrée dans les textes par des récurrences, des articulations ou des itérations de sèmes. L'un des moyens pour vérifier les traces du titre dans l'œuvre a été de dresser un gradient de généricité comme une organisation taxinomique c'est-à-dire la façon dont le titre se situe au sein de deux pôles d'attraction entre généricité et singularité. Le titre fait partie de la généricité et l'œuvre de la singularité. Nous avons essayé d'ouvrir la voie vers d'autres concepts comme celui de la forme de vie.

BY-NC-ND

En intervenant sur le concept de forme de vie, nous avons jugé utile de lire le rôle des actants afin de définir le mode de vie. D'une œuvre à l'autre, Khadra nous présente une famille en manque de repères stables.

Que l'on s'efforce cependant de cerner *les interactions sémantiques entre titres et œuvres*, la démarche suivie reste inhérente à la sémantique interprétative et à la sémiotique tensive où l'on ne tarde pas à voir s'imposer la nécessité d'une réflexion sur la place du titre et de l'œuvre dans la problématique du genre. La tension actualisée entre généricité et singularité. L'on a longtemps discuté sur le rapport intra ou extratextuel du titre. Il fallait alors partir de cette position théorique pour montrer que le titre et l'œuvre, l'un et l'autre font partie du genre inclus et du genre incluant.

Au passage, les régimes d'inclusions sont travaillés par la typologie des textes et des discours propres à Khadra. Où que l'on se tourne, le travail tente de montrer de plus en plus clairement que les traits sémantiques des titres sont distribués dans les différents genres localisés : le genre polémique qui se définit, du point de vue des composantes sémantiques par la combinaison de la thématique et de la dialectique ; le genre militaire traité jusque-là par des aspects saillants tels que la scène narrative qui situe la destruction de la maison familiale par les militaires.

C'est, du moins, dans ce genre militaire que la narration fixe la mort du père. Tant cette mort ne présuppose rien d'autre que le désir de réformer ''le monde des loups''. Une conception de ce type - et tel semble bien être sa signification dans l'œuvre- met en péril la cellule familiale déchirée, désorganisée pendant la guerre d'Algérie. Ainsi, les fonctions essentielles mises en œuvre par Khadra sont propagées par les marques génériques et culturelles. La textualité se trouve alors confrontée à la réalité sensible dont l'ensemble des indices communs est tissé autour de la figurativité du déchirement.

L'analyse s'est ensuite occupée du genre satirique qui se greffe, d'une manière contextuelle, sur la satire des exactions sociales répandues par dissimilations avec le ''déchaînement des loups''. Nous avons profité des inclusions entre titres et œuvres pour ouvrir l'analyse sur un champ plus étendu en rapport avec l'hétérarchie des composantes sémantiques constituant le maillon qui résume les fonds sémantiques impliqués par les titres et les œuvres.

L'hétérarchie générique émet aussi un principe d'homogénéité qui se révèle d'une importance décisive sur le plan de la textualité : les loups et les attentats d'un côté ; les agneaux, les hirondelles et les sirènes de l'autre restent à jamais le paradigme fondateur des oppositions de Khadra. Ce paradigme commande la réalité sociale.

BY-NC-ND

À s'en tenir aux inclusions, c'est précisément à ce point que l'analyse du gradient de généricité s'est amorcée. Nous avons cherché à préciser la manière dont le titre et l'œuvre s'opèrent entre généricité et singularité et, on ne peut manquer ensuite de souligner les deux corrélations, inverse et converse. En corrélation inverse marquée par le parcours allant de la singularité à la généricité, le titre et l'œuvre fonctionnent en régime inclusif. Tandis qu'en corrélation converse, le parcours qui va de la généricité à la singularité, le primat est accordé à l'œuvre au sens de production discursive et textuelle car, « *la signification passe uniquement par les textes, que les textes sont le lieu où le sens se produit et produit (pratique signifiante) et que dans ce tissu textuel, on peut faire réaffleurer les signes* [1]».

C'est ainsi, qu'outre les contenus particuliers, l'œuvre est caractérisée par un style défini à partir de la singularité. De là, le style de Khadra insiste surtout sur la composante dialectique régie et contrôlée comme nous l'avons vu par des indices particuliers : le mélange entre l'effroi (les loups) et l'admiration (les sirènes). Mais le domaine auquel s'est appliqué le style ne peut être cherché du côté des combinaisons binaires. On s'est permis d'insister sur le style figuré, semi-symbolique définit par la prégnance d'une compétence dédoublée virtuellement.

On en trouve une bonne indication dans les occurrences des loups qui donnent l'impression spécifique dans un faire de type réactionnaire. Sans cesse, nous avons voulu renforcer et préciser que le style de Khadra est quadrillé par deux sortes de formes de vie : i) *la forme de vie participative* (*Les hirondelles de Kaboul, Les sirènes de Bagdad, L'attentat ;* présence constante du topos de la foule) ; ii) *la forme de vie singulière* à la signification bien établie : le sujet s'émancipe des espaces privatifs et progresse constamment vers des latitudes, des ouvertures qui le rassure.

Avec les formes tensives, un fond sémantique propre à la prégnance du désert transparaît ; lequel est bien présent dans 'rond' et 'boule' du titre *Les hirondelles de Kaboul*. C'est donc toujours la tentative de retenir que le désert déploie sa signification dans les œuvres : un désert tragique où tout indice échoue à s'implanter. Du côté du sujet, tout se joue sur une intensité faible dans la mesure où le sujet semble comprimé par la profondeur et l'épaisseur du désert. Il en ressort alors que les formes gestaltistes d'*intériorité / extériorité* sont déclinées dans des traits sémantiques /rond/ et /boule/ dans *Les Hirondelles de Kaboul*.
Le sème de la rondeur y apparaît avec une forte emprise aux valences *dedans Vs ouvert* qui marquent une saisie spécifique de l'espace.

[1] Eco (U.), *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, Puf, 1984, p. 14.

BY-NC-ND

Les sèmes tensifs entre /rond/ et /boule/ s'offrent à l'interprétation en termes très simplifiés : /rond/ et /boule/ sont des signes d'orientation, des phases de boucle, des schèmes de circularité, des espaces en forme de cercle; en même temps de direction du regard pour le sujet, des limites spatiales qui s'ouvrent et se referment ; des espaces à accès direct et indirect, des espaces de totalité, volumineux et pleins (rondeur sémiotique) ont la fonction d'un parcours de sens qui donne aux œuvres la sensation d'une tragédie à ciel ouvert.

Mais le sens des interactions sémantiques entre titres et œuvres se réclame alors d'une signification spécifiée de type morphosémantique. Dans la troisième partie, nous avons tenté à partir de la sémantique interprétative de nous frayer un accès à la morphosémantique pour vérifier comment le titre concentre l'ensemble de ses traits morphologiques dans l'œuvre.

Loin de se limiter à la structure morphémique, les sémèmes ont constitué le nœud où se noue la signification des titres et des œuvres. Ayant convoqué le niveau sémique, l'œuvre se présente alors à la fois comme une structure hiérarchique par le principe méréologique que le global détermine le local, en d'autres termes les traits génériques sont supposés pertinents à partir des traits spécifiques.

Fallait-il tenter de lire les sémèmes tels que 'rond' + 'boule' dans *Les hirondelles de Kaboul*. Lesquels sémèmes sont en rapport avec les formes prises par le désert algérien. Il suffisait, pour le cas des sémèmes de prélever aussi le sémème 'elle' de 'hirondelle' pour actualiser des oppositions sémantiques avec 'il' dans la classe des pronoms en remontant, trait par trait, aux sèmes macrogénériques /femme/ Vs /homme/ dans la classe des //humains//.

C'est ensuite de là qu'il fallait partir pour décrire enfin, les oppositions dans les afférences domaniales entre deux classes //êtres forts// et //êtres faibles// distribuées respectivement dans /femme/ qui hérite du trait /force/ et dans /homme/ qui hérite du trait /faiblesse/. Cela relève au plan interprétatif d'une certaine norme et conception de l'écriture de Khadra. L'intérêt de telles oppositions n'a cessé de se tourné vers le malentendu, source des processus conflictuels, des discordes, des distorsions et ruptures dans la narration.

C'est pourquoi les analyses sur la mésosémantique (chapitre II) ont chaque fois tenté de montrer des adjonctions de contenus et des types d'énoncés organisés sur trois (3) formes d'isotopies : *Une isotopie énonciative du sujet* (attentat, atmosphère surchauffé, le sujet confronté à un événement : *L'attentat, Les hirondelles de Kaboul, Les sirènes de Bagdad*) ; *Une isotopie émotionnelle* (peur durant l'attentat, tension et sommation : *L'équation africaine, À quoi rêvent les loups, Les agneaux du Seigneur, L'attentat, Ce que le jour doit à la nuit*.).

BY-NC-ND

Une isotopie narrative du sujet (état de confusion à Kaboul et Bagdad justifié par la propagation des allotopies et les faisceaux anaphoriques dans les œuvres).

Pour apprécier la signification de ce conflit dans la textualité, il fallait constamment revenir à la source c'est-à-dire aux fonds sémantiques impliqués par les titres et les œuvres à savoir : la guerre d'Algérie, la quête du père, la prégnance du désert. Chaque fois, s'est posé dans ces fonds une forme de malentendu, une relation conflictuelle orientée différemment, mal Vs bien.

Dans la tension entre les loups et les agneaux on retrouve les relations binaires. En dehors des oppositions sémantiques que le contenu des œuvres présente, l'écriture de Khadra d'une même signification visant à donner forme aux conflits : dans chaque coin de l'œuvre, les traits qui forment des espaces d'enferment du sujet s'ouvrent, sans défaut et avec netteté. Lesquels traits sont chez Khadra susceptibles d'une originalité : la présence des sirènes est signe d'un monde aux allures attrayant qui trouve au final, son expression dans le signe morphémique, le sémème et au-delà.

Enfin, la quatrième partie s'est inspirée de *la théorie des formes sémantiques* de Cadiot et Visetti par le croisement avec la sémantique interprétative à partir de la notion de perception sémantique. Cadiot et Visetti soutiennent parfaitement l'interprétation de trois régimes de sens, *les motifs, les profils et les thèmes* ainsi que des grammèmes comme faits perceptifs, base d'une structure phénoménologique.

Nous sommes partis de cette base des structures grammaticales dans les titres et les œuvres de l'écrivain algérien Yasmina Khadra. Le résultat, sans doute moins surprenant a montré que la configuration sémantique des titres et des œuvres à partir des traits grammaticaux est prioritairement marquée par des indices spatiaux dont les fonctions sont celles de contact, de rapprochement actantiel, de proximité dans les épreuves ou d'appartenance identitaire.

On comprend que nous avons tenté de mettre en rapport les formes grammaticales avec la notion rastiérienne d'entour textuel. L'objectif est justement de catégoriser des zones de sens : zone identitaire dans laquelle les titres et les œuvres ont une portée sensible et postulent un rapport constant à l'empirique. Les locatifs spatiaux comme « *de Kaboul* », « *de*

BY-NC-ND

Bagdad » sont alimentés par des motifs *d'accès vers*, *des prises de possession par le dedans*, *de proximité avec contact*, *des sphères d'insertion des actants*.[1]

Deux autres zones sont identifiées : la zone proximale (en tant qu'espace topique manifeste une configuration des parcours, le mode d'organisation et d'occupation de l'espace comme dans *L'attentat* par la relation de constitution réciproque entre le sujet et son espace) et la zone distale où la perception s'enchaîne autour d'un monde absent, utopique qui indexe les motifs de l'ailleurs, du lointain souvent donné sous le mode de l'incertitude ou de l'irréalité généralement lié chez Khadra au domaine des divinités. Au plan de l'énonciation, le passé et le futur révèlent les indices de la mort qui a une fonction transcendante.

Nous avons montré enfin comment se redistribue le sens au niveau de la strate lexicale où il s'est avéré possible d'esquisser les motifs proposés pour « hirondelle », « sirène » et « loup ». En même temps, il est clair que les mots ont un statut de sensation d'effroi et leur qualité est perçue comme stéréotype de la force. L'accès direct au fond sémantique se fait par une métaphorisation immédiate de la brutalité et des traits de la violence du loup. Vu la tonicité des loups dans les formes textuelles, la question des configurations a émergé dans nos analyses.

Concluons en précisant ou prolongeant certains points de l'analyse :

- Les interactions entre titres et œuvres ne sauraient dispenser d'intégrer l'hypothèse de l'interprétant à partir de laquelle se manifeste la relation interprétative entre le titre et l'œuvre. Dans le modèle de la sémantique interprétative, l'interprétant s'impose avec nécessité et paraît opportun pour la description du titre et de l'œuvre. Tant l'interprétant désigne dans les titres et les œuvres les éléments textuels ou contextuels, des instructions qui permettent d'établir un lien pertinent entre signifiants / signifiés ; forme / substance ; expression / contenu en opération d'actualisation, de virtualisation, et de propagation de sèmes.

- La propagation de sèmes, et surtout l'articulation entre sèmes inhérents et sèmes afférents ne semble plus un problème crucial pour que le sème afférent puisse avoir un statut distinctif comme le sème inhérent. Nous revenons ainsi au mot de Régis Missire qui lève l'équivoque à ce sujet : « *Si l'inhérence siège au niveau du système fonctionnel, et l'afférence à celui des normes socialisées, il reste que la possibilité*

[1] Cadiot (P.), Visetti (Y.-M.), *Pour une théorie des formes sémantiques, motifs, profils, thèmes*, op. cit. p. 98.

BY-NC-ND

pour tout sème afférent d'être lui-même fonctionnel, c'est-à-dire distinctif, reporte le critère sur le choix d'un taxème au sein duquel pourra s'établir une différence.[1]

- L'interprétant relève aussi dans nos œuvres de la pratique sociale ou simplement d'une énonciation en acte. À cet égard, il a fallu réserver une attention particulière aux fonds et formes sémantiques. Les fonds sémantiques relèvent des déterminations de l'ordre social et herméneutique (guerre, désert, figure du père) hiérarchiquement intégrées dans les titres et les œuvres.

- Penser l'interaction entre titre et œuvre suppose qu'ils soient fusionnés en une seule unité sémantique, et non qu'ils gardent respectivement leur autonomie, que celle-ci soit de statut ou de sens.

- Le passage du titre à l'œuvre s'effectue par des parallélismes sémantiques : au palier microsémantique intervient le passage entre morphème et sémème ; le palier mésosémantique manifeste le passage du mot à la phrase ; enfin, le palier macrosémantique est marqué par une densification isotopique en forme de transformation, modulation et intensification sémique.

- Le malentendu est une configuration sémantique qui résulte d'une accumulation d'incohérences.

À charge d'approfondissements, il vaudra sans doute la peine d'insister, au plan épistémologique, sur le fait que le titre trouve son identité en théorie des formes sémantiques. Malgré l'opacité des concepts, les trois régimes de sens *motif, profil, thème* permettent de résoudre certains problèmes de virtualisation de sèmes. La plus importante limite entre la sémantique interprétative et la Théorie des formes sémantiques en est que chez François Rastier, le langage se constitue comme un « objet » textuel qui a lui-même à être manifesté et non sous le modèle d'une perception phénoménologique de type pré-linguistique suggérée en Théorie des formes sémantiques.

[1] RÉGIS MISSIRE (2004) «Norme(s) linguistique(s) et afférence sémantique : une lecture de Sémantique interprétative à partir d'Eugenio Coseriu», [En ligne],
Disponible sur : http://www.revue-texto.net/index.php?id=581.

BY-NC-ND

Références bibliographiques

Corpus de base

Khadra (Y.), Œuvres, tome 1, *Les agneaux du Seigneur,* Paris, Julliard, 2011.

Khadra (Y.), *Œuvres, tome 1, À quoi rêvent les loups,* Paris, Julliard, 2011.

Khadra (Y.), Œuvres, tome 1, *Les hirondelles de Kaboul*, Paris, Julliard, 2011.

Khadra (Y.), Œuvres, tome 1, *Les Sirènes de Bagdad*, Paris, Julliard, 2011.

Khadra (Y.), Œuvres, tome 1, *L'Attentat*, Paris, Julliard, 2005.

Khadra (Y.), *Ce que le jour doit à la nuit*, Paris, Julliard, 2008.

Khadra (Y.), *L'équation africaine,* Paris, Julliard, 2011.

Sciences du langage : sémantique et sémiotique générales

Ablali (D.), *La sémiotique du texte : Du Discontinu au continu*, Paris, L'Harmattan, 2003.

Ablali (D.), Badir (S.), Ducard (D.), *En tous genres : Normes, textes, médiations,* Academia – L'Harmattan, 2015.

Adam (J.- M.), & Heidmann (U.)*, Sciences du texte et analyse du discours : enjeux d'une interdisciplinarité,* Lausanne, Chabloz S.A 2005.

Bertrand (D.), Fontanille (J.), *Régimes sémiotiques de la temporalité*, Paris, Puf, 2006.

Bertrand (D.)*, Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan, 2000.

Bertrand (D.)*, L'espace et le sens,* Paris, Edition Hadès, 1985.

Ballabriga (M.) & Mpondo-Dicka (P.), *Rythme, Sens et Textualité*, Editions Universitaires du Sud, 2007.

Badir (S.) & Parret (H.), *Puissances de la voix, corps sentant, corde sensible*, Presses Universitaires de Limoges, 2001.

BY-NC-ND

Ablali (D.), Badir (S.), Ducard (D.), *Documents, textes, œuvres : perspectives sémiotiques*, Presses universitaires de Rennes, 2014.

Couégnas (N.), *Du genre à l'œuvre : une dynamique sémiotique de la textualité,* Limoges, Lambert-Lucas, 2014.

Cadiot (P.) & Visetti (Y.M.), *Pour une théorie des formes sémantiques, Motifs, Profils, Thèmes*, Paris, Puf, 2001.

Cadiot (P.), Visetti (Y.-M.), *Motifs linguistiques et construction des formes sémantiques : schématicité, généricité, figuralité*, paru dans D. Lagorgette, P. Larrivee (eds.) *Représentations du Sens linguistique*, Lincom Europa, Lincom Studies in Theoretical Linguistics, 2002. *Formes sémantiques et figuralité », in, Linguistique, (c) Formes symboliques, n°, 2009.*

Courtés (J.), *Sémiotique narrative et discursive*, Paris, Hachette, 1993.

Eco (U.), *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, Puf, 1984.

Fontanille (J.), *Formes de vie*, Presses universitaires de Liège, 2015.

Fontanille (J.)*, Sémiotique et littérature,* Paris, Puf, 1999.

Fontanille (J.), *Sémiotique du discours*, Limoges, Pulim, 2003.

Fontanille (J.), *Temps et discours : introduction au séminaire de Paris*, 2002-2003.

Fontanille (J.) & *Josep Besa Camprubi*, *Les fonctions du titre*, Presses Universitaires de Limoges, 2002.

Françoise Parouty-David & Zilberberg (C.), *Sémiotique et esthétique*, Pulim, 2003.

Greimas (A.- J.), *Du Sens,* Paris, Seuil, 1970.

Greimas (A.- J.)*, Maupassant : La sémiotique du texte, exercices pratiques,* Paris, Seuil, 1976.

Greimas (A.- J.), *De l'imperfection,* Périgueux, Fanlac, 1987.

Hébert (L.), *Dispositifs pour l'analyse des textes et des images : introduction à la sémiotique appliquée,* Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2009.

BY-NC-ND

Hébert (L.), *Introduction à la sémantique des textes,* Paris, Honoré Champion, 2001.

Klinkenberg*, Précis de sémiotique générale,* De Boeck université, 1999.

Ouellet (P.)*, Poétique du regard : Littérature, perception, identité,* Presses Universitaires de Limoges, Pulim, 2000.

Pierluigi Basso Fossali, Saillances et prégnances : Valeurs émergentes et valeurs assumées, in, Valeur – Aux fondements de la sémiotique, Paris, L'Harmattan, 2015, sous la direction d'Amir Biglari.

Pottier (B.), *Sémantique structurale*, Paris, Puf, 1992.

Petitot Cocorda (J.), *Morphogénèse du sens : structures sémio-narratives et prégnances assémantiques*, Paris, Puf, 1985.

Quéré (H.), *Les Intermittences du sens*, Paris, Puf, 1992.

Rastier (F.), *Sémantique interprétative*, Paris, Puf, 1987.

Rastier (F.), *Arts et sciences du texte*, Paris, Puf, 2001.

Rastier (F.), *Sens et textualité*, Paris, Hachette, 1989.

Rastier (F.), *La mesure et le grain*, *sémantique de corpus,* Paris, Honoré Champion, 2011.

Rastier (F.) & Bouquet (S.), *Une introduction aux sciences de la culture*, Paris, Puf, 2002.

Hjelmslev (L.), *La catégorie des cas,* Munich, W. Fink, 1972.

Tensivité

Couégnas (N.), *La trilogie nordique de Mohammed Dib : de l'œuvre au titre, un parfum sémantique et tensif*, Protée, vol. 36, n° 3, 2008.

Fontanille (J.) & Zilberberg (C.), *Tension et signification*, Liège, Mardaga, 1998.

Zilberberg (C.), *Eléments de grammaire tensive*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2006.

BY-NC-ND

Zilberberg (C.), *Des formes de vie aux valeurs*, Paris, Puf, 2011.

Zilberberg (C.), *Conversion et réversion*, in, H. Parret & H.G. Ruprecht, Exigences et perspectives de la sémiotique, tome 1. Amsterdam : J. Benjamins, 1985.

Zilberberg (C.), *Essais sur les modalités tensives*, Amsterdam, John Benjamins, 1981.

Théorie et critiques littéraires

Compagnon (A.), *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

Furet (C.), *Le Titre pour donner envie de lire*, Paris, CFPJ, 1995.

Lane (P.), *La périphérie du texte*, Paris, Nathan, 1992.

Meschonnic (H.), *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Lagrasse Verdier, 1982.

Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation : De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1993.

Sollers (P.)*, L'écriture et l'expérience des limites,* Paris, Seuil, 1968.

Sciences cognitives

Borutti (S.), *Théorie et interprétation, Pour une épistémologie des sciences humaines*, Editions Payot Lausanne, 2001.

Fischer (G-N.), *Les concepts fondamentaux de la psychologie sociale*, Presse de l'université de Montréal, Dunod-Montréal, 1987.

Pomian Krzysztof, *L'ordre du temps*, Paris, Gallimard, 1984.

Eric Vigne, *Le temps de l'histoire en question*, Persée, 1985, volume 6.

Essais scientifiques et phénoménologiques

BY-NC-ND

Barbaras (R.), *Le désir et la distance : introduction à une phénoménologie de la perception*, Librairie philosophique, J. Vrin, 2006.

Cassirer (E.), *La philosophie des formes symboliques, tome 1. Le Langage*, Les éditions de Minuit, 1972.

Hjelmslev (L.) *Essais linguistiques*, Les éditions de Minuit, 1971.

Sadoulet (P.) *Le poids du sens, essais de sémiolinguistique*, ed. Lambert et Lucas, 2009.

Simondon (G.), *Cours sur la perception*, Les Editions de la Transparence, 2006.

Œuvres littéraires

Boudjedra (R.), *Cinq fragments du désert*, Alger, Barzakh, 2001.

Djaout (T.), *L'invention du désert*, Paris, Seuil, 1987.

Grivel (C.), *Production de l'intérêt romanesque*, Paris, Mouton, 1973.

Khadra (Y.)*, L'automne des chimères,* Paris, Gallimard, 2000.

Khadra (Y.)*, L'imposture des mots,* Paris, Julliard, 2004.

Khadra (Y.)*, La cousine K,* Paris, Julliard, 2003.

Khadra (Y.)*, La part du mort,* Paris, Folio, 2005

Khadra (Y.)*, L'écrivain,* Paris, Julliard, 2001.

Khadra (Y.)*, L'olympe des infortunes,* Paris, Julliard, 2010.

Khadra (Y.)*, Les anges meurent de nos blessures,* Paris, Julliard, 2012.

Dib (M.)*, Le Désert sans détour,* Minos La différence, 2006.

Dib (M.), *Le sommeil d'Eve,* Paris, Minos La différence, 2003.

Articles et revues

BY-NC-ND

Badir (S.), « Qu'est-ce qu'un thème ? Une approche sémiologique », in, *Signata. Annales des sémiotiques*. Presses universitaires de Liège, volume / tome 5 (2014). http://hdl.handle.net/2268/178699.

Badir (S.), « De quoi sont faits les systèmes sémiotiques : contrariété et contradiction », in, *Actes sémiotiques*, Université de Limoges, janvier 2014,
Disponible sur : http://hdl.handle.net/2268/170283

Badir (S.) «Six propositions de sémiotique générale», Actes Sémiotiques [En ligne]**.** 2009, n° 112.
Disponible sur : http://epublications.unilim.fr/revues/as/1674 (Consulté le 16 /10/2015.

Badir (S.), « La culture comme objet », *De Gruyter Mouton, Sémiotica*, 2014.
Disponible sur : http://hdl.handle.net/2268/163351

Badir (S.), « Sème inhérent et sème afférent, examen des critiques théoriques dans la Sémantique interprétative » de François Rastier, *Travaux de linguistique*, 1999, no 38.
Disponible sur : http://www.revue-texto.net/Dialogues/Debat_SI/Badir_seme.html

SÉMIR BADIR (2005) «Hjelmslev et le concept de texte en linguistique», [En ligne],
Disponible sur : http://www.revue-texto.net/index.php?id=516.

Couégnas (N.), *Sémiotique textuelle du genre : la généricité des albums d'enfance*, [en ligne], 2014.

Couégnas (N.), *Temporalité, esthésie et sémiosis, Proust et Yourcenar, deux temps, deux mesures,* Séminaire Intersémiotique de Paris, [Avril, 4004].
Fontanille (J.), « Synesthésie et sémiotique fondamentale », *Les Nouveaux actes sémiotiques*, 2009.

Hébert (L.), (2011) « Les opérations de transformation », signo [en lingne],
Disponible sur : http://www.signosemio.com/operations-de-transformation.asp.

Hébert LOUIS, (2012) «Dictionnaire de sémiotique générale», [En ligne], Volume XVII - n°1 et 2 (2012). Coordonné par Jean-Louis Vaxelaire,

Disponible sur : http://www.revue-texto.net/index.php?id=2957 [Consulté le 31 mai 2015].

BY-NC-ND

RÉGIS MISSIRE (2005) «Rythmes sémantiques et temporalité des parcours interprétatifs», [En ligne],
Disponible sur : http://www.revue-texto.net/index.php?id=580.

RÉGIS MISSIRE (2004) «Norme(s) linguistique(s) et afférence sémantique : une lecture de Sémantique interprétative à partir d'Eugenio Coseriu», [En ligne],
Disponible sur : http://www.revue-texto.net/index.php?id=581.
RÉGIS MISSIRE (-1) «Sémantique des textes et modèle morphosémantique de l'interprétation», [En ligne],
Disponible sur : http://www.revue-texto.net/index.php?id=579.

FRANÇOIS RASTIER (1996) «Pour une sémantique des textes : questions d'épistémologie», [En ligne],
Disponible sur : http://www.revue-texto.net/index.php?id=565.

FRANÇOIS RASTIER (2011) «Du texte à l'œuvre – La valeur en question », [En ligne], Volume XVI - n°3 (2011). Coordonné par François Laurent,
Disponible sur : http://www.revue-texto.net/index.php?id=2889.

FRANÇOIS RASTIER, «Enjeux épistémologiques de la linguistique de corpus». Texto/ [En ligne], juin 2004. Rubrique Dits et inédits.
Disponible sur : http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Enjeux.html

FRANÇOIS RASTIER (1996) «Problématiques du signe et du texte», [En ligne]
Disponible sur: http://www.revue-texto.net/index.php?id=563

FRANÇOIS RASTIER (1996) «La sémantique des textes : concepts et applications», [En ligne],
Disponible sur : http://www.revue-texto.net/index.php?id=566.

FRANÇOIS RASTIER et MATHIEU VALETTE (2009) «De la polysémie à la néosémie», [En ligne], Volume XIV - n°1 (2009). Coordonné par Évelyne Bourion.,
Disponible sur : http://www.revue-texto.net/index.php?id=2119.

FRANÇOIS RASTIER (2002) «La macrosémantique», [En ligne],
Disponible sur : http://www.revue-texto.net/index.php?id=548.

FRANÇOIS RASTIER (2005) «La microsémantique», [En ligne],
Disponible sur : http://www.revue-texto.net/index.php?id=536.

FRANÇOIS RASTIER (2008) «Conditions d'une linguistique des normes», [En ligne], Volume XIII - n°3 (2008). Coordonné par Carine Duteil,

BY-NC-ND

Disponible sur : http://www.revue-texto.net/index.php?id=1612.

FRANÇOIS RASTIER (2005) «La mésosémantique», [En ligne],
Disponible sur : http://www.revue-texto.net/index.php?id=536.

FRANÇOIS RASTIER (2003) «Le langage comme milieu : des pratiques aux œuvres», [En ligne],
Disponible sur : http://www.revue-texto.net/index.php?id=545.

FRANÇOIS RASTIER (2001) «Eléments de théorie des genres», [En ligne],
Disponible sur : http://www.revue-texto.net/index.php?id=555.

FRANÇOIS RASTIER (2001) «Vers une linguistique des styles», [En ligne],
Disponible sur : http://www.revue-texto.net/index.php?id=554.

RANÇOIS RASTIER (2013) «Passages : fonds et formes sémantiques et expressifs», [En ligne], Volume XVIII - n°3 (2013). Coordonné par Sylvain Loiseau,
Disponible sur : http://www.revue-texto.net/index.php?id=3276.

Dictionnaires de sémiotique générale

Greimas (A.-J.) & Courtés (J.), *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1993.

Godin (C.), *Dictionnaire de Philosophie*, Paris, Fayard, 2004.

Hébert (L.), *Dictionnaire de sémiotique générale*, [en ligne], 2015,
Disponible sur : http://www.sigsnosemio.com/documents/dictionnaire-semiotique-generale.pdf (version du 28 /01/2015).

Hans-Johann Glock, *Dictionnaire Wittgenstein*, Ed. Gallimard, 2003.

Neveu (F.), *Dictionnaire des sciences du langage*, 2è édition revue et augmentée, Paris, Armand Colin, 2011.

BY-NC-ND

Webographie

François Rastier : http://www.revue-texto.net/.

Université de Limoges : http://epublications.unilim.fr/revues/as/60.

Louis Hébert, Sémir Badir : http://www.signosemio.com/

Université de Liège : http://web.philo.ulg.ac.be/signata/fr/.

Université de Liège : http://orbi.ulg.ac.be/?locale=fr.

Berlin, De Boeck, La Découverte, Erès : https://www.cairn.info/

Université de Montréal : http://www.erudit.org/revue/tce/

BY-NC-ND

Index thématique

A

actant, 113, 118, 129, 135, 144, 152, 180, 212, 241, 338
actualisation, 23, 32, 34, 49, 57, 58, 61, 64, 65, 85, 89, 106, 110, 128, 131, 132, 143, 150, 178, 197, 263, 265, 266
afférence, 14, 46, 47, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 69, 74, 78, 97, 98, 99, 102, 117, 121, 123, 138, 169, 222, 267, 269, 270, 275, 277, 282, 284, 285
agonistes, 21, 52, 175, 196
allotopie, 283, 284
analyse, 35, 49, 57
anaphore, 304

B

bas, 65, 68, 114, 136, 179, 223, 226, 245, 246, 247, 248, 252, 269, 281, 320, 324, 329, 370
bi-orientée, 19, 41, 125, 147, 187, 190

C

cas sémantiques, 115
catégorie, 21, 22, 43, 45, 137, 143, 149, 160, 163, 265, 267, 268, 286, 290, 317, 372, 374, 375
composante, 20, 23, 35, 40, 52, 57, 64, 75, 93, 94, 112, 126, 146, 174, 188, 211, 216
condensation, 20, 42, 71, 94, 267, 290, 291, 330
configuration, 129, 136, 149, 201, 205, 216, 230, 235, 310, 314, 315, 316, 323, 326, 333, 334, 343, 344
conjonction, 44, 45, 124, 137, 138, 294
connexion, 80, 193, 269, 271, 283
contenu, 12, 18, 19, 20, 32, 56, 62, 66, 69, 83, 89, 95, 109, 115, 121, 135, 144, 146, 149, 152, 158, 188, 191, 202, 210, 219, 232, 235, 242, 248, 252, 265, 269, 273, 276, 286, 287, 288, 296, 298, 299, 302, 306, 308, 317, 343, 369, 373, 374

D

désert, 28, 36, 39, 218, 219, 229, 231, 232, 234, 235, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 251, 252, 259, 268, 307, 308, 318, 329, 337, 338, 341, 342, 343, 370, 371
dialectique, 13, 18, 19, 21, 22, 23, 35, 111, 112, 113, 120, 121, 122, 126, 128, 129, 130, 131, 133, 146, 161, 173, 177, 180, 187, 188, 196, 246
dialogique, 13, 18, 19, 21, 22, 23, 35, 92, 93, 94, 95, 103, 104, 105, 108, 109, 110, 111, 146, 157, 161, 174, 187, 188, 207, 339, 369, 372
discours, 3, 13, 16, 23, 25, 27, 30, 40, 43, 49, 50, 67, 70, 71, 73, 74, 75, 78, 80, 81, 84, 98, 108, 110, 111, 113, 131, 160, 161, 162, 166, 172, 173, 175, 178, 179, 181, 182, 188, 194, 211, 218, 219, 262, 276, 277, 280, 286, 292, 312, 330, 339, 347
disjonction, 22, 45, 76, 78, 124, 129, 130, 137, 138, 200, 209, 226, 245, 251, 284, 285, 294, 302, 339
dispositif, 16, 21, 66, 113, 128, 157, 182, 198, 274, 281, 310
dissimilation, 32, 34, 105, 123, 131, 132, 143, 144, 145, 278
domaine, 13, 35, 45, 55, 58, 59, 85, 94, 123, 143, 212, 218, 219, 244,

BY-NC-ND

259, 275, 276, 278, 287, 288, 297, 313, 334, 337, 341, 344, 369

E

énoncé, 61, 95, 100, 143, 169, 303
énonciation, 19, 35, 36, 70, 77, 93, 94, 95, 97, 99, 102, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 113, 136, 161, 175, 183, 196, 198, 204, 207, 209, 210, 237, 283, 296, 298, 299, 300, 306, 317, 321, 325, 334, 339, 344, 349
espace, 25, 30, 51, 54, 56, 61, 66, 87, 88, 99, 100, 101, 104, 109, 130, 145, 179, 196, 201, 205, 210, 221, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 239, 240, 242, 245, 246, 250, 251, 252, 277, 280, 288, 299, 306, 313, 319, 320, 322, 323, 324, 326, 328, 331, 334, 336, 339, 342, 344
euphorie, 30, 35, 94, 102, 103, 104, 134, 136, 138, 148
événement, 45, 95, 103, 108, 110, 168, 198, 205, 213, 220, 221, 222, 240, 245, 248, 286, 298, 299, 307, 324, 342
existence, 2, 22, 28, 45, 61, 78, 79, 88, 90, 92, 98, 121, 131, 134, 136, 137, 138, 148, 297, 300, 301, 313, 338, 370
extension, 155, 161, 227, 232, 239, 240, 241, 243, 249, 262, 268, 278, 295, 310, 317, 320, 371
extéroceptivité, 218, 219

F

figuratif, 43, 45, 72, 77, 88, 92, 121, 138, 194
figure, 29, 39, 42, 43, 46, 47, 63, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 77, 78, 79, 80, 84, 90, 138, 148, 161, 166, 187, 196, 212, 237, 246, 251, 273, 274, 293, 339
fonction, 13, 21, 22, 25, 39, 43, 44, 46, 49, 50, 65, 71, 85, 88, 90, 94, 97, 98, 99, 102, 105, 106, 109, 110, 111, 114, 116, 120, 122, 141, 142, 143, 144, 148, 150, 151, 155, 160, 161, 162, 165, 166, 167, 174, 178, 188, 189, 200, 207, 216, 217, 228, 230, 237, 251, 265, 266, 268, 269, 274, 279, 281, 289, 296, 298, 313, 314, 315, 323, 325, 329, 334, 342, 344, 372
forme de vie, 29, 34, 39, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 339
formes, 13, 14, 16, 17, 19, 23, 25, 32, 40, 44, 45, 49, 52, 55, 62, 64, 65, 66, 67, 70, 85, 87, 88, 89, 91, 95, 98, 105, 132, 137, 146, 147, 150, 151, 163, 164, 183, 184, 188, 190, 193, 198, 211, 218, 227, 239, 241, 262, 264, 266, 277, 280, 285, 289, 292, 311, 312, 313, 320, 323, 328, 330, 331, 347

G

généricité, 184
genre, 30, 32, 35, 160, 161, 162, 163, 166, 171, 172, 173, 175, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 189, 190, 192, 211, 265, 312, 315, 328, 339, 351
gradient de généricité, 35, 183, 188, 189, 190, 197, 198, 211, 339
grammème, 314, 320, 321, 323
graphes sémantiques, 35, 113, 114, 118, 120, 124, 166
guerre, 28, 29, 39, 44, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 73, 75, 84, 89, 91, 116, 144, 150, 157, 162, 164, 165, 175, 179, 180, 181, 187,

BY-NC-ND

188, 195, 196, 198, 200, 207, 214, 226, 235, 237, 241, 251, 252, 258, 276, 287, 308, 317, 318, 323, 324, 327, 329, 337, 338, 339, 340, 343

H

herméneutique, 336
hétérarchie, 21, 23, 185, 187
homologation, 152, 252

I

inchoativité, 133, 134, 189, 222, 338
inhérent, 22, 59, 72, 77, 125, 128, 170, 171, 237, 242, 267, 268, 269, 270, 272, 274, 282, 302, 303, 351, 372, 373
intensité, 105
Intensivité, 290
interactions, 12, 13, 14, 19, 23, 25, 34, 35, 37, 40, 47, 58, 64, 67, 102, 112, 113, 121, 148, 185, 189, 192, 196, 197, 216, 223, 237, 262, 264, 265, 268, 271, 290, 293, 312, 313, 321, 336
interprétant, 31, 32, 49, 57, 62, 71, 87, 146, 164, 183, 219, 269, 272, 336
interprétation, 12, 13, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 32, 35, 40, 47, 59, 60, 62, 63, 69, 71, 77, 81, 94, 103, 105, 114, 115, 119, 121, 127, 137, 147, 160, 161, 164, 168, 171, 192, 193, 221, 227, 242, 264, 266, 267, 268, 270, 274, 282, 287, 312, 349, 371
isotopie, 14, 17, 27, 28, 40, 41, 46, 52, 53, 60, 65, 66, 67, 71, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 90, 100, 101, 116, 132, 138, 145, 180, 181, 194, 240, 246, 247, 248, 251, 269, 273, 276, 277, 281, 297, 298, 299, 300, 304, 305, 320, 338

L

langage, 25, 69, 71, 78, 79, 95, 101, 115, 118, 164, 169, 197, 216, 267, 275, 278, 280, 284, 287, 312, 328, 337, 346, 353
lexème, 27, 39, 50, 56, 74, 87, 134, 144, 148, 226, 240, 251, 278, 304, 314, 316, 327
lexie, 13, 20, 82, 171, 266, 268, 273, 276, 277, 278, 279, 282, 284, 285, 287, 313, 315

M

macrogénérique, 46, 83, 87, 99, 102, 133, 138, 149
malentendu, 20, 29, 30, 31, 35, 51, 56, 60, 66, 77, 88, 95, 98, 99, 129, 138, 139, 143, 148, 151, 155, 166, 175, 176, 183, 194, 197, 200, 207, 212, 217, 219, 222, 230, 271, 273, 285, 292, 302, 307, 308, 326, 329, 342, 343
manifestation, 4, 22, 23, 30, 34, 40, 44, 55, 68, 69, 70, 71, 81, 86, 88, 89, 90, 93, 97, 98, 99, 106, 121, 130, 161, 163, 169, 188, 190, 211, 216, 252, 253, 255, 257, 287, 298, 300, 310, 332, 333, 337
manipulation, 44, 124, 125, 126, 127, 131
mésogénérique, 71, 72, 83, 85, 86
modalité, 35, 95, 97, 98, 103, 104, 105, 213, 244
morphème, 12, 13, 19, 84, 222, 265, 266, 267, 276, 279, 281, 286, 287, 312
morphosémantique, 36, 90, 262, 265, 266, 277, 279, 282, 287
motif, 234, 316, 318, 319, 322, 324, 328, 329, 330, 331, 332, 371
motricité, 230

BY-NC-ND

N

narration, 26, 51, 76, 79, 90, 98, 111, 131, 138, 150, 154, 168, 196, 207, 209, 220, 252, 258, 289, 290, 307, 339, 340, 342
neutralisation, 44, 79, 125, 246
niveau, 13, 16, 20, 21, 22, 25, 26, 29, 30, 31, 34, 35, 39, 41, 44, 45, 46, 48, 51, 52, 53, 55, 56, 59, 60, 62, 63, 64, 69, 71, 72, 73, 80, 82, 85, 87, 89, 97, 98, 99, 110, 112, 113, 118, 120, 122, 124, 126, 127, 133, 135, 137, 146, 147, 149, 152, 156, 157, 162, 163, 166, 175, 178, 180, 183, 184, 185, 187, 196, 203, 204, 209, 210, 213, 217, 226, 235, 236, 244, 246, 264, 270, 271, 274, 281, 285, 287, 288, 289, 293, 294, 297, 302, 304, 312, 320, 322, 324, 328, 331, 334, 338, 342, 344, 371, 374

O

occurrence, 21, 115, 162, 163, 164, 169, 198, 247, 263, 264, 267, 274, 339
œuvres, 12, 20, 23, 25, 27, 30, 31, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 48, 49, 56, 58, 60, 61, 62, 64, 66, 67, 69, 70, 75, 76, 82, 93, 105, 112, 115, 121, 131, 134, 138, 144, 148, 149, 150, 152, 160, 163, 164, 172, 178, 179, 180, 182, 183, 185, 187, 188, 189, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 211, 212, 213, 216, 217, 218, 223, 228, 237, 239, 241, 243, 245, 246, 248, 251, 262, 265, 268, 270, 271, 290, 292, 312, 336, 338, 339
opposition sémantique, 77

P

paratopie, 64, 65, 66, 67
phorie, 103
phrase, 13, 18, 19, 61, 63, 66, 73, 108, 132, 139, 146, 147, 148, 149, 151, 168, 209, 213, 274, 280, 284, 288, 289, 290, 296, 304, 305, 313, 314
plan, 13, 16, 18, 19, 20, 25, 27, 29, 32, 39, 45, 49, 51, 54, 68, 69, 71, 77, 80, 88, 89, 94, 95, 97, 106, 113, 122, 129, 130, 134, 138, 139, 147, 149, 151, 152, 153, 156, 164, 166, 167, 179, 183, 185, 195, 202, 204, 207, 219, 221, 223, 229, 231, 232, 234, 235, 237, 242, 248, 254, 257, 258, 264, 266, 268, 270, 280, 282, 296, 297, 298, 302, 307, 310, 313, 317, 319, 322, 324, 332, 334, 336, 337, 338, 340, 342, 344, 369, 372, 373, 375
pluri-isotopie, 26, 71
prégnance, 39, 135, 237, 238
propagation, 22, 34, 51, 59, 64, 113, 131, 235, 272, 288, 292, 295, 296, 304, 307, 311, 312, 337, 343, 369

R

référence, 25, 26, 27, 42, 61, 76, 102, 107, 125, 164, 211, 241, 244, 247, 251
rôle, 20, 31, 50, 51, 58, 65, 95, 98, 114, 115, 120, 127, 131, 149, 158, 169, 178, 280, 294, 315, 317, 336, 372
rond, 203
rondeur, 231
rondicité, 242, 247, 268
rythme, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 349, 372

S

saillance, 32, 110, 135, 183
sémantème, 81, 264, 265, 266, 275

BY-NC-ND

sémantique, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 21, 23, 25, 27, 28, 31, 32, 35, 36, 37, 39, 40, 42, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 52, 55, 59, 60, 63, 64, 66, 70, 77, 78, 82, 87, 88, 92, 94, 100, 105, 108, 109, 110, 112, 113, 114, 115, 118, 119, 120, 121, 126, 128, 131, 132, 133, 137, 138, 144, 147, 148, 149, 152, 160, 161, 162, 163, 164, 169, 180, 182, 185, 188, 191, 193, 197, 198, 216, 237, 245, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 269, 270, 273, 275, 276, 277, 279, 281, 282, 283, 285, 286, 292, 293, 295, 312, 314, 327, 328, 346, 348, 371
sémèmes, 12, 13, 17, 22, 31, 34, 35, 36, 41, 83, 84, 85, 87, 122, 132, 137, 138, 194, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 272, 275, 276, 283, 284
sèmes, 12, 17, 19, 21, 22, 23, 25, 31, 32, 34, 35, 36, 39, 40, 43, 47, 50, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 66, 71, 72, 73, 74, 76, 77, 85, 105, 111, 113, 114, 119, 120, 121, 123, 131, 134, 136, 143, 144, 145, 146, 150, 169, 170, 183, 184, 188, 249, 262, 263, 265, 266, 267, 269, 270, 272, 273, 274, 275, 277, 278, 281, 284, 286, 292, 296, 312, 315, 320, 336, 337, 339
sèmes afférents, 36, 57, 58, 64, 131, 144, 150, 263, 266, 270, 275
sémiotique, 16, 21, 25, 26, 27, 31, 32, 34, 40, 44, 45, 49, 64, 71, 78, 79, 80, 86, 87, 89, 90, 95, 102, 114, 115, 119, 121, 123, 124, 126, 129, 130, 131, 135, 138, 144, 163, 164, 166, 169, 189, 190, 211, 213, 216, 217, 222, 241, 248, 249, 273, 281, 296, 346, 347, 351, 353, 371
sensible, 333
signe, 29, 31, 32, 39, 43, 57, 61, 63, 67, 69, 71, 73, 75, 78, 134, 144, 146, 147, 148, 161, 162, 164, 224, 238, 251, 273, 276, 286, 323, 338
signifiance, 239
signifié, 12, 16, 17, 45, 55, 134, 137, 146, 147, 161, 162, 185, 196, 263, 264, 265, 267, 270, 277
singularité, 32, 35, 157, 160, 183, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 198, 199, 208, 209, 210, 211, 258, 259, 317, 339, 340, 341
sommation, 28, 118, 139, 268, 338
spatialité, 52, 217, 221, 223, 228
structure, 14, 21, 35, 44, 46, 52, 56, 59, 62, 64, 78, 80, 90, 101, 102, 103, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 121, 126, 129, 130, 146, 149, 150, 152, 167, 169, 175, 177, 179, 182, 185, 191, 196, 216, 224, 239, 248, 249, 264, 266, 269, 275, 281, 282, 284, 287, 288, 293, 296, 315, 317, 322, 342
sujet, 26, 28, 29, 31, 39, 41, 49, 50, 52, 60, 70, 73, 74, 79, 85, 87, 89, 97, 102, 104, 105, 109, 110, 114, 115, 122, 124, 125, 129, 130, 131, 134, 135, 136, 138, 143, 150, 155, 161, 163, 175, 177, 181, 187, 197, 199, 200, 201, 202, 203, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 216, 218, 219, 221, 222, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 233, 234, 235, 236, 238, 239, 242, 243, 244, 245, 250, 251, 252, 259, 265, 276, 277, 286, 287, 293, 298, 299, 300, 301, 302, 304, 305, 306, 307, 308, 314, 316, 317, 322, 325, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 334, 338, 341, 342, 343, 344, 370, 371, 372, Voir
syntagme, 19, 51, 65, 76, 107, 116, 132, 133, 143, 147, 198, 220, 226, 233, 240, 247, 251, 284, 288, 290, 292, 296, 304, 315, 317, 323, 331
système, 16, 17, 20, 21, 22, 26, 31, 34, 39, 45, 46, 52, 56, 57, 58, 60, 61, 63,

BY-NC-ND

64, 65, 80, 81, 110, 125, 128, 147, 148, 171, 184, 265, 274, 277, 284, 295, 312, 319

T

tactique, 13, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 35, 146, 147, 148, 149, 150, 152, 161, 177, 187, 273, 290, 293, 295
temporalité, 53, 70, 133, 134, 135, 136, 245, 338, 346
tension, 31, 61, 117, 120, 136, 177, 188, 190, 197, 216, 218, 220, 222, 226, 242, 244, 245, 246, 247, 269
tensivité, 216, 217, 238, 241, 244, 269
texte, 4, 13, 14, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 27, 28, 30, 31, 32, 37, 40, 48, 49, 52, 53, 57, 59, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 73, 75, 80, 82, 89, 94, 102, 105, 111, 123, 131, 137, 149, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 169, 172, 178, 181, 184, 185, 187, 188, 189, 190, 192, 193, 197, 211, 220, 262, 270, 272, 288, 289, 292, 295, 296, 297, 298, 300, 301, 302, 337, 339, 348, 371
textualité, 17, 20, 25, 27, 37, 40, 52, 57, 63, 76, 78, 115, 120, 134, 135, 147, 152, 160, 161, 164, 165, 172, 183, 185, 188, 189, 197, 336, 348
thématique, 13, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 35, 39, 40, 42, 45, 52, 57, 63, 64, 67, 71, 72, 73, 75, 77, 90, 92, 146, 161, 162, 180, 187
thème, 19, 20, 37, 39, 40, 45, 46, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 61, 62, 64, 65, 67, 69, 146, 187, 339, 370, 371, 374
théorie, 14
titres, 12, 22, 23, 25, 26, 30, 31, 34, 35, 36, 37, 40, 41, 42, 43, 45, 48, 52, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 64, 66, 67, 70, 75, 79, 81, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 100, 103, 104, 106, 110, 112, 113, 115, 118, 120, 121, 124, 125, 129, 131, 132, 143, 146, 149, 152, 160, 161, 163, 164, 168, 170, 172, 182, 185, 187, 188, 189, 192, 194, 197, 198, 216, 217, 218, 219, 220, 223, 237, 245, 248, 262, 263, 264, 265, 266, 275, 285, 288, 290, 291, 312, 313, 314, 317, 320, 327, 330, 336
tonicité, 31, 195, 208, 210, 234, 305, 328, 335, 344, 372, 375
trait, 19, 30, 44, 46, 47, 50, 51, 53, 54, 59, 61, 62, 65, 66, 67, 68, 72, 74, 75, 76, 77, 83, 84, 86, 101, 110, 116, 121, 125, 130, 133, 134, 143, 146, 149, 180, 181, 182, 194, 199, 219, 220, 224, 229, 230, 231, 232, 234, 242, 249, 252, 263, 265, 268, 271, 272, 274, 275, 279, 282, 284, 286, 287, 303, 304, 307, 314, 315, 316, 317, 320, 322, 323, 342, 373
transposition, 13, 149, 162, 339
type, 169

U

univers sémantiques, 95, 102

V

valence, 135, 223
valeur, 14, 19, 36, 37, 45, 81, 89, 94, 95, 97, 99, 102, 103, 105, 107, 127, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 143, 149, 151, 173, 182, 188, 195, 198, 199, 201, 213, 214, 219, 227, 229, 238, 239, 242, 243, 263, 265, 266, 282, 289, 295, 315, 317, 329, 373, 374
véridiction, 95, 175
virtualisation, 32, 43, 79, 80, 89, 101, 102, 133, 138, 265
visée, 27, 127, 213, 218, 219, 227, 242, 266, 315

BY-NC-ND

Index des auteurs

A

Ablali (D.), 13, 336, 347
212, 241, 338
Adam (J. - M.), 178

B

Badir, 18, 19, 36, 49, 59, 87, 185, 289, 290, 346, 351
Ballabriga (M.), 346
Barbaras (R.), 239, 243, 349
Bertrand (D.), 133, 135, 144, 346
Besa Camprubi, 281, 347
Bordron, 241, 243, 249
Borutti (S.), 47, 63, 349
Boudjedra (R.), 350

C

Cadiot, 17, 45, 264, 310, 311, 312, 313, 315, 320, 323, 326, 327, 328, 330, 331, 334, 347
Cassirer (E.), 199, 349
Compagnon (A.), 160
Couégnas (N.), 20, 32, 39, 134, 183, 184, 185, 189, 190, 192, 211, 244, 245, 262, 285, 347, 348, 351
Courtés (J.), 71, 79, 216, 269, 296, 306, 337, 347, 353

D

Djaout (T.), 350
Ducard (D.), 13, 336, 347
Ducard (D.), 336

E

Eco (U.), 341, 347
Eco (U.), 341

F

Fontanille, 3, 19, 79, 81, 98, 113, 117, 130, 131, 133, 135, 136, 137, 166, 199, 200, 212, 213, 216, 218, 219, 281, 346, 347, 348, 351
Furet (C.), 168, 349
Furet (C.), 168, 349

G

Godin (C.), 193, 265, 353
Greimas, 78
Greimas (A.-J.), 50, 79, 88, 347
Grivel (C.), 168, 350

H

Hébert (L.), 16, 64, 98, 102, 114, 119, 123, 124, 126, 149, 269, 293, 347, 353
Heidmann (U.), 178
Hjelmslev, 184, 265, 288
Hoeck, 16, 160, 337

K

Khadra, 25, 26, 27, 29, 31, 36, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 51, 53, 54, 55, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 68, 69, 70, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 92, 99, 100, 101, 103, 104, 105, 107, 108, 109, 116, 117, 118, 120, 121, 122, 125, 127, 129, 132, 134, 136, 137, 138, 143, 144, 145, 148, 150, 151, 153, 154, 155, 157, 158, 162, 164, 165, 168, 170, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 187, 188, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 200, 201, 202, 203, 204,

BY-NC-ND

205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 214, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 225, 229, 233, 234, 235, 237, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 251, 252, 255, 258, 259, 267, 268, 270, 271, 273, 274, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 283, 284, 285, 286, 287, 291, 294, 295, 297, 299, 300, 301, 303, 304, 305, 306, 308, 316, 317, 319, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 332, 338, 340, 341, 343, 346, 350, 370
Klinkenberg, 347

L

Lane (P.), 349

M

Meschonnic (H.), 156, 349
Missire, 310
Mohammed Dib, 245, 262, 285

N

Neveu (F.), 353

O

Orecchioni, 299, 349
Ouellet, 212

P

Parouty-David, 347
Parret (H.), 87
Per Aage Brandt, 95
Petitot Cocorda (J.), 348
Pottier (B.), 348

R

Rastier, 13, 16, 18, 21, 25, 32, 40, 52, 57, 58, 59, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 75, 78, 81, 85, 94, 105, 111, 114, 125, 132, 137, 144, 146, 147, 149, 150, 152, 157, 160, 161, 162, 164, 165, 169, 172, 178, 182, 183, 185, 192, 211, 262, 263, 264, 267, 270, 271, 286, 287, 288, 295, 297, 298, 302, 303, 304, 310, 311, 312, 313, 322, 348, 351, 368, 370, 372

S

Sadoulet (P.), 217, 350
Sollers (P.), 349

V

Visetti, 17, 45, 264, 310, 311, 312, 313, 315, 320, 323, 326, 327, 328, 330, 331, 334, 347

Z

Zilberberg, 19, 117, 130, 131, 144, 199, 200, 216, 217, 220, 221, 222, 223, 227, 291, 348

BY-NC-ND

Glossaire

Assimilation : *Actualisation de sèmes présomption d'isotopie.*

Archisémème : *ensemble de sèmes communs à plusieurs sémèmes. Par exemple, dans* ***Les agneaux du Seigneur****, le sème /animé/ dans agneau et le sème afférent normé /non-humain/ dans Seigneur forment l'archisémème de ce titre.*

Composantes : *Instance systématique qui en interaction avec d'autres composantes règlent la production et l'interprétation des suites linguistiques. Pour le plan du contenu, on distingue quatre composantes : thématique, dialogique, dialectique et tactique.*

Connexion (sémantique) : *Relation entre deux sémèmes appartenant à deux isotopies. La sémantique interprétative distingue deux types de connexion.* ***1. Connexion métaphorique :*** *connexion entre sémèmes lexicalisés, tels qu'il y ait une relation d'incompatibilité entre au moins un de leurs traits génériques, et une relation d'identité entre au moins un de leurs traits spécifiques.* ***2. Connexion symbolique :*** *connexion entre deux sémèmes telle qu'à partir d'un sémème lexicalisé, on puisse lexicaliser un autre sémème.*

Classes sémantiques : *ensemble d'éléments regroupés en vertu d'une ou de plusieurs caractéristiques communes. Dans la terminologie de Rastier, les doubles barres représentent des classes. On distingue trois types de classes sémantiques : taxème, domaine et dimension.*

Dissimilation : *actualisation de sèmes afférents opposés dans deux occurrences du même sémème.*

Dissémination : *dissémination / propagation et expansivité sont des phénomènes linguistiques qui introduisent le passage des unités, leur généralisation c'est-à-dire que les unités de sens sont expansés dans les unités de complexité. Le rapport entre un titre et une œuvre qui l'introduit en illustre un cas de dissémination. Le contraire de l'expansivité est la rétractivité.*

Dysphorie / euphorie : *ce sont les deux termes d'une évaluation thymique homologués en termes moins techniques par négatif / positif ; déplaisir / plaisir. Par exemple, dans* ***Ce que le***

BY-NC-ND

***jour doit à la nuit**, « jour » et « nuit » sont évalués d'une manière thymique en euphorie / dysphorie.*

***Esthésies :** « vision du monde » suscité et contrainte par un type de morphologie sémantique. Les esthésies engagent divers domaines de caractérisations d'ampleurs croissante : les éléments des formes sémantiques comme les tropes ; les types d'impression référentielles, les tons, les isotopies évaluatives.*

***Extensité :** l'extensité est l'une des dimensions du schéma tensif. On place l'extensité sur l'axe des abscisses. Nous parlons d'extensité par rapport au thème du désert activé dans **Les hirondelles de Kaboul** où l'extensité s'applique à l'étendue du désert algérien déjà présent dans 'rond' et 'boule'.*

***Forme sémantique :** groupement stable de sèmes articulés par des relations structurales.*

***Fond sémantique :** ensemble de faisceaux d'isotopies sur lesquelles se détachent les formes sémantiques.*

***Forme de vie :** la forme de vie manifeste une organisation de sens en tant qu'elle est considérée dans le rapport du sujet avec le monde. Elle est caractérisée, du point de vue tensif, par des régimes d'objets, des rôles actantiels et passionnels du sujet.*

***Formèmes :** Ce sont des formes très fines, des micro-éléments ou des microformes des titres et des œuvres. Par exemple, 'rond' et 'boule' ont pour formèmes centre Vs périphérie, haut Vs bas, etc.*

***Généricité :** la généricité est une dynamique dont on peut soit chercher des mobiles extérieurs, soit les effets textuels. La généricité s'oppose à la clôture textuelle.*

Grammème :** morphème appartenant à une classe fortement fermée, dans un état synchronique donné.* Ce sont donc des éléments grammaticaux et correpondent en Théorie de formes sémantiques de Cadiot et Visetti aux prépositions et adverbes tels que : ***à, de, du, dans, sur, près, dessus, dessous, etc. qui actualisent autant de morphologies spatiales.

***Hiérarchie :** évaluation relative, dans un univers sémantique, des diverses classes définissant des isotopies génériques. Par exemple : dans la relation métaphorique du titre **Ce que le jour doit à la nuit**, le comparé (existence) est en position supérieure par rapport au comparant (jour, nuit, semaine, mois, année).*

BY-NC-ND

Morphosémantique : *étude des formes sémantiques et notamment des molécules sémiques. Par extension, étude des formes et fonds sémantiques ainsi que des rapports entre ces formes et ces fonds.*

Molécule sémique : *groupement stable de sèmes, non nécessairement lexicalisé ou dont la lexicalisation peut varier. Par exemple, le thème du désert est constitué d'une molécule sémique à partir des traits /rond/ et /boule/ dans* ***Les hirondelles de Kaboul*** *de Khadra.*

Motif sémantique : *Au sens de la théorie des formes sémantiques, un motif désigne un principe d'unification d'une gestalt signifiante (le rapport partie-tout est source de motif). Au sens de la sémantique interprétative, un motif est une structure textuelle complexe de rang macrosémantique qui comprend des éléments de composantes sémantiques c'est-à-dire des éléments thématiques, dialectiques ou dialogiques. Les motifs correspondent aux sèmes inhérents dans le cas de la sémantique interprétative.*

Œuvre : *Il y a quelques différences épistémologiques à situer entre œuvre et texte : Le texte, qui relève (ou devrait relever) de la linguistique, et l'œuvre qui relève plus particulièrement de l'herméneutique dans la mesure où elle appelle une interprétation critique pour l'aborder dans sa complexité, Rastier, La mesure et le grain, sémantique de corpus* p. 25. *Si le texte relève du niveau linguistique, l'œuvre, du niveau herméneutique, n'empêche d'employer le mot texte, avec beaucoup de précaution, au sens d'œuvre dans les domaines de la sémantique textuelle et de la sémiotique discursive où la notion d'œuvre est appliquée au texte*.

Occurrences : *En analyse sémique, les occurrences sont des réalisations particulières en discours d'une forme normée. Par exemple, nous tenons pour occurrences les acceptions du loup dans l'œuvre À quoi rêvent les loups.*

Opération (sémantique) : *En sémantique interprétative, une opération est une unité constitutive d'une structure. Par exemple, pour le cas des interactions sémantiques entre titres et œuvres, on peut distinguer des opérations d'actualisation, virtualisation, dissimilation, assimilation de traits sémantiques impliqués par le titre. Au sens actantiel, une opération est un processus, une action par laquelle l'actant-sujet caractérise ou transforme un objet. Par exemple, dans* ***Les agneaux du Seigneur****, les agneaux se transforment en loups. L'opération est dans ce cas celle de la transformation des tonicités entre* ***plus faible cruauté*** *actualisant le sub- contraire tonique* ***plus forte cruauté*** *de l'agneau.*

BY-NC-ND

Phorie : *C'est une catégorie thymique qui actualise simultanément l'euphorie et la dysphorie (positif + négatif).C'est le cas de l'ambivalence entre les jours et les nuits dans Ce que le jour doit à la nuit.*

Aphorie *: ni euphorie, ni dysphorie. L'indifférence du sujet dans l'œuvre L'attentat.*

Profils sémantiques : *les profils correspondent à des inscriptions dans les taxèmes ou dans des domaines. Ce sont des processus de répartition entre fonds, formes et horizons.*

Interactions sémantiques : *Ce sont des classes de processus : la cohésion du titre dans l'œuvre. C'est-à-dire l'organisation de l'œuvre en séquences, enchaînements tactiques, inclusions dialogiques, symétries ou asymétries dialectiques, parallélismes et réseaux thématiques.*

Isotopie spécifique / générique : *L'itération en contexte d'un même sème -peu importe qu'il soit inhérent ou afférent- fonde une isotopie. Les isotopies se distinguent par le nom du sème qui les fonde mais aussi par le type spécifique : micro, - méso -, macrogénérique.*

Isosémie : *isotopie prescrite par le système fonctionnel de la langue.*

Intensité : *Du point de vue tensif, la dimension de l'intensité a pour tension génératrice éclatant Vs faible elle subsume deux sous-dimensions : le tempo et la tonicité. On place l'intensité sur le plan des ordonnés dans le schéma tensif. L'intensité s'applique à la profondeur du champ.*

Relations textuelles : *Une relation est susceptible d'être caractérisée en fonction de nombreux critères. Nous distinguons, pour les interactions entre titres et œuvres, les relations formelles (monadique - polyadique), relations comparatives (oppositions homologation), présenciels (non-orientée - orientée ; réciproque - transitive, exclusion mutuelle).*

Rythme sémantique : *Le rythme est une correspondance réglée entre une forme tactique et une structure thématique, dialectique ou dialogique. On distingue plusieurs sortes de rythmes : micro et macro-rythmes. Par exemple, dans les interactions entre titres et œuvres, nous utilisons les rythmes pour analyser la récurrence et l'alternance de traits : un sème microgénérique du titre joue un autre rôle spécifique dans un autre taxème.*

BY-NC-ND

Sens : *ensemble de sèmes inhérents et afférents actualisés dans un passage ou dans un texte. Le sens se détermine relativement au contexte et à la situation, au sein d'une pratique sociale.*

Signification : *signifié d'une unité linguistique, défini en faisant abstraction des contextes et des situations.*

Sémiosis textuelle : *La sémiosis est une relation de présupposition réciproque entre le signifiant et le signifié. La sémantique interprétative garde la même définition, un mode de corrélation entre plan du signifiant et plan du signifié. Par exemple, dans le titre* ***Ce que le jour doit à la nuit****, jour et nuit sont des aspects ponctuels. Nous y notons des effets de sémiosis textuelle : jour et nuit sont des phases ponctuelles, une succession d'instants qui prennent la valeur d'une temporalité disparate.*

Sème : *un sème est un trait de contenu c'est-à-dire la plus petite unité de signification définie par l'analyse. Dans la terminologie de Rastier, le sème est noté entre barres : / /.*

Sème inhérent : *Un sème inhérent est un sème présent, actualisé dans le signifié type. Par exemple, le sème inhérent /féminité/ est directement localisé dans le sémème 'elle' de hirondelle. Chez Hjelmslev par exemple à d'autres acceptions : Est dit inhérent, l'opposition entre l'intériorité et l'extériorité. L'inhérence s'oppose à l'adhérence laquelle signifie une opposition entre contact et non-contact, par exemple pour les sémèmes 'rond' et 'boule' du titre Les hirondelles de Kaboul.*

Sème afférent : *Un sème afférent est un sème qui n'est pas présent dans le signifié type mais est ajouté en contexte. Par exemple, le sème afférent /femme/ est actualisé dans le titre* ***Les hirondelles de Kaboul*** *à partir du sémème 'elle' dans hirondelle.*

Sème spécifique : *élément du sémantème opposant le sémème à un ou plusieurs sémèmes du taxème auquel il appartient.*

Sémantème : *ensemble de sèmes spécifiques d'un sémème.*

Structure sémantique : *dans l'épistémologie hjelmslevienne, une structure est une entité autonome de dépendances internes. Par exemple le titre et l'ouvre forment une structure à la fois autonome (parcours du titre à l'œuvre) et de dépendances internes (parcours de l'œuvre au titre).*

BY-NC-ND

Système semi-symbolique : *Un système est dit semi-symbolique lorsqu'une relation s'établit d'une opposition figurative à une opposition thématique. Par exemple, dans Ce* ***que le jour doit à la nuit, jours*** *et* ***nuits*** *sont des figures à la fois symétriques et opposées au crime du père (thème de l'œuvre).*

Sème saillant : *Un sème saillant marque le degré d'une actualisation et sans doute la virtualisation. On peut parler d'un sème saillant /normal/atténué. Par exemple, dans* ***Les hirondelles de Kaboul,*** *les traits /centre/ et /périphérie/ sont saillants à partir des sémèmes 'rond' et 'boule'.*

Saisie : *C'est une catégorie de l'extensité.*

Sub-valence : *les sub-valences sont à une sous-dimension ce que les valences sont à une dimension. Le nombre des sub-valences est élevé puisqu'il est le produit de l'aspectualisation des directions tensives et des phorèmes.*

Schème *: En théorie des formes sémantiques, les schèmes sont des composants immédiats ; des quasi formes instables, aptes à se stabiliser en syntagme.*

Titre : *Un titre est un élément textuel qui est mis en valeur par rapport au contenu qui le suit et qui le condense. Un titre est donc une indication interprétative qui pointe des formes sémantiques saillantes sous forme d'une condensation ou groupement structuré de sèmes. Un titre est un interprétant et permet d'actualiser, de virtualiser ou de changer les degrés de saillance des œuvres.*

Textualité : *En sémantique des textes, la notion de textualité est parfois mise en opposition avec la notion de texte empirique pour suggérer l'idée que le texte ne saurait se réduire à un enchaînement de séquences linguistiques. La textualité, comme processus interprétatif est ce qui confère au texte le caractère culturel des normes dans lesquelles il s'inscrit nécessairement.*

Transformation : *une transformation est une action, un processus. Nous traitons essentiellement de la transformation des sujets opérateurs au niveau semi-symbolique : Par exemple, transformation symétrique entre 'agneau et sirène' ; transformation semi-symétrique entre 'sirène et hirondelle' ou transformation binaire entre 'sirène et loup' dans l'ensemble des titres et des œuvres.*

BY-NC-ND

Tensivité : *la tensivité n'est rien d'autre que la relation que la relation de l'intensité à l'extensité, des états d'âmes aux états de choses.*

Tonicité : *le terme de tonicité est emprunté au plan de l'expression et nous fournit l'opposition tonique Vs atone. La tonicité est la seconde sous-dimension de l'intensité et contracte une corrélation converse avec le tempo. Par exemple, dans le titre Les agneaux du Seigneur, l'agneau actualise une dimension tonique entre* ***plus faible cruauté*** *et le sub-contraire tonique* ***plus forte cruauté.*** *La tonicité décrit la manière dont la valence d'intensité est perçue, soit comme tonique, soit comme atone. Il ne s'agit que d'une lexicalisation de différents degrés d'intensité.*

Visée : *C'est une catégorie de l'intensité.*

Valence : *les valences sont solidaires des dimensions : on enregistre deux classes de valences (les unes intensives, les autres extensives).*

BY-NC-ND

Sémiotique textuelle et titrologie : Interactions sémantiques entre titres et œuvres dans le Grand Malentendu de Yasmina Khadra.

Résumé

L'ambition de François Rastier est d'unifier le mot, la phrase et le texte au sein d'une sémantique interprétative coordonnée en paliers textuels micro, méso et macrosémantiques. L'œuvre en tant que totalité signifiante se définit par la somme de ses parties, et le titre par la somme de ses traits (morphèmes, lexies, sémèmes, etc.). Pour cette thèse que nous présentons sur *les interactions sémantiques entre titres et œuvres*, il s'agit de rechercher la production, la dissémination, la propagation / distribution des traits sémantiques et tensifs impliqués par le titre. La nécessité étant de comprendre du point de vue textuel le sens des sémèmes. Nous exploitons donc la sémantique interprétative de François Rastier et la sémiotique tensive de Claude Zilberberg comme cadres théoriques en analysant le titre d'un texte comme une condensation ou groupement structuré de sèmes. Notre hypothèse de travail étant que *le titre est un interprétant pour l'œuvre*. L'interprétant, ce sont des données (savoirs) sémiotiques qui permettent de construire une interprétation. Le titre permet d'actualiser, de virtualiser ou de changer le degré de saillance de l'œuvre. On se demande en problématique comment les sèmes d'un titre sont générés dans les unités de complexité comme le corpus ? Quels sèmes des titres sont inhérents / afférents, actualisés / virtualisés, spécifiques / génériques et quels sont les degrés de systématicité (idiolectal, relations réflexives, transitives et semi-symboliques) qui les structurent ?

Mots-clés : titre, œuvre, sémantique, interprétant, sémiotique tensive.

Textual semiotics and titling : Semantic interactions between titles and literary works in Yasmina Khadra's Big Misunderstanding.

Abstract

The ambition of Francis Rastier is to unify word, sentence and text into an interpretive semantics structured in micro, meso and macro semantic levels. A literary work is defined as a totality of meaning, and its title as lots of features (morphemes, lexical and semantic features). In this thesis on *semantic interactions between title and literary work*, the aim is to study the production, the dissemination, spread /distribution of semantic and tensive features involved by the title. To understand the meaning of semantic features in a textual point of view, we choose Zilberberg theorical frames. The title is considered as a condensation of a structured organization of semantic features. We work on the hypothesis that the title is one of the interpretants of a literary work. Those interpretants give semiotic information on interpretation. The title allows actualize, virtualize and change the saliency level. The question is how semes of the title are generated as units in a complex and holistic corpus? Which semes of the title are inherent/afferent, actualized/virtualized, specific/generic and what are their systematic structuring levels (idiolectal, reflexive or transitive relations, semi-symbolism)?

Keywords : title, literary work, semantic, interpretant, tensive semiotic.