

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية  
الشعبية

**REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE**

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

**Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique**

جامعة أبي بكر بلقايد - تلمسان -

Université Aboubakr Belkaïd – Tlemcen –

Département des langues étrangères



## **MEMOIRE**

Présenté pour l'obtention du **diplôme de MASTER en Littérature et civilisation**

**Présenté Par :** DAHMANI Mohamed Amine

**Sous la direction de :** Dr DALI-YOUCCEF Fatima Zohra

Analyse symptomatique de la folie des personnages principales dans

« *Dis-moi ton nom folie* » de Lynda-Nawel Tebbani

**Année universitaire : 2020-2021**

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

**REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE**

وزارة التعلیم العالی و البحث العلمی

**Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique**

جامعة أبي بكر بلقايد - تلمسان -

Université Aboubakr Belkaïd – Tlemcen –

Département des langues étrangères

## **MEMOIRE**

Présenté pour l'obtention du **diplôme de MASTER en Littérature et civilisation**

**Présenté Par :** DAHMANI Mohamed Amine

**Sous la direction de :** Dr DALI-YOUCCEF Fatima Zohra

Analyse symptomatique de la folie des personnages principales dans  
« *Dis-moi ton nom folie* » de Lynda-Nawel Tebbani

**Devant le jury :**

Président : M. BENGHABRIT Mohammed Tewfik M.C.A

Examineur : M. BENMANSOUR Hacene Riad M.C.B

Rapporteur : Mme DALI YOUCCEF Fatima Zohra M.C.A

**Année universitaire : 2020-2021**



# Le Sommaire

Introduction .....	<b>Erreur ! Signet non défini.</b>
Chapitre I : Seuil du roman « Dis-moi ton nom folie ».....	9
Présentation de l'auteur et du corpus .....	10
Définition de la mémoire .....	11
Définition de la folie .....	14
La folie comme maladie de la mémoire point de vue de Schopenhauer.....	16
Folie et littérature mondiale .....	19
Définition du paratexte.....	21
Chapitre II : Etude sémiologique du personnage principal .....	42
1. Définition du personnage .....	43
2. L'être .....	46
3. Le faire .....	49
3. L'importance hiérarchique .....	50
5. Analyse du personnage de « Skander ».....	53
Conclusion .....	61
Bibliographie.....	64

# Introduction

Depuis l'interminable quête d'Ulysse et la symbolisation du Graal d'Arthur Pendragon, la littérature n'a cessé de se sacrifier dans les sociétés, indéfectible à la culture, elle est l'apanage des peuples et aux côtés des Arts, la seule trace de notre présence sur terre. Roland Barthes lui attribuera une fonction vitale :

*« La littérature ne permet pas de marcher mais elle permet de respirer »<sup>1</sup>*

Bien au-delà d'un simple agencement de ligne produisant une histoire, la littérature jouit de l'absolu pouvoir d'enrichir le fictif par le réel et vice-versa. Elle sollicite à la fois le social et le culturel. Le roman est aujourd'hui dans la société, ce qu'étaient autrefois les vers Homériens. Il s'écoule à foison tant cette prose fictionnelle fut de nombreuses fois, tel un fer chaud, battu par de nombreux auteurs de renom qui ont forgé la réputation du genre : Victor Hugo, Fiodor Dostoïevski, Johann Goethe...

Notre travail de recherche se catégorise par l'ethnicité de son œuvre, dans la littérature maghrébine d'auteurs algériens d'expression française. Le talent de ses écrivains algériens assura à la littérature maghrébine d'ancrer son trône au panthéon de la littérature internationale. Elle naquit dans les entrailles d'une profonde période de colonialisme, comme une arme de destruction massive contre l'Autre et son indéfectible désir d'assouvissement. Les plumes les plus majestueuses resteront à jamais immortelles de par leur engagement et inéluctable talent pour l'écriture, et notamment la construction du récit, il serait blasphématoire de ne pas citer les éminents Mohamed Dib, Kateb Yacine, Assia Djébar, Rachid Boujedra...

Le roman algérien contemporain d'expression française vogue vers de nouveaux horizons, il n'est plus question d'élucider une quelconque théorie coloniale, postcoloniale ou encore s'immiscer dans les travers de la décennie noire. L'auteur algérien contemporain ne cantonne plus son discours au rôle de conteur de l'Histoire, mais plutôt le conteur de sa propre histoire. Bousculant tous les rites postcoloniaux, il réécrit les dogmes de la littérature algérienne par un imaginaire bousculant et trépidant. La codification laisse place à une écriture nouvelle, la thématique historique s'enracinant toujours, laisse tout de même place à des thèmes nouveaux. Le lectorat essoufflé des innombrables productions ressassant un passé meurtri est conflictuel, se voit cette fois projeté dans une esthétique nouvelle purement orienté vers la découverte d'un tout nouvel imaginaire aux influences multiples. Parmi ces nombreux auteurs contemporains émancipateurs, se trouve Lynda-Nawel Tebbani, l'autrice de notre corpus.

---

<sup>1</sup> Barthes, Roland, *Littérature et signification*, (1963), Essais critiques, Seuil, 1964, p. 264.

*Dis-moi ton nom folie* est un roman qui s'est proposé à nous, parution récente qui n'a pas laissé indifférente l'une de nos enseignantes, cette dernière nous proposa d'en feuilleter ses quelques pages. Le thème central du roman, la folie, nous a permis d'embrasser notamment une étude à la fois littéraire et psychologique, chose que nous avons toujours voulu faire. Par ailleurs, nous voulions absolument découvrir et travailler sur une œuvre algérienne et contemporaine. C'est certes avec un léger point de côté et une appréhension de redécouvrir une énième réécriture de l'Histoire que nous avons commencé notre lecture, tel était le cas avant que Lynda Nawel Tebbani nous gifle avec la puissance de son récit et de son héros émancipé de toutes mœurs. Dès lors nous n'avons qu'un seul et unique désir, en décortiquer chaque page afin d'en faire notre corpus d'étude.

Si la magnificence de l'œuvre aurait suffi à animer le désir d'en faire notre objet d'étude, c'est la gratification d'offrir un travail inédit qui nous a motivé. En effet, le dépôt de l'œuvre ayant été signé novembre 2020, nous serions alors probablement les premiers à en faire notre objet d'étude. Dans le même sillon, proposer un premier travail qui servirait de référent aux futurs travaux sur le roman.

Notre humble travail de recherche s'intitulera : Analyse symptomatique de la folie des personnages principales dans « *Dis-moi ton nom folie* » de Lynda-Nawel Tebbani. Nullement hasardeux ou anodin, notre choix d'envisager en amont une étude du paratexte et du personnage principal, n'est que la cristallisation de notre désir d'offrir un premier travail sur l'œuvre, par conséquent nous avons choisi de commencer par ce qui doit être le commencement : le paratexte qui entoure l'œuvre et le personnage principal.

Notre objectif est de mettre en évidence les traits de caractère du personnage principal, afin de dresser une représentation de la folie chez Lynda-Nawel Tebbani, et de greffer le mutisme au thème central qui est la folie. Nous tenterons de ce fait de répondre à notre problématique : Comment la folie du héros est elle représentée dans le roman ? Comment le mutisme se lie-t-il à sa folie ?

Notre problématique tend, dans le dessein d'aboutir à une probable réponse, à solliciter une étude du paratexte et du personnage principal. Nous pouvons alors en dégager deux autres questionnements :

- Quelle est l'importance du paratexte dans la compréhension de l'œuvre ?
- Le mutisme du personnage principal représente-il la folie évoquée dans le roman ?

S'il est encore trop tôt pour tenter d'apporter une réponse définitive à ces questionnements, nous pouvons néanmoins proposer momentanément les hypothèses suivantes :

- Le paratexte permet de mettre en avant des indices qui permettent aux lecteurs d'envisager une histoire avant même la lecture du roman.
- Le paratexte permet de nouer le contrat de lecture.
- Skander el Ghaib est jugé fou car il refuse de s'exprimer, il se cache derrière son mutisme qui prendra la forme de sa folie.

C'est la rigueur scientifique qui permet à tout travail de s'assurer ordre et efficacité. Dans cet état d'esprit, nous suivrons un cheminement scientifique bien défini et organisé. Afin de réaliser nos objectifs de recherches, nous ferons appel aux théories de Gérard Genette et Vincent Jouve sur le paratexte. Puis nous irons solliciter le monumental travail de Philippe Hamon sur la grille du personnage. Ainsi que les imminents travaux de Michel Foucault et Arthur Schopenhauer sur la folie.

Notre plan de travail est constitué de deux parties distinctes, chacune d'entre elle propose un chapitre. L'introduction englobera la présentation de l'autrice, de son œuvre ainsi que son résumé, les motivations personnelles et scientifiques, la problématique et ses deux sous questions ainsi que les hypothèses.

Le premier chapitre se focalisera sur une étude approfondie des éléments paratextuels entourant l'œuvre dont : le titre, la dédicace, l'incipit, etc. Tandis que le deuxième chapitre s'accrochera sur une théorisation de la grille de Philippe Hamon, pour terminer par l'étude du personnage principal selon cette même grille en reprenant ses deux grands axes : l'Être et le Faire du personnage. Notre travail de recherche se clôturera par une conclusion finale.

# Chapitre premier

Seuil du roman

« *Dis-moi ton nom  
folie* »

## 1. Présentation de l'œuvre et de l'auteur

« *Dis-moi ton nom folie* », publié aux éditions Frantz Fanon (Algérie) est le deuxième roman de l'autrice algérienne, Lynda-Nawel Tebbani. Professeure certifiée par l'Ecole de Breuil (Paris), ses travaux se centrent sur l'algérianité littéraire. Elle est notamment docteure et chercheuse en Lettres. Extrêmement prolifique, comptant à son actif plusieurs articles scientifiques et de nombreuses conférences et communications en France, en Algérie et en Autriche sur : la littérature francophone, l'hermétisme littéraire et les théories sémiotiques, ainsi que sur le nouveau roman algérien. Passionnée de musique, elle est notamment spécialiste du chant andalou et les traditions de la poésie-chantée. Elle animera au Centre des Etudes Andalouses à Tlemcen (Algérie), une conférence nommée : « L'héritage poétique andalou dans le roman algérien contemporain ». Son premier roman, *L'Eloge de la perte* a été publié aux éditions Média Plus, à Constantine, en Algérie.

Skander El Ghaib est un pensionnaire d'un asile psychiatrique en banlieue parisienne, il partage sa chambre avec un certain Métronome à qui il balbutiera les bribes de ses pensées. Entre sa chambre et la terrasse encagée, il tentera de pallier à son amnésie avec toute une série de questions existentielles. Il se terre dans un profond mutisme et parfois quelques crises. La quête de Skander est avant tout une quête identitaire. Il partagera à Métronome des réflexions sur plusieurs thèmes et évitera à chaque fois les questions directes que celui-ci lui posera. Obsédé par une certaine Faracha, ce papillon qu'il sera le seul à voir l'accompagnera constamment. Il évoquera un accident de train sans le raconter ou donner plus de précision.

Son amnésie l'empêche de se remémorer quoique ce soit, il recevra d'ailleurs une lettre d'une certaine Ilhem Perisi dont il ne reconnaîtra ni le nom ni la signature. Skander est un personnage passionné de musique, il rythmera chacune de ses paroles et de ses gestes par un rythme musical. Ce n'est que lorsqu'un certain docteur Olivier intervient sur son cas, que Skander tend peu à peu à accepter son amnésie. Le médecin en question tentera de soigner son amnésie en communiquant avec lui, sans franc succès Skander n'a aucun souvenir, lorsqu'il tente de se remémorer quoi que ce soit, il est sujet à une crise où il ressent de fortes brûlures, c'est une femme de ménage qui l'apaisera avec des récitations coraniques.

Skander est alors perdu, pourtant cela ne s'embles pas le déranger, il ressasse des pensées parfois incomprises et se dira lui-même exilé. Ce n'est que lorsqu'un militaire algérien le trouvera que l'identité de Skander sera révélée. Kader de son vrai nom, Skander fut interné dans cet asile psychiatrique depuis 3 ans, il est un colonel de l'armée algérienne, porté disparu depuis

l'explosion du train Constantine-Alger. À cette révélation, Skander sombrera encore une fois dans une crise.

## 2. Définition de la mémoire

Nous ne pouvons penser introduire un concept sans au préalable ériger un lien entre celui-ci et la mère des Sciences, la civilisation Grecque. Dans sa terminologie mythologique, la titanide Mnémosyne est enfantée du Ciel (Ouranos) et de la Terre (Gaïa). Déesse de la mémoire, elle créa les neuf Muses (personnifications de toutes les connaissances), du dieu des dieux, Zeus. La mémoire se voit dès son apparition, s'attribuer une fonction cognitive, la capacité d'accumulation des acquisitions, engendrées au dépend d'une certaine expérience. Ainsi, la mémoire est le terme central dont découlent plusieurs dérivés : mémorable, mémorial... En soi, le terme désigne cette capacité d'ancrage, d'accumulation et de reconnaissance des informations, mais également de rappel du vécu passé sous forme de souvenirs. Son fonctionnement n'est que l'absolu témoignage de la vie à ériger des ponts entre le passé et le présent, qui dans leur mouvance, ouvrent la voie sur l'avenir.

Dans sa conservation et sélection du passé, la mémoire s'offre donc son intervention dans nos actions présentes. Elle est cette faculté propre, non pas seulement à l'espèce humaine, d'assurer la rétention des expériences passées, ainsi que leur réutilisation pour interpréter celles du présent et orienter nos comportements.

*« On pourrait appeler mémoire diligente cette mémoire qui ne fait qu'éclairer le présent et l'avenir prochain sans développer jamais le passé devant nous ; et l'on pourrait appeler mémoire rêveuse celle qui, au contraire, prend occasion du présent pour remonter en vagabonde le long des années et nous promener dans le royaume des ombres. »<sup>2</sup>*

Alain, de son vrai nom Émile-Auguste Chartier, suit intellectuellement les réflexions de Bergson. Ce dernier divisait la mémoire en deux branches : la mémoire inconsciente corporelle et la mémoire capable de se souvenir du passé, il reste cependant bien loin d'être le premier à discerner ces deux mémoires.

Descartes schématisait déjà la mémoire dans une correspondance à Arnauld le 4 juin 1648, en lui attribuant un double pouvoir. Selon lui, il réside dans l'âme de l'enfant des sensations

---

<sup>2</sup> Alain, *Éléments de philosophie*, 1941, Livre 1, chap. XIII, Gallimard, p. 64

confuses à défauts d'une véritable intellection. Ces mêmes sensations marquent néanmoins le cerveau, en y laissant certaines traces qui y demeurent toute la vie. Cependant, leur caractère confus ne nous permet pas d'assimiler les sensations qui nous surviennent, une fois adultes, à celles que nous avons eues dans le ventre de notre mère. Car cela nécessite une certaine réflexion de la mémoire intellectuelle, qui n'a en rien exercé ou n'a été sollicitée dans le ventre de la mère. Il attribuera ces deux mémoires à l'homme seulement, dans une autre correspondance :

*« Un joueur de luth a une partie de sa mémoire en ses mains ; car la facilité de plier et de disposer ses doigts en diverses façons qu'il a acquise par habitude, aide à le faire souvenir des passages pour l'exécution desquels il les doit ainsi disposer... Mais outre cette mémoire qui dépend du corps, j'en reconnais encore une autre, du tout intellectuel, qui ne dépend que de l'âme seule. »<sup>3</sup>*

Dans le dessein d'imager la mémoire corporelle, Descartes l'assimile à un pli, La mémoire corporelle ou habitude est une fêlure dans le cerveau disposée inconsciemment :

*« Pour les espèces qui se conservent dans la mémoire, je n'imagine point qu'elles soient autre chose que comme des plis qui se conservent en ce papier, après qu'il a été une fois plié ; et ainsi je crois qu'elles sont principalement reçues en toute la substance du cerveau. »<sup>4</sup>*

De fait, l'âme et le corps deviennent deux concepts totalement indissociables ; et ce dès notre plus jeune âge, Alain dira sur le sujet :

*« Autrefois, le rite voulait qu'on ne plantât aucune borne sans la présence d'un jeune enfant à qui on appliquait soudain un grand soufflet ; c'était s'assurer d'un bon témoin ; c'était fixer un souvenir. »<sup>5</sup>*

Nous pouvons de ce fait attribuer aux souvenirs leur caractère précoce qui ne peut être réutilisé par un enfant qu'à l'âge de trois ou quatre ans. Freud commentera la question en leur attribuant l'appellation de *souvenir écran* :

*« Il se peut qu'il soit tout à fait oiseux de se demander si nous avons des souvenirs conscients provenant de notre enfance ou s'il ne s'agit pas plutôt de souvenirs sur notre enfance. Nos souvenirs d'enfance nous montrent les premières années de notre vie, non comme elles étaient, mais*

---

<sup>3</sup> René DESCARTES à Mersenne, 1 avril 1640, AT, III, p.45-51

<sup>4</sup> DESCARTES à Meyssonier, 29 janvier 1640, AT, III, p.20

<sup>5</sup> Alain, *Les Arts et les Dieux*, Gallimard, p. 1144

*comme elles sont apparues à des époques ultérieures d'évocation ; les souvenirs d'enfance n'ont pas émergé, comme on a coutume de le dire, à ces époques d'évocation, mais c'est alors qu'ils ont été formés et toute une série de motifs, dont la vérité historique est le dernier des soucis, ont influencé cette formation aussi bien que le choix des souvenirs »<sup>6</sup>*

Si nous devons évoquer le concept de « vraie mémoire », on lui attribuera sans conteste sa capacité de reconnaître le passé. Elle se distingue de la mémoire d'habitude par son intellectualité et sa manifestation en souvenir. Louis Lavelle cernera le souvenir, à la fois dans le passé et le présent, dans le passé par ce qu'il représente, et du présent par le fait qu'on se le remémore à un moment du présent :

*« [...] c'est la mémoire qui fait apparaître l'intervalle temporel par le contraste qu'elle établit entre la perception et le souvenir ; mais cet intervalle, il faut dire en même temps qu'elle le franchit, ou si l'on veut, qu'elle produit le temps et l'abolit à la fois, puisqu'elle rejette le passé hors du présent et le rend présent pourtant à notre pensée. »<sup>7</sup>*

---

<sup>6</sup> Freud, *Névrose et Psychose*, Payot,

<sup>7</sup> Louis Lavelle, *Du Temps et de l'éternité*, Paris, Ed Montaigne

### 3. Définition de la folie

Thème central de notre ouvrage, il n'en reste pas moins une problématique, une série de questionnements dont notre héros tentera de se faire l'inquisiteur. Nous verrons qu'à travers les âges, *la folie* s'est vue attribuer une multitude de causes et pas moins de facettes. Puniton divine, sorcellerie, il n'est pas tant question de comprendre son origine, mais plutôt son sens. Qu'est-ce que la folie ? Et qu'est-ce que le fou ? Il s'agira d'un terme constamment en lien, ou en conflit avec *la raison* ; et dont le corps n'est pas irrémédiablement étranger. L'instinct philosophique grec fut déterminant dans l'avènement des réflexions sur *le fou*. Ils virent dans la folie une certaine exactitude, en lui attribuant la qualification d'une maladie soignable avec des remèdes, pour le corps et l'esprit.

Si comme à l'accoutumé la société tenta irrévocablement d'attribuer la folie à une divinité, Hippocrate viendra en réfuter la thèse. Il en définira les symptômes et lui attribuera un remède exclusivement médical. En prônant sagesse et réflexion, les médecins grecs épargnèrent aux sujets souffrant de folie, bon nombre de sanglantes tortures et barbaries ; les plus violents et dangereux étaient seulement attachés. Sous le joug d'une effroyable ignorance, le siècle médiéval, plus particulièrement le Moyen-âge, adopta une doctrine moins clémentine en donnant pour cause à la folie, un corps perverti aux vices et où Satan a érigé son temple. Le seul remède était la torture, mortifier ce corps encore et encore. La folie n'a cessé d'être un élément sujet à de nombreuses controverses, tantôt religieuse tantôt mythique et superstitieuse.

C'est à Michel Foucault que l'on doit le monumental travail sur la folie, c'est de sa thèse que le sujet a été ranimé afin d'être criblé d'attention intellectuelle. Il en trace l'évolution à travers les âges, bien que très controversé, il affirmera dans son cinquième chapitre :

« *C'est à une date relativement récente que l'Occident a accordé à la folie un statut de maladie mentale. On a dit, on a trop dit que le fou avait été considéré jusqu'à l'avènement d'une médecine positive comme un possédé* »<sup>8</sup>.

En effet, il démontre dans son œuvre *Histoire de la folie à l'âge classique (1961)*, que la communauté scientifique n'aurait attribué le statut de maladie mentale à la folie que vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Notamment grâce aux travaux de Philippe Pinel et quelques médecins européens spécialisés dans le traitement des aliénés. Ils avaient pour objectif de repérer et de classer les troubles de l'esprit, en suivant les usages et classification des botanistes et zoologistes, afin de le

---

<sup>8</sup> Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Ed Gallimard, p. 76

répertorier dans une grille nosographique leur donnant de ce fait, leur reconnaissance comme étant des maladies spécifiques. À défauts des cachots et prisons, ce n'est qu'avec l'amendement de la loi de 1838 par Jean-Étienne Esquirol, qu'un asile devait être attribué à chaque département. Un lieu où les patients sont enfermés et observés jusqu'à autopsies. Bien que l'autopsie n'apporta aucune preuve de causes organiques à la folie, elle fut qualifiée de maladie organique dès 1845.

À défaut de lui attribuer des causes et facteurs fondés, les médecins aliénistes attribuèrent à la folie l'étiologie de maladie héréditaire, dont la dégénérescence serait la principale théorie. En se faisant moins désigner sous le terme de *folie*, elle n'est pour l'aliéniste plus qu'une maladie vide de tout questionnement existentiel ou anthropologique. La folie se voit dès lors dominée par le schéma pensif naturaliste : l'observation ; la définition ; le traitement. De fait, l'isolement apparaît dès lors constituant un outil indéfectible à l'étude et observation scientifique de la folie. Se fait alors un passage du contexte anthropologique et social, à celui d'un enfermement asilaire imposé aux sujets de la folie. Il s'impose alors une hiérarchie asilaire où le médecin est le seul juge de son diagnostic et de son traitement.

*« On le regarde, on le promène, on le montre, on l'accepte pour autant que disparaît les signes de sa différence et qu'apparaissent non pas tant ceux de la santé mais ceux d'un retour à la normalité. »<sup>9</sup>*

La folie ne retrouva son intérêt et dimensions anthropologique qu'avec les travaux de Sigmund Freud sur l'inconscient. Grâce à la psychanalyse, la folie dépasse son stade de simple maladie déficitaire. Elle retrouve ses questions existentielles dont une tentative intrinsèque de l'homme de lutter contre ses conflits originaires. Foucault limitera cependant le champ d'action de la psychanalyse :

*« La psychanalyse peut dénouer quelques unes des formes de la folie ; elle demeure étrangère au travail souverain de la déraison. »<sup>10</sup>*

C'est avec la découverte de l'antipsychiatrie dans les années 1960, que le fou sera considéré comme un être pensant dans son contexte réel. Donnant ainsi à la folie une logique propre qui aboutira sur un nouveau paradigme psychiatrique. Elle sera reconsidérée telle une étape positive, une réaction naturelle de l'homme pour s'extirper de ses conflits sociaux et familiaux. C'est dans sa conception la plus pure qu'aujourd'hui la folie n'est plus une ségrégation sociale pour

---

<sup>9</sup> Ibid, P 322

<sup>10</sup> Ibid, P 530

l'individu. Si au XVIIIe siècle le fou n'était pas toléré en raison des besoins économiques, c'est la formation de la société industrielle qui n'approuvait pas la présence de vagabonds. Aujourd'hui, les travaux contemporains ont démystifié les superstitions autour de la folie, nous ne parlons plus de malédiction ou de châtement, mais nous donnons à la folie son étiologie dans le conflit entre l'homme et son environnement, il n'est plus à punir mais à comprendre et à soigner.

#### **4. Une maladie de la mémoire « Point de vue de Schopenhauer »**

Parmi les nombreux pionniers auxquels nous devons aujourd'hui notre compréhension de la folie, nous mettrons en avant les gargantuesques travaux d'Arthur Schopenhauer. Non pas seulement parce que sa thèse a bouleversé le domaine de la psychanalyse, mais pour les nombreuses similitudes entre notre héros ; et les symptômes que Schopenhauer évoquera. Dans la conception schopenhauerienne, la folie s'attribue le statut d'une maladie qui affecte principalement la mémoire du sujet. Dans sa réécriture de Cabanis, Serge Besançon dira :

*«En revanche, le principe même du «ressouvenir» n'est pas attribuable à la pensée; il est lui aussi assimilable à la sensibilité»<sup>11</sup>*

En soi, le fou ou l'aliéné ne se destitue pas en partie ou entièrement de sa capacité à mémoriser, c'est le fil de ses souvenirs qui est endommagé à travers la création de fictions. En addition à nos connaissances contemporaines, nous pouvons expliquer la schématisation de la folie par Schopenhauer, comme étant une désorganisation de la mémoire épisodique. Une désorganisation qui naît d'un double processus, premièrement lorsqu'un élément (événement) tente de s'ancrer dans la mémoire de l'individu pour devenir un souvenir, si l'élément en question s'avère traumatisant « terrible », il est éjecté par la volonté (le subconscient). Empêchant de ce fait l'intellect de l'intégrer comme tel en tant que souvenir. De cet exclusion apparaît alors une brèche créée par l'intellect afin de préserver l'enchaînement des souvenirs, il comble ainsi ces « manques » par de la fiction.

Ainsi, la folie telle que traitée par Schopenhauer, est un déficit mental, une maladie de la mémoire. Elle vient fausser le lien entre le patient et son passé, et de fait, le lien entre ce passé et

---

<sup>11</sup> Serge Besançon, *La philosophie de Cabanis*, Ed Broché, 1997, p. 101

le présent. Il est néanmoins important de discerner convenablement la chose ; la folie ne supprime pas la mémoire, elle en brise l'enchaînement continu dans un mécanisme de survie pas l'esprit. Nous ne parlerons donc pas de suppression mais de désorganisation mémorielle. Elle se justifie par l'apparition de manques engendrés par l'exclusion de quelques souvenirs de leur enchaînement initial. Schopenhauer distinguera deux types de cas :

*« Je suppose qu'un fou évoque une scène du passé et lui donne toute la vivacité d'une scène vraiment présente; il y a dans un pareil souvenir des lacunes; le fou les remplit avec des fictions; ces fictions peuvent être toujours les mêmes et devenir des idées fixes ou bien se modifier à chaque fois comme des accidents éphémères; dans le premier cas, c'est de la monomanie, de la mélancolie; dans le second cas, de la démence, fatuitas »<sup>12</sup>*

Par conséquent, une lacune est soit colmatée par une seule et même fiction, tel est le cas de la monomanie ; soit la lacune est colmatée par un souvenir modifié à chaque remémoration par le fou, ce que nous appellerons « démence ». Schopenhauer propose alors une distinction entre deux types de folies. Il image également ses propos en comparant les capacités mémorielles du fou à celle de l'animal, le premier atteint de démence n'a aucune connaissance « véritable » du passé, tandis que le deuxième n'a aucune connaissance du passé, ils sont de ce fait retraits uniquement au présent.

Schopenhauer donnera une explication à cette exclusion comme suit :

*« Voici comment j'explique que de violentes douleurs morales, que des événements terribles et inattendus occasionnent fréquemment la folie. Une douleur de ce genre est toujours, à titre d'événement réel, limité au présent; c'est dire qu'elle est passagère et que comme telle elle ne dépasse point nos forces; elle ne devient excessive que si elle est permanente; mais comme telle se réduit à une simple pensée, et c'est la mémoire qui en reçoit le dépôt; si cette douleur, si le chagrin causé par cette pensée ou ce souvenir est assez cruel pour devenir absolument insupportable et dépasser les forces de l'individu, alors la nature, prise d'angoisse, recourt à la folie comme à sa dernière ressource; l'esprit torturé rompt ainsi le fil de sa mémoire, il remplit les lacunes avec des*

---

<sup>12</sup> Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Ed F. Folio, 2009, p. 435

*fictions; il cherche un refuge au sein de la démence contre la douleur morale qui dépasse ses forces.»<sup>13</sup>*

La douleur morale en question est engendrée par des événements terribles, limitée ou passagère, elle ne peut engendrer chez l'individu une folie. En revanche, si elle pénètre dans le subconscient et balafre la mémoire, elle devient permanente. Cette trace logée dans la mémoire devient alors une source de peine insurmontable par le sujet. Pour Schopenhauer, les deux étapes que nous avons évoquées sont employées par l'intellect dans le dessein de supporter cette souffrance. La folie devient alors la dernière alternative face à l'angoisse. Il insistera sur la thèse que tout événement aussi douloureux soit-il, se doit d'intégrer le système des vérités relatives à la Volonté et à son intérêt :

*« Tout événement nouveau et désagréable doit être en effet assimilé par l'intellect, c'est-à-dire prendre place dans le système des vérités relatives à la Volonté et à son intérêt, quelque objet plus satisfaisant qu'il ait d'ailleurs à supplanter. L'entrée de l'intellect une fois forcée, l'impression pénible commence à s'affaiblir; mais l'opération en elle-même est souvent très douloureuse, et ne s'accomplit généralement qu'avec lenteur et à contrecœur. Ce n'est cependant qu'à condition qu'elle s'effectue heureusement chaque fois, que la santé de l'esprit peut se maintenir »<sup>14</sup>*

Ainsi, si nous devons résumer une situation normale, nous dirions que chaque événement nouveau, qualifié d'agréable ou au contraire désagréable doit être imprégné par l'intellect, si une impression agréable sera intégrée plus aisément qu'une impression terrible, cette dernière se verra confronter à des résistances, ce dû au fait qu'elle est jugée dangereuse par le subconscient car elle lui cause souffrance. Si l'événement, peu importe son degré de gravité et de douleur se voit intégrer, c'est seulement à cet instant que l'esprit s'assure de maintenir sa santé, car le fil de la mémoire qui englobe les souvenirs ne sera pas rompu. Schopenhauer introduira le concept de Volonté comme un élément indéfectible au système de volonté relative, c'est elle par sa force, qui acceptera d'intégrer un événement ou non. De fait, on ne peut qualifier ce processus d'exclusif ou occasionnel, mais bien d'un dispositif affectif qui permet à la Volonté de se protéger contre la douleur qui s'empare en permanence des informations tirant leur source de l'extérieur. Ce procédé de défense n'est en réalité

---

<sup>13</sup> Ibid, P. 249.

<sup>14</sup> Ibid, p. 1132

qu'une réponse à notre intuition, de notre connaissance et rapport au monde. Notre intellect s'ancre dans la Volonté et se fie à notre nature affective.

Nous pouvons constater que la Volonté veille donc l'esprit à se protéger de la souffrance morale, il en découle que la folie apparaît pour un sujet victime d'une atroce douleur, tel un refuge ou un moyen de préservation contre les douleurs morales devenues trop fortes. Si nous avons abordé la conception schopenhauerienne de la folie, c'est principalement en raison des fortes ressemblances entre ses idées et le cas de notre héros que nous évoquerons plus bas. Nous pouvons remarquer que la folie tend à conserver l'individu d'une souffrance morale ; et c'est la Volonté qui en guide le mécanisme. La folie se présente donc comme une conséquence de l'interdiction de la Volonté à intégrer tel ou tel souvenir qui pourrait être une source de souffrance pour le sujet. Par conséquent, l'état pathologique que tente d'expliquer Schopenhauer, en réponse à certaines circonstances extérieures, est le fruit d'une désorganisation de la mémoire. Le sujet s'imagine alors « ce qui n'est pas », il s'invente une fiction tant son rapport avec ce qui est réel ou non se voit faussé, il altère de ce fait son rapport au présent.

## **5. Folie et littérature mondiale**

Dès son apparition et bien avant sa compréhension, la folie suscitait l'intérêt des auteurs tant son étrangeté était motif de questionnement et d'inspiration. D'ailleurs, depuis des temps immémoriaux, la folie s'impose tel un sujet extrêmement important de la littérature mondiale. Dans son œuvre « *La Folie* », Pierre Jacerme reprend les principaux champs sémantiques dans une démarche diachronique de l'Antiquité à nos jours, de la folie dans la littérature. Bien que l'Antiquité ne se lasse pas d'apporter une schématisation riche sur la folie, il n'est en rien surprenant que les efforts philosophiques et/ou métapsychologiques gréco-latins soient d'importantes sources à des figures de la psychologie tels que : Freud ou Nietzsche.

La littérature par sa force artistique conçoit par son universalité à véhiculer le savoir et les connaissances accumulées sur l'humanité. Jacerme démontre qu'à l'antipode de l'Antiquité, le Moyen-âge figure sa folie dans la méconnaissance et l'anonymat. Ainsi le Tristan de la légende se déguisera en fou pour atteindre sa bien aimée Iseut :

« [...] je me déguiserai en fou, et cette folie sera grande sagesse. Tel me tiendra pour assoté qui sera moins sage que moi, tel me croira fou qui aura plus fou dans sa maison. »<sup>15</sup>

Si la folie est bel et bien ancrée dans la société et la littérature depuis l'Antiquité, il reste cependant difficile de définir avec exactitude ce que le mot polysémique « folie » recouvre. Le terme folie s'oppose à la sagesse en la désignant telle une perte de raison. Dans son évolution chronologique et sociétale, la folie tend à exprimer la violation des normes sociales ou une attitude déviante, une forte dépense d'argent, une lubie ou encore une forte passion. Ses différentes figurations ne changent rien au fait qu'elle représente pour une société, à un moment donné, un comportement anormal.

À défaut d'incarner un individu avec un déficit mental, le fou a dans l'imaginaire collectif, constamment suscité une obsession tant par son incompréhension que sa dualité ; c'est le conflit intérieur qui intéresse. Ainsi, la folie est un thème alléchant de la scène littéraire où le fou n'est qu'une image littéraire. Le véritable atteint de folie est exclue en marge de la société dans des asiles. Le véritable fantasme sur la folie se modèle au XIX<sup>e</sup> siècle, alors que les littératures romantique et fantastique prennent les devants la scène littéraire, la première par la figure du fou amoureux. Il se noie dans le fleuve de la passion amoureuse, notons que les expressions populaires « être fou d'amour », « aimer comme un fou », etc. ont constamment fait pont entre amour et folie. Le fou amoureux est décrit comme celui qui aime avec démesure une personne, il en est obsédé et lie son bon sens à cet amour. La folie apparaît alors comme dernier recours à un refus de réciprocité ou si cette histoire d'amour ne peut être. Pour les dramaturges du XVII<sup>e</sup> siècle, la fin du héros est constamment tragique, il succombe à ses passions. Nous citerons l'exemple de Racine qui met en scène ce processus en cause de la folie de son héros (Oreste dans *Andromaque*). Dès lors, le lien entre littérature et folie n'est plus à prouver, tant sa présence se justifie dans les écrits des auteurs des siècles et des sociétés différentes. Le fou est celui qui aime, celui qui désobéit et transgresse, il est parfois l'humain affranchi de toutes normes collectives et sociales.

Il est important de noter que le personnage du fou dans sa variante du bouffon, intègre la littérature de toutes les civilisations. Fort présent dans les chefs-d'œuvre de Shakespeare et le roman de Cervantès, son âge d'or se trouve dans la littérature du X<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle. Indéfectible allié de l'écrivain, il s'atèle à poser des problèmes existentiels. Entre mythique et symbolique, le fou ne différencie ni bien ni mal, on lui attribue cependant certaines vertus. Affranchi de toute normes et règles, il dit tout haut ce que le monde pense tout bas tant il jouit d'une totale liberté, si bien que

---

<sup>15</sup> Thomas d'Angleterre, *Les romans de Tristan et Yseut*, Ed Paleo, 2007

sons statut de fou le met à l'abri de toute représailles. Dans la majorité des conceptions littéraire, le fou est une figure qui nous interpelle, par sa folie il tend à nous remettre en question. À défaut du héros qui mènent une quête vers un objectif spécifique, le fou ne se centre pas autour d'une gloire ou quelconque paix, au contraire, il se dégage de toute emprise matérielles ou contraintes morales, il est libre d'agir et de dire. Parfois, il sera pour le héros un sorte de guide, ses pensées souvent éparpillées et incomprises aident le héros à mener sa quête. C'est là que s'établit un paradoxe, si par sa fonction la littérature produit un sens au lecteur, comment le langage du fou incompréhensible et incohérent peut-il être compris ? Dans son œuvre *Histoire de la Folie à l'âge classique*, Foucault discerne le langage de la folie qui est doté de raison, ainsi les textes fous ne le sont qu'à un certain point.

L'engouement sur les discours de la folie a poussé non seulement les critiques à s'interroger sur la folie, mais aussi sur sa place dans la représentation sociétale et collective, ainsi que sa place dans la culture. Parmi eux Felman dans son ouvrage, *La folie et la chose littéraire* :

« On connaît l'importance et l'enjeu de la question de la folie dans le champ culturel contemporain où la folie non seulement préoccupe mais fait converger plusieurs disciplines, dont du coup elle subvertit les limites. La sociologie comme la philosophie, la linguistique comme la littérature, l'histoire comme la psychologie et bien entendu la psychanalyse et la psychiatrie tour à tour interrogent la folie et se trouvent interrogées par elle ».<sup>16</sup>

## 6. Définition du Paratexte

Les travaux de Genette sur le roman ont non seulement permis de cerner toute l'importance qu'a le texte, mais également celle de tous les éléments paratextuels qui l'entourent. Il évoque ces balises telles des éléments qui entourent le texte, mais qui coexistent notamment avec lui. Ainsi, bien avant le début de la lecture de l'œuvre, c'est tout un processus d'anticipation qui s'enclenche, les éléments qui entourent le texte vont permettre au lecteur d'anticiper antérieurement l'histoire et son déroulement. Le lecteur est, aux prémices de sa lecture, immédiatement impliqué dans une pré-lecture lui permettant d'aller vers une interprétation poussée de l'œuvre. Dans leur fonction principale, la couverture, le titre, la préface, le nom de l'auteur, etc. vont susciter l'intérêt du lecteur et contribuer à l'attirer pour une éventuelle lecture.

---

<sup>16</sup> Shoshane Felman, *La folie et la chose littéraire*, Ed Seuil, Paris, 1978, p .11.

« Il existe autour du texte du roman, des lieux marqués, des balises qui sollicitent immédiatement le lecteur, l'aident à se repérer, et orientent presque malgré lui, son activité de décodage. »<sup>17</sup>

Il est important de noter que le paratexte est bien souvent au service de son texte. Le « paratexte » désigne les éléments verbaux ou non verbaux qui ont pour objectif l'accompagnement du livre. Rarement proposé nu au lecteur, le texte est entouré de ces éléments paratextuels. Nous reprendrons ainsi les dires de Gérard Genette :

« L'œuvre littéraire consiste, exhaustivement ou essentiellement, en un texte, c'est-à-dire (définition minimale) en une suite plus ou moins longue d'énoncés verbaux plus ou moins pourvus de signification. Mais ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles appartiennent, mais qui en tous cas l'entourent et le prolongent précisément pour(...) assurer sa présence au monde, sa «réception» et sa consommation»<sup>18</sup>

De fait, le paratexte participe à la transformation du texte de son état brute, à celui de livre. Selon Genette :

« Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière, il s'agit ici d'un seuil ou [...] d'un vestibule qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer ou de rebrousser chemin [...] et accompli, d'un meilleur accueil du texte »<sup>19</sup>

Par conséquent, les éléments paratextuels accompagnent certes le texte, mais n'en font pas pour autant partie. Ils consolident une relation entre lecteur/texte et par extension auteur/lecteur. Pour Jakobson : « Le paratexte vise à établir un premier contact avec le lecteur »<sup>20</sup>. Notons que l'indispensabilité de certains indices paratextuels prépare l'espace de fonctionnement du texte. Le paratexte assure le contact immédiat entre le lecteur et l'œuvre si bien que les éléments paratextuels regroupent des informations sur le texte, qui permettent de guider le lecteur et l'orienter pendant sa lecture. Pour Genette, le paratexte dépasse la simple fonction esthétique :

---

<sup>17</sup> Mitterrand Henri, « Les titres des romans de Guy des Cars », in Duchet, Sociocritique, Nathan, Paris 1979, p. 86.

<sup>18</sup> Gérard Genette, Seuil, Ed. Seuil, 1987, p. 7

<sup>19</sup> Ibid, p. 7-8.

<sup>20</sup> R. Jakobson, Linguistique et poétique, dans *Essais de linguistique générale*, Paris, Ed de minuit, 1963, chap. xi, p. 248

« *Le paratexte n'a pas pour principal enjeu de [faire joli] autour du texte, mais bien de lui assurer un sort conforme au dessein de l'auteur.* »<sup>21</sup>

De ce fait au-delà d'une simple fonction esthétique, le paratexte offre au lecteur la capacité d'envisager des hypothèses antérieurement à sa lecture. Il reflète le texte en donnant une image qui décrit son contenu. Il constitue également un pont entre l'auteur et le lecteur leur permettant de nouer un « pacte de lecture ». Genette attribuera au paratexte cinq caractéristiques :

« *Quant à l'étude particulière de chacun de ces éléments, ou plutôt de ces types d'éléments, elle sera commandée par la considération d'un certain nombre de traits [...]. Ces traits décrivent pour l'essentiel ses caractéristiques spatiales, temporelles, substantielles, pragmatiques et fonctionnelles. Pour le dire de façon plus concrète : définir un élément de paratexte consiste à déterminer son emplacement (question où ?), sa date d'apparition, et éventuellement de disparition (quand ?), son mode d'existence, verbal ou autre (comment ?), les caractéristiques de son instance de communication, destinataire et destinataire (de qui ?, à qui ?), et les fonctions qui animent son message : pour quoi faire ?* »<sup>22</sup>

Genette donnera également au paratexte deux composantes. Il est tout d'abord important de savoir qui produit le paratexte, il est la jonction de l'effort aussi bien de l'éditeur que de l'auteur, on notera alors : le paratexte éditorial, tout ce qui a été ajouté par l'éditeur pour accompagner le texte brut ; et le paratexte auctorial, tout ce qui a été ajouté par l'auteur. Genette introduira également deux notions fondamentales : le péri-texte et l'épi-texte. Ainsi il prendra en considération tantôt les informations qui entourent le livre et qui s'y trouvent, dont le titre, la préface, la couverture... Ainsi que toutes les informations qui l'entourent de l'extérieur, comme les entretiens de l'auteur, articles... Vincent Jouve expliquera dans son ouvrage « *poétique du roman* », comment Genette décompose le paratexte en ces deux catégories :

« *Genette, s'appuyant sur le critère de l'emplacement, distingue deux sortes de paratexte : le paratexte situé à l'intérieur du livre (titre, préface, notes, titres de chapitres) auquel il donne le nom de péri-texte, et le paratexte situé (...) à l'extérieur du livre (entretiens, correspondances, journaux intimes) qu'il baptise épi-texte. Si le péri-texte n'est jamais séparé du texte, l'épi-texte lui*

---

<sup>21</sup> Gérard Genette, *Seuils*, Ed. Du Seuil, 1987, p.411.

<sup>22</sup> Ibid, p. 10

*n'est souvent adjoint qu'a posteriori, à la faveur d'une édition érudite et pour donner un éclairage contextuel et biographique... »<sup>23</sup>*

Pour résumé, Genette fend le paratexte qui entoure le texte littéraire en deux parties, la première désigne les éléments qui entourent le texte littéraire et se situent à l'intérieur du livre ; le péri-texte (préface, titre, dédicace...). La seconde partie intègre les indices paratextuels qui se trouvent à l'extérieur du livre ; l'épi-texte (les commentaires et critiques qui suivent l'œuvre, les interviews de l'auteur avant et après la publication...). Il est important de différencier entre le péri-texte qui est obligatoirement introduit dans le roman, et l'épi-texte qui répond au bon vouloir de l'auteur. Notre roman ne déroge pas à la règle, il intègre un certain nombre d'éléments paratextuels dans le but d'assurer sa réception, dont nous verrons quelques éléments. Ainsi nous répondrons aux volontés de Léo Hoek et commencerons par le titre :

*« Il faut commencer l'étude du texte par celle de son titre »<sup>24</sup>*

#### **a. Le titre :**

En soi, la titrologie est la discipline qui porte son intérêt sur les titres des productions littéraires. Elle fut initiée dans l'essai *« la marque du titre »* par Léo. H. Hoek en 1982. Dès son apparition, elle captive dans l'approche des textes littéraires. Elle sera mise davantage en avant lorsqu'en 1987, Gérard Genette publiera son ouvrage théorique *« Seuil »*, il introduira la notion de paratexte et incorporera le titre comme un élément indispensable de celui-ci.

Dans le domaine de la littérature, le titre est un indice paratextuel d'une indéniable nécessité de prime abord dans la relation Lecteur/Auteur. Genette le considérera comme l'un des lieux privilégiés où l'œuvre influence le lecteur. Il constitue l'élément avec lequel le lecteur aura une première prise de contact. C'est par le biais du titre que l'auteur tente de transmettre une impression générale plus ou moins brève à son lecteur quant à l'histoire. Ainsi, tout son intérêt prend sens tend il est un atout lors de la commercialisation, un bon titre stimulera les lecteurs et les attirera davantage, nous reprendrons les dires de Duchet Claude :

*« Un message codé en situation de marché : il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire ; en lui se croisent nécessairement littérarité et socialité : il*

---

<sup>23</sup> Vincent Jouve, *poétique du roman*, Ed, Armand Colin, Paris, 2007, p. 9

<sup>24</sup> L. H. Hoek, *La Marque du titre*, La Haye, Mouton, 1981, p. 1

*parle de l'œuvre en termes de discours social mais le discours social en terme de roman [...] le titre résume et assume le roman, et oriente la lecture »<sup>25</sup>*

Dans notre corpus, Lynda Nawel Tebbani a choisi un titre simple et percutant, « *Dis moi ton nom folie* ». On peut dès lors le lier directement au sujet du roman qui parle de folie. Le titre en question assure les trois fonctions évoquées par Genette :

- la fonction d'identification : le titre sert à nommer l'œuvre et la différencier parmi d'autres.
- la fonction descriptive : On peut remarquer que notre titre donne des informations sur le contenu, en lisant « Dis-moi ton nom folie », on comprend d'emblée que le texte parlera d'une quête du sens de la folie.
- la fonction séductive : Le titre de notre corpus assure sa fonction principale, celle de susciter l'intérêt du lecteur. Il séduit grâce à son thème très poignant qu'est la folie. L'agencement des mots qui le composent fait qu'on attend de découvrir la folie du personnage.

De fait, notre titre est un titre thématique car il est en adéquation avec le contenu du livre. On peut plus ou moins envisager une narration hypothétique, celle d'un ou des personnages fou(s) qui vont tenter de donner un sens à leur folie. Il se compose de :

-Dis : le verbe « dire » conjugué à la deuxième personne du singulier de l'impératif, ainsi le lecteur s'adresse directement à la folie.

-moi : pronom personnel de la première personne du singulier, il représente la personne qui parle ou écrit. Il peut ici faire référence au personnage principal qui cherche à donner un sens à sa folie.

-ton : pronom possessif qui désigne ce qui appartient à (toi).

-nom : mot qui désigne un être vivant ou une personne. Dans notre cas, il désigne le nom de la folie.

-Folie : maladie mentale qui désigne des troubles mentales.

Par conséquent, « *Dis-moi ton nom folie* » par l'utilisation de l'impératif, le lecteur (celui qui lit le titre), s'adresse directement à la folie en lui demandant de lui donner son « nom ». Par

---

<sup>25</sup> Duchet, Claude, *Éléments de titrologie romanesque*, in LITTERATURE n° 12, décembre 1973

nom, l'auteur désigne ici le sens de la folie. Il s'agit également d'une phrase que le personnage principal citera dans l'œuvre. Ainsi, le titre résume le désir du personnage de trouver ou donner un sens à sa folie. Il attire le lecteur tant le thème en question intrigue le public du XIX<sup>ème</sup> siècle.

## b. La dédicace

La dédicace est l'hommage que l'écrivain rend à une ou plusieurs personnes avec une note écrite en tête du livre. Il est important de noter que la dédicace ne se réfère pas uniquement à un hommage que l'auteur fait au dédicataire, il s'agit notamment d'un message qui accompagne le texte d'où son intégration dans les indices paratextuels. La dédicace permet d'identifier la subjectivité de l'auteur si bien qu'il est son propre narrateur. Il utilise les avant pages du roman pour que le lecteur revienne à lui et lui rappelle pourquoi il écrit.

La dédicace peut quelque fois être un fragment de l'histoire du texte, l'auteur ne choisit pas seulement un dédicataire pour lui rendre seulement hommage, il arrive qu'une relation pertinente coexiste entre l'auteur et le dédicataire. Gasparini dira de la dédicace qu'elle :

« *Peut devenir une clé si (elle) est identifiable à un personnage du récit* »<sup>26</sup>

Nous nous appuyerons donc sur ces observations pour étudier la dédicace de notre corpus. Lynda Nawel Tebbani choisira pour dédicace dans « *Dis-moi ton nom folie* » :

« À Maurice Blanchot

À Skander, qui toujours accompagne le silence en le sublimant. »<sup>27</sup>

Dans cet élément paratextuel qu'est la dédicace, nous pouvons souligner la subjectivité de l'autrice lorsqu'elle rend en premier lieu hommage à Maurice Blanchot et au personnage principal de son roman en second lieu. Pour la première partie de la dédicace, nous pouvons remarquer que Lynda Nawel Tebbani fut très influencé par les œuvres de Blanchot, elle dira d'ailleurs dans une interview accordée à *Algérie Cultures* :

« *Dis moi ton nom folie* est une réécriture assumée du *Ressassement éternel* de Maurice Blanchot, dont le personnage principal se nomme, effectivement, Alexandre Akim. J'ai toujours le souvenir de ce choc littéral premier à la lecture de ce court récit. Alexandre Akim m'a obsédée et cette obsession a pris un nom : Skander el Ghaib. Pourquoi ? Comment ? Je ne saurais

<sup>26</sup> Philippe Gasparini, *Est-il je ?* Éd Seuil, 2004, p 72.

<sup>27</sup> Lynda Nawel Tebbani, *Dis-moi ton nom folie*, Ed Frantz Fanon, Boumerdès, 2020, p. 7

l'expliquer vraiment. Il y va de certitudes d'écriture qui nous dépassent. Skander est un double, un écho, un reflet. Je ne sais réellement, mais c'est bien voulu. Skander interroge Alexandre... »<sup>28</sup>

Ainsi nous pouvons affirmer l'admiration de l'autrice pour Blanchot et son œuvre le *Ressassement éternel*. En nous penchant vers le deuxième dédicataire, nous pouvons remarquer le lien particulier entre l'autrice et son personnage. En dédiant son œuvre à Skander juste après Blanchot, nous supposons que l'autrice lie son personnage à Blanchot afin d'affirmer son désir de catégoriser son œuvre en tant que réécriture. Nous citerons encore une fois l'autrice elle-même lorsqu'elle est questionnée sur son personnage :

« *Je n'en ai pas fini avec Skander. J'ai encore une longue route avec lui parsemée de ses silences et de son absence. Skander est un personnage que l'on ne quitte pas ainsi : avec le mot fin. De plus, l'expérience d'écriture est un horizon infini dans lequel il s'agit moins de mettre des balises que de se perdre. Et quel meilleur compagnon de route qu'un musicien !* »<sup>29</sup>

Ainsi la dédicace que Lynda Nawel Tebbani note dans son roman illustre bel est bien son admiration pour Blanchot, ainsi que son désir de réécriture de l'œuvre de ce dernier, le *Ressassement éternel*. Lors d'une première prise en main du roman, nous ne pouvons à ce moment du livre (à la septième page), identifier Skander comme étant le personnage principal, nous ne pourrions pas de ce fait attribuer cette caractéristique du silence « au personnage ou faire un quelconque lien avec Skander et l'histoire.

### **c. L'épigraphe :**

Nous reprendrons les observations de Genette qui définit d'une manière concrète l'épigraphe :

« *Je définirai grossièrement l'épigraphe comme une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou partie d'œuvre ; « en exergue » signifie littéralement hors d'œuvre, ce qui est un peu trop dire : l'exergue est ici plutôt un bord d'œuvre, généralement au plus près du texte, donc après la dédicace si dédicace il ya.* »<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Interview Lynda Nawel Tebbani à *Algérie Cultures*, 7 février 2021, par Issam Mermoune, <https://algeriecultures.com/actualite-culturelle/ecrire-cest-plonger-en-apnee-dans-un-univers-sans-fin-lynda-nawel-tebbani-ecrivaine/>

<sup>29</sup> Interview Lynda Nawel Tebbani à *Algérie Cultures*, 7 février 2021, par Issam Mermoune, <https://algeriecultures.com/actualite-culturelle/ecrire-cest-plonger-en-apnee-dans-un-univers-sans-fin-lynda-nawel-tebbani-ecrivaine/>

<sup>30</sup> Gérard, Genette, *Seuils*, Edition du Seuil, 1987, p. 147

Ainsi, l'épigraphe est à l'accoutumée une citation ou la parole d'un écrivain inscrite dans les premières pages de l'œuvre, s'il s'agit certes d'un élément d'embellissement choisi par l'auteur, son rôle va outre la simple fonction esthétique. L'épigraphe constitue un élément paratextuel très important lors de la première prise en main du livre par le lecteur. En effet, il peut annoncer le contenu du roman ou le résumer, il peut également indiquer l'intention de l'auteur. La lecture est alors orientée et plus productive. Dans son œuvre *Seuil*, Genette attribuera à l'épigraphe quatre fonctions non explicites et qui doivent être interprétées par le lecteur. L'épigraphe selon Genette peut donc :

- Être un commentaire du titre ;
- Indiquer ou mettre en évidence la signification du texte ;
- La personne citée est souvent plus importante que la citation en elle-même ;
- Renseigner le lecteur sur l'époque, la tendance du récit ou son genre.

Les premières pages de notre roman « *Dis-moi ton nom folie* » incluent les citations suivantes :

« (...) l'homme est un animal parlant, et secondairement, c'est un animal chanteur »<sup>31</sup>  
Jankélévitch.

« Quand vous n'aurez plus le sentiment d'être un étranger, alors il n'y aura plus d'inconvénient à vous voir redevenir un étranger »<sup>32</sup> Maurice Blanchot.

Nous étudierons les citations indépendamment l'une de l'autre, nous pouvons, à la lumière de ce que nous avons observé plus haut, dire que les deux citations mettent en évidence la signification du texte et répondent quelques fois au titre.

Tout d'abord, en ce qui concerne la première épigraphe, l'autrice veut la lier indéniablement au contenu du texte. Suite au titre, nous pouvons envisager que l'histoire évoquera les thématiques de l'homme et de la folie, l'épigraphe vient renforcer cette idée. En commençant par le mot « homme », l'épigraphe désigne l'être humain de manière générale, il est défini tel un animal auquel est attribuée la caractéristique de la parole premièrement, et secondairement la caractéristique du chant. Nous pouvons alors penser que l'un des personnages est un chanteur, cela se confirme suite à la lecture où l'autrice dépeint un Skander fervent de musique qui lie chaque

---

<sup>31</sup> Lynda Nawel Tebbani, *Dis-moi ton nom folie*, Ed Frantz Fanon, Boumerdès, 2020, p. 9

<sup>32</sup> Ibid.

instant à un rythme de musique, nous pouvons alors affirmer le rôle de l'épigraphe de se lier aux événements du récit, dans notre cas, à un trait de caractère du personnage principal.

Deuxièmement, la seconde épigraphe est une citation de Blanchot avec qui nous avons plus haut établi un lien pertinent avec notre autrice et son œuvre. La citation contient un terme clé, celui « d'étranger », il se lie à l'étrangeté bien qu'il s'agisse d'un terme différent, il n'est pas si éloigné de notre thématique de la folie si bien qu'un « fou » est un individu avec des comportements étranges. Ici le terme « étranger » fait référence Skander qui est étranger vis-à-vis du pays dans lequel il se trouve, mais également à la société par son statut de fou.

Par ailleurs, nous pouvons supposer que cette épigraphe est un commentaire au titre qui rappelons-le, est une sollicitation : « Dis-moi ton nom folie » ; l'autrice veut lier la folie à l'étrange et le fou à l'étranger. Ainsi, lorsqu'un individu se saura fou, il n'aura aucun inconvénient à accepter sa folie. Nous pouvons également lier cette épigraphe aux événements du récit, Skander ne se dit pas fou il n'est que différent des autres. Il n'acceptera d'ailleurs pas ce statut de malade ni d'amnésique.

#### **d. L'incipit :**

Suite à notre observation des éléments périphériques au texte (titre, dédicace...), nous nous intéresserons maintenant au texte en tant qu'objet d'étude, nous commencerons donc par son incipit. L'évolution du texte et du roman en tant que produit littéraire n'a en rien empêché l'incipit de perdurer, plus encore, de s'imposer comme un élément paratextuel indéfectible au texte. Nous reprendrons la définition établie par le dictionnaire littéraire de Paul Aron, l'incipit se définit comme :

*« Une formule latine qui, [...] désigne la première phrase, voire les premiers mots d'un texte ; et, suivant une acception concurrente. Les premières lignes... parfois même tout le début, d'une œuvre. [...] Dans la mesure également où il a l'origine d'une première rencontre entre le lecteur et l'univers du texte, donc lieu du pacte de lecture... »<sup>33</sup>*

Pour le prolifique auteur et essayiste Raymond Jean l'incipit est :

---

<sup>33</sup> Aron, Paul/Denis, Saint-Jacques /VIALA Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, Presses Universitaires de France, Paris, 2002, pp, 374.375

« La première phrase d'un récit est toujours une entrée dans un espace linguistique nouveau, l'accès au champ romanesque, l'émergence de la parole narrative, l'émergence du signifiant. »<sup>34</sup>

Etymologiquement, l'incipit découle du verbe latin « incipio » qui se traduit par « commencer ». L'incipit désigne le début du roman, il est libre quant à la place qu'il prend au début du roman, il peut revêtir la forme d'un mot, une phrase ou plusieurs pages. On note le début de l'incipit au moment précis où le narrateur prend en charge le récit. De part ses fonctions cruciales, l'incipit est un élément indispensable au texte lorsque le lecteur débute sa lecture, il suscite son intérêt par des significations et suspens, nous reprendrons les dires de Vincent Jouve sur les trois fonctions de l'incipit<sup>35</sup> :

- Informer : l'incipit immerge le lecteur dans un monde entièrement fictif, il répond aux questions primordiales : Qui ? Quand ? Où ? De fait, il donne des informations sur le lieu, le temps et les personnages.
- Intéresser : la fonction principale de l'incipit consiste à cultiver la curiosité et l'intérêt du lecteur, il doit le captiver en attirant son attention par un récit imprévisible, le faisant participer dès le départ à une énigme ou une entrée « in media res » dans l'intrigue.
- Le pacte de lecture : l'incipit permet d'emblée de nouer le pacte de lecture entre l'auteur et le lecteur, il annonce le texte. En utilisant une série de signes, il donne dès le départ des précisions sur le genre du roman.

Nous noterons donc que l'incipit ne constitue pas seulement un passage qui a pour fonction de seulement commencer le texte, il dispose d'une éternelle relation avec le hors-texte : contexte social ; historique ; politique... L'incipit est donc une partie charnière du texte où vont se concentrer à la fois, le pacte de lecture et l'horizon d'attente pour faciliter sa réception d'une part et la production textuelle d'une autre.

Voici les premières phrases de notre texte « Dis-moi ton nom folie » :

« C'est la règle. On ne peut échapper au spectacle du Bonheur.<sup>2</sup> Skander el Ghaïb n'a pas réussi à poursuivre, ni à finir la page. Il pose le livre sur la table de la terrasse et écrase sa cigarette dans le monticule devant lui qui fait office de cimetière de ses idées, à défaut d'être un simple cendrier. – Peut-on seulement se résoudre à laisser nos idées se transformer en cendres ? Le monticule, est-ce cela cette injonction à l'impossible échappatoire au spectacle, mais ici ? Devant

---

<sup>34</sup> Jean, Raymond, « ouvertures, phrases-seuils », in pratique de la littérature, Paris, Seuil, 1978. P. 13

<sup>35</sup> Vincent, Jouve, *Poétique du roman*, Ed, Armand Colin. p. 17

cette grille ? Peut-il être heureux, Skander el Ghaib, qui se mure dans le silence ? Se taire pour ne pas avoir à échanger avec l'autre qui le poursuit toujours et qui se mêle à sa solitude. Il se terre (ou se taire). Il ne sait plus. »<sup>36</sup>

-« Skander el Ghaib n'a pas réussi à poursuivre, ni à finir la page » Le début de cet incipit nous informe d'emblée sur le narrateur qui semble être hétérodiégétique (qui n'est pas un personnage de l'histoire). Le début de l'incipit répond donc à la fonction informative du Qui ? Skander el Ghaib, un personnage sur lequel nous n'avons à ce moment de la lecture aucune information qui nous permettrait de lui dresser un profil psychologique et narrative. Nous ne savons pas qui il est, et son rôle dans la trame narrative reste encore flou.

-« Il pose le livre sur la table de la terrasse et écrase sa cigarette dans le monticule devant lui qui fait office de cimetière de ses idées... » Cette partie nous informe brièvement sur le Où ? Nous savons que Skander est dans une terrasse sans autres précisions qui nous permettraient de cerner précisément sa localisation. Ces phrases mettent en évidence le caractère pensif du personnage, nous savons dès lors qu'il est intrigué ou perdu dans ses pensées. L'autrice cultive ici le mystère sur le personnage et le cadre spatiotemporel, elle ne donne que des bribes d'informations qui nous informent peu à peu sur le récit.

-« -Peut-on seulement se résoudre à laisser nos idées se transformer en cendres ? » Cette phrase interrogative est introduite par un tiret, qui laisse penser qu'il s'agit d'un dialogue, étant donné le fait que pour l'instant aucun autre personnage n'a été présenté et qu'aucun autre n'y répond, nous dirons donc que cette question est formulée par Skander comme une pensée. À la place d'un nouveau lecteur, nous pouvons souligner l'intérêt que suscite cette question, elle est posée au lecteur qui tentera d'y répondre inconsciemment.

-« mais ici ? Devant cette grille ? Peut-il être heureux, Skander el Ghaib ». Nous porterons notre attention sur cette suite de questions. Tout d'abord, ici ? Devant cette grille ? Si plus tôt nous n'avions que peu d'informations quant au Où ? L'autrice vient enrichir davantage son incipit, elle utilise le déictique spatial (ici) afin de référer à l'endroit où se trouve Skander. C'est la deuxième question qui apporte plus d'informations (devant cette grille ?) ; le terme grille peut faire référence à une prison, mais grâce au titre que nous avons pu lire sur la première de couverture « Dis-moi ton nom folie », nous pouvons lier le terme folie et grille pour se référer à l'asile psychiatrique. Ainsi Skander el Ghaib est sur la terrasse d'un asile psychiatrique à lire le livre de

---

<sup>36</sup> Lynda Nawel Tebbani, *Dis-moi ton nom folie*, Ed Frantz Fanon, Boumerdès, 2020

Maurice Blanchot et fumer une cigarette en même temps. Il est alors évoqué le bonheur de Skander (peut-il être heureux), comme une réponse à Blanchot cité plus haut. L'autrice superpose des thèmes tels que l'idée, le bonheur et le silence volontaire.

-« qui se mure dans le silence? Se taire pour ne pas avoir à échanger avec l'autre qui le poursuit toujours et qui se mêle à sa solitude. » Pour bien cerner le sens nous avons cherché le verbe se murer dans le dictionnaire Larousse : « murer (se) v.pr. S'enfermer en s'isolant des autres »<sup>37</sup>. Cette partie permet au lecteur de cerner quelques peu Skander, afin de nouer le pacte de lecture l'auteur doit informer sur le lieu le temps et les personnages. Ici nous savons que Skander est un personnage qui s'isole volontairement, il se mure pour s'isoler des autres, à travers le silence. L'autre qu'évoque le Neur est ici indéfini, nous l'assimileront alors à quiconque voulant approcher Skander et communiquer avec ce dernier.

-« Il se terre (ou se taire) » Il s'agit ici d'un jeu de mot subtile par l'autrice afin de nous en apprendre plus sur son personnage, bien qu'homonymes il s'agit de deux termes distinctifs dont nous donnerons les définitions : « Terrer (se) v.pr. Se cacher à l'abri du danger ou vivre hors du contact avec autrui ; Taire (se) v.pr. S'abstenir ou cesser de parler. Faire taire quelque chose / Faire taire quelqu'un. »<sup>38</sup> Nous avons évoqué plus haut en répondant à la fonction d'identification du Où ? Que Skander se trouvait dans un asile psychiatrique, en revanche le verbe se terrer est ici utilisé de façon à montrer que Skander « se terre » délibérément. Cette ligne de l'incipit permet au lecteur d'envisager de nouvelles perspectives quant au personnage de Skander. De quoi ou de qui se protège-il ? Le terme « se taire » est introduit entre parenthèses pour évoquer une possibilité. Donc, Skander peut se taire et se terrer, il s'agit dans les deux cas d'une caractéristique défensive.

Pour conclure notre étude de l'incipit, nous pouvons lui attribuer les trois fonctions évoquées par Vincent Jouve, à savoir : informer (Qui ? Où ?) Nous n'avons aucune information sur le quand ? Et par conséquent sur la temporalité du récit. Intéresser, de part les nombreuses questions introduites directement par l'autrice, et celles qui découlent de la lecture, l'incipit est énigmatique et pose plusieurs devinettes auxquelles le lecteur tente ou tentera de répondre pendant sa lecture. Enfin, le pacte de lecture se noue d'emblée même si nous n'avons aucune information sur le Quand ? Le cadre chronologique dans lequel se déroule l'histoire, nous pouvons supposer où elle se passe et qui est le personnage principal. Nous ne dirons pas que le pacte de lecture n'est noué que

---

<sup>37</sup> Dictionnaire en ligne Larousse, [https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/se\\_murer/53306#definition](https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/se_murer/53306#definition) consulté le 15/05/2021 à 18h12

<sup>38</sup> Dictionnaire en ligne Larousse, [https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/se\\_terrer/77454](https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/se_terrer/77454) consulté le 15/05/2021/ 18h30

partiellement, mais que l'auteur a volontairement omis certains détails dans le but de créer toute une atmosphère énigmatique et incomplète, le lecteur se voit alors pour abreuver sa curiosité, tenté de continuer sa lecture.

### **e. La couverture**

Souvent considérée comme l'élément paratextuel à mettre en avant lors de la stratégie marketing, la couverture est le pont entre la linguistique et l'iconographie, elle représente le roman en lui-même si bien qu'il s'agit de la première chose que l'on caresse du regard. Si elle est si importante en marketing c'est parce qu'elle apporte la première sensation qui nous donne envie ou non de lire l'œuvre. Nous reprendrons les réflexions de Christiane Achour et Amina Bekkat :

*« La première de couverture (son recto) est la première accroche : il faut observer contenu et mise en forme : le nom de l'auteur, le titre, l'éditeur, les choix typographiques et les choix de couleurs »<sup>39</sup>*

Les éléments qu'elle comporte sont indéniablement nécessaires afin d'accompagner le lecteur lors de son achat. En effet, la couverture donne généralement des informations préliminaires quant au genre et l'histoire. Le titre qui s'y trouve donne des éléments importants sur le contenu, il peut parfois résumer l'œuvre ou une partie de celle-ci. Tantôt esthétique tantôt significative, la couverture enclenche de part ses couleurs, son illustration, ses typographies, un processus qui vise à faire vendre. Voilà pourquoi elle est la première figure de l'œuvre exposée en point de vente, elle permet également de différencier les œuvres.

La couverture comporte le nom de l'auteur, le titre, le genre et la maison d'édition. En ce qui concerne le titre, nous ne nous intéresserons pas à sa signification puisque nous l'avons déjà abordée plus haut, nous nous focaliserons donc sur la typographie et les couleurs utilisées pour les éléments cités.

Tout d'abord, le nom de l'auteur est inscrit en haut de la page en couleur noire. Il est important de noter que le choix d'une couleur n'est jamais aléatoire, il répond à une certaine signification, un message qui est transmis à travers un coloris est traité par le cerveau afin de devenir un signifié. Le noir a souvent été assimilé à la mort et les ténèbres de part son manque de vivacité, pourtant dans certains contextes dont le nôtre, il peut signifier le mystère et l'élégance, il exprime le luxe et le raffinement. La police utilisée est sobre, nous noterons l'utilisation du gras

---

<sup>39</sup> Achour, Christiane, Bekkat, Amina, Clefs pour la lecture des récits, Convergences critiques II, édition du Tell, Blida (Algérie), 2002. p. 75

pour mettre en valeur le nom de famille de l'auteur, nous pouvons noter de cette mise en gras du nom, une volonté de l'isolé du reste pour qu'il soit bien visible un synonyme de fierté et de désir de reconnaissance.

En ce qui concerne le titre, il est écrit en blanc dans la même police que le nom de l'auteur, en ce qui concerne sa couleur, le blanc a une signification particulière :

*« Le blanc suggère la pureté, la propreté et la perfection. Considéré comme une couleur froide, il apporte brillance et éclat. Il est aussi symbole d'innocence et de virginité. Le blanc a peu de connotations négatives, sauf, peut-être, lorsqu'il est associé à la page blanche. Utilisé en trop grande quantité, il peut aussi causer de l'éblouissement ou être associé à un manque de contenu. »<sup>40</sup>*

En reprenant notre analyse du titre, nous avons souligné qu'il s'agissait d'une question posée directement à « la folie ». Le blanc ici peut suggérer l'innocence de la question et le manque d'informations qui poussera à poser cette question qui se retrouvera aussi dans le texte : « Pourquoi a-t-il oublié son nom alors qu'elle le poursuit ? Tout l'esquive, tout s'esquive, mais elle a traversé les grilles, a traversé les rives d'une mémoire en fuite et ne cesse de l'importuner et de lui dire : « Dis-moi ton nom folie. »<sup>41</sup>

Plus bas, dans le même coloris, le blanc, est évoqué le terme « roman ». Son utilisation vient alors justifier le rôle informatif de la couverture, il informe le lecteur du genre de l'œuvre, nous savons alors que « Dis-moi ton nom folie » est un roman qui contiendra donc des personnages et une histoire. Ainsi, grâce au titre et à la mention du genre, l'éditeur évite au lecteur la confusion du genre, le thème folie pourrait porter à croire qu'il s'agit d'une œuvre théorique, mais le terme « roman » efface alors toute ambiguïté pour affirmer qu'il s'agit bel et bien d'une œuvre fictive. En bas sur la droite, est mentionné la maison d'édition en blanc dans un cadre rouge.

L'élément le plus marquant de la couverture est bien l'illustration qui est en fond sur toute la page. Dans le domaine littéraire, l'illustration :

*« Désigne toute image, qui dans un livre accompagne le texte dans le but de l'ornier, d'en renforcer les effets ou d'en expliciter le sens. Elle recouvre des pratiques multiples, depuis l'enluminure*

---

<sup>40</sup> <https://evolutiongraphique.com/la-signification-cachee-des-couleurs-en-communication-visuelle/> 16/05/2021 15h23

<sup>41</sup> Lynda Nawel Tebbani, *Dis-moi ton nom folie*, Ed Frantz Fanon, Boumerdès, 2020, p.84

*jusqu'à la photographie en passant par la gravure, l'estampe, la lithographie, toutes les formes de dessin, et peut servir des fonctions diverses d'ordre rhétorique, argumentatif ou institutionnel variables selon les époques et les genres »<sup>42</sup>*

L'illustration en elle-même ne renvoie à aucun signifié aucune, il ne s'agit que d'une encre éparpillé sur un fond au ton gris clair et foncé. L'iconographie bien que dénuée de sens est un choix extrêmement pertinent de l'éditeur, en la liant au titre qui contient le terme folie, on peut l'assimiler aux dessins d'encre utilisés en psychologie « les planches de Rorschach » qui sont des planches graphiques utilisées afin d'évaluer la personnalité du sujet. De ce fait, chacun aura une interprétation individuelle de cette image. Le gris par sa signification, renvoie à la mélancolie et la tristesse, ce sont deux traits caractéristiques du personnage de Skander que l'on peut déceler pendant la lecture. Le lien entre le titre et l'image est donc évident.

---

<sup>42</sup>Le dictionnaire du littéraire. op .cit. p.285



Illustration : le doute d'Arezki Metref

## f. L'intertitre

Si le titre de l'œuvre entretient un rapport général avec l'ensemble du texte, l'intertitre entretient un rapport identique avec le texte qui le suit. Il peut être repris totalement, partiellement ou indirectement par le texte. Gérard Genette déclarera que l'intertitre est :

*« Une occasion ou une respiration du texte narratif et apparaît dans la plus part des romans où il figure comme une démultiplication du titre. »<sup>43</sup>*

L'intertitre permet donc de tracer les événements majeurs de la partie qu'il englobe, il permet au lecteur d'optimiser sa compréhension de l'œuvre.

Nous pouvons alors envisager les intertitres tels des ponts qui assurent le va et vient entre le lecteur et le titre principal. Ils sont sollicités par l'auteur dans le but de faciliter la lecture du texte, ainsi le lecteur sait d'emblée qu'il se trouve à telle ou telle partie du roman grâce à la démultiplication du titre. Gérard Genette mettra en évidence deux types d'intertitres : thématiques conçus uniquement d'un groupe nominal ; et intertitres rhématiques détiennent en plus du groupe nominal, une indication numérale (I, VI, ...).

Dans notre roman de Lynda Nawel Tebbani, les intertitres sont tous thématiques et ne contiennent aucune indication numérale, ils ne contiennent d'ailleurs aussi aucune distinction de partie. Les intertitres sont écrits noir sur blanc, nous relevons quatre intertitres thématiques :

- La rengaine silencieuse ;
- L'évitement ;
- Tabula rasa ;
- Simulacre.

Tout d'abord nous aborderons le premier intertitre de l'œuvre « la rengaine silencieuse ». Selon le Larousse, la rengaine est : « rengaine n.f. Paroles répétées à satiété.<sup>44</sup> Silencieuse est l'adjectif de silence (qui s'abstient de parler), l'adjectif silencieuse vient qualifier la rengaine. L'intertitre « la rengaine silencieuse » est un oxymore, entre rengaine et silencieuse. Bien qu'il s'agisse au début d'un intertitre qui laisse perplexe, son lien avec le texte se justifie à la lecture. En effet, on peut assimiler la rengaine silencieuse à Skander et le fait qu'il réponde toujours de la même façon, avec silence.

---

<sup>43</sup> GENETTE, Gérard. op.cit. p.281

<sup>44</sup> Dictionnaire Larousse, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/rengaine/68186>, consulté le 18/05/2021 à 19h30.

Le deuxième intertitre est « L'évitement », il s'agit de l'action d'éviter. À cette partie du roman, nous savons que le personnage principal est Skander et lorsqu'un intertitre est évoqué, il réfère soit au personnage principal, soit à un événement en lien avec ce dernier. Par évitement l'auteur fait référence à la fuite du héros vis-à-vis du réel. On peut remarquer à la lecture de cette partie, que Skander tentera tout pour éviter de se confronter à la vie réel ou lorsqu'on lui pose une question sur son passé.

Le troisième intertitre est « Tabula rasa ». Tabula rasa est un concept philosophique datant de l'antiquité, il désigne une tablette de cire vierge. Il devient par la suite une expression qui se réfère à « faire table rase du passé » soit effacer le passé, recommencer à zéro. Le titre ici est relativement bien choisi et en concordance avec les événements, bien avant d'entamer la lecture de cette partie on sait qu'il va y avoir une table rase d'un événement ou de quelque chose, on l'effacera pour recommencer à zéro. Effectivement, lorsqu'on lit le texte, le personnage du militaire vient apporter au récit des informations sur Skander qui était jusque là amnésique, on apprend sa véritable identité. Skander fait donc table rase avec son amnésie et à contre cœur avec la personne qu'il était avant l'arrivée du militaire, une personne affranchie d'être conventionnée aux normes de la société.

Le dernier intertitre est « Simulacre », le terme (simulacre) renvoie à ce qui n'a que l'apparence de ce qu'il prétend être.<sup>45</sup> Rappelons qu'à ce moment du récit, Skander découvre qu'il est en réalité le colonel Kader de l'armée algérienne, or il demeure toujours ignorant de son passé, il n'y a aucun flashback ou indice qui montrerait qu'il recouvre la mémoire. De fait, l'intertitre simulacre prend tout son sens et inversement donne tout son sens au texte, Skander n'est le colonel Kader de l'armée algérienne que d'apparence, dans son esprit il reste Skander el Ghaib le pensionnaire de l'asile psychiatrique.

Pour conclure cette partie sur l'intertitre, l'expression « programme » de Genette que nous avons évoquée plus haut prend tout son sens. Si le titre principal est le référent de base, les intertitres sont des démultiplications liées à la fois au titre et au récit. Ils sont dans notre cas de nature thématique et sont parfaitement choisis par l'auteur. Les intertitres de notre roman répondent parfaitement à leurs fonctions qui sont : premièrement d'apporter un souffle au récit, entre autre permettre au récit et par extension au lecteur de souffler entre les différentes parties du récit et structurer ses idées pour une compréhension accrue du texte ; deuxièmement de lier les différentes

---

<sup>45</sup> Dictionnaire Larousse en ligne, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/simulacre/72821> consulté le 18/05/2021 à 13h30

parties du récit comme le ferait une passerelle, les intertitres donnent une idée antérieure quant au texte qui le suit, nous pouvons imaginer de (quoi) va traiter le texte simplement en lisant l'intertitre. Ils agissent comme un véritable titre pour nous renseigner sur les événements.

Il est important de noter que dans « Dis-moi ton nom folie », leur rôle est d'autant plus important qu'un autre roman, car rappelons le, la structure du roman est totalement détruite volontairement par l'autrice pour apporter les jugements multiples des lecteurs, elle en fait des agents et non des patients. C'est de cette déconstruction que les intertitres détiennent une place primordiale dans l'œuvre, ils évitent de perdre le lecteur plus qu'il ne l'est pendant sa lecture, ils sont un point d'ancrage qui donne du sens et aide à la compréhension des divers parties. Ainsi, nous pouvons scinder le roman en quatre parties qui illustrent quatre moments majeurs du récit.

### **g. Note de bas de page**

Parfois indéfectible à la compréhension du texte, la note de bas de page se classe parmi les éléments essentiels du paratexte. Elle va bien au-delà de simplement aider à comprendre le texte, elle permet aussi de renseigner sur l'auteur, notamment sa culture et sa tendance. Il est important de savoir que les notes de bas de page d'une œuvre ne peuvent être étudiées indépendamment du texte, car elles fournissent des informations dans un contexte qui est déterminé par le texte. Anne Pierrot dira sur la note de bas de page :

*« La note apparaît ainsi comme un sur plus textuel indispensable, une forme et un lieu stratégique du texte, certes placées en ses bords et hiérarchisée, mais de même nature que lui. »<sup>46</sup>*

L'étude des notes de bas de pages indépendamment du contexte caractérisé par le contenu de l'histoire produit des sens génériques voir complets, il se peut que cette étude produise des définitions ou des explications totalement en marge des intentions de l'auteur du texte, Gasparini commentera ainsi Genette :

*« Avec la note, nous touchons sans doute à l'une, voire à plusieurs des frontières, ou absences de frontières, qui entourent les champs, éminemment transitionnel, du paratexte. Cet enjeu stratégique compensera peut être ce que comporte inévitablement de décevant un genre dont manifestations sont par définition ponctuelles, morcelées comme pulvérulentes, pour ne pas dire poussiéreuses et*

---

<sup>46</sup> Anne . Herschberg Pierrot, « les notes de Proust » in : art en ligne.<http://www.item-ens.fr /index-php? Id:13999>

*si étroitement relatives à tel détail de tel texte qu'elles n'ont pour ainsi dire aucune signification autonome: d'ou' malaise à les saisir. »<sup>47</sup>*

Stipulons que l'utilisation des notes de bas de page par l'auteur permet d'apporter au texte littéraire une facilité de compréhension, évitant tous les malentendus qui pourraient se présenter si le lecteur ne partage pas la même langue ou culture de l'auteur. Qui plus est, l'étude de ces notes permet une nouvelle appréhension dans l'analyse textuelle. L'intervention de l'auteur par les notes de bas de page est fictionnelle ou référentielle, c'est pour cette raison que les notes de bas de pages sont un indice paratextuel indispensable au pacte de lecture, elles sont le lien direct hors du récit entre l'auteur et le lecteur.

Dans notre roman, l'autrice Lynda Nawel Tebbani use de l'indice paratextuel qu'est la note de bas de page, nous en verrons quelques exemples. Skander étant un ancien militaire algérien, il aura souvent recours à la langue arabe dans ses conversations ou ses monologues, la traduction de ses paroles ou des termes utilisés est proposé par l'autrice en note de bas de page.

- Par exemple lorsque Skander évoque les vers d'une qacida :

« *Mata nacharab men charabek*<sup>7</sup> »<sup>48</sup>

L'autrice commentera en note de bas de page :

«<sup>7</sup> Premier hémistiche du cinquième vers de la qacida, Li habibun. Inqilab 'araq de la musique savante algérienne : Donne moi à boire de ta coupe. »<sup>49</sup>

- Lorsque le personnage évoque les termes :

« *ghoula*<sup>8</sup> » ; « *Wissalna*<sup>9</sup> » ; « *Soukoun à Soukout*<sup>10</sup> »<sup>50</sup>

L'autrice commentera en note de bas de page :

«<sup>8</sup> La sorcière. » ; «<sup>9</sup> Nos retrouvailles » ; «<sup>10</sup> Possédé/ Silencieux »<sup>51</sup>

---

<sup>47</sup> Philippe Gasparini, *Est-il je ?* Paris .Seuils, 2004, p62

<sup>48</sup> Lynda Nawel Tebbani, *Dis-moi ton nom folie*, Ed Frantz Fanon, Boumerdès, 2020, p.62

<sup>49</sup> Ibid

<sup>50</sup> Ibid, p.64 p.65

<sup>51</sup> Ibid

Ces notes de bas de page remplissent les fonctions qu'elles se donnent en temps qu'indice paratextuel, elles facilitent la compréhension de thème qui, sans un partage de la culture ou de la langue, ne peuvent être compris par le lectorat. En inscrivant leur traduction en note de bas de page, elle donne accès au lecteur non pas seulement à la langue mais aussi à la culture. Nous en apprenons également davantage en ce qui concerne la culture de l'autrice, dans notre corpus « Dis-moi ton nom folie » d'innombrables références musicales du style « Chaabi » sont parsemés dans le texte, nous pouvons en déduire que l'autrice détient certaines connaissances dans ce genre musical et notamment dans la langue arabe qu'elle utilise à travers son personnage principal.

# Chapitre deux

## Etude sémiologique du personnage principal

## 1. Définition du personnage

Le « personnage » en tant qu'entité littéraire et catégorie, a demeuré longtemps dans l'obscurité des études sur le récit. Principalement en raison du peu d'intérêt qui lui était consacré par les écrivains et les critiques. Daniel-Henri Pageaux présentera le personnage tel un paradigme de la forme romanesque traditionnelle. Aux prémices de l'antiquité déjà, le personnage était un concept secondaire dans le théâtre et l'épopée, il ne se voit considéré comme une personne, un individu, qu'après la période de la Renaissance et l'apparition de l'humanisme. Dès lors dans les productions narratives et dramatiques, le personnage n'est plus un simple agent d'une action précise, il reflète une idée et une psychologie définie et réfléchie pendant la conception de l'œuvre. Pour le théoricien tchèque Milan Kundera :

*« Deux siècles de réalisme psychologique ont créé quelques normes quasi inviolables »<sup>52</sup>*

Cette considération du personnage apporta bon nombre de changements quant à sa conception et sa place dans le roman, le fait de le considérer comme une transposition littéraire le fit soumettre à certaines normes de réalisme psychologique.

Étymologiquement, le mot « personnage » découle du latin « persona », il ne fera son apparition dans le français qu'au XV<sup>ème</sup> siècle et aura pour signification « masque ou rôle ». Comme nous l'avons évoqué, le concept de personnage est une notion qui a connu maintes évolutions à travers le temps pour aboutir à la définition contemporaine que nous connaissons aujourd'hui :

*« Un personnage est d'abord la représentation d'une personne dans une fiction »<sup>53</sup>*

Notons qu'on ne peut dissocier récit et personnage, il s'agit d'une notion essentielle qui constitue la base de la création littéraire. En effet, le personnage peut jouir de diverses fonctions dont celle de personnage principal qui lui accorde une place centrale dans toute la narration, ou secondaire qui lui accorde une place plus ou moins nécessaire, cependant il n'en reste pas moins tout autant important. Nous reprendrons un passage de l'ouvrage « *le personnage* » de Pierre Glauques et Yves Reuter :

---

<sup>52</sup> Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986

<sup>53</sup> Paul ARON et autre, *le dictionnaire de la littérature*, Paris, PUF2002, p45

*« Ils [les personnages] ne peuvent être supprimés sans portés atteintes aux fondements du récit. Ils jouent même le premier rôle, dans la mesure où c'est sur eux que repose l'organisation des actions en une intrigue et une configuration sémantique. »<sup>54</sup>*

Nous pouvons en déduire qu'en soi, le personnage d'une œuvre littéraire en est le noyau, il est indéfectible au récit et le fait qu'il soit principal ou secondaire ne réduit en rien sa nécessité si bien que chaque personnage a des caractéristiques spécifiques qui lui sont propres. Le personnage joue un rôle important dans la compréhension du récit mais aussi sa transmission au lecteur, (lorsqu'un personnage est narrateur) ; il joue un rôle également important dans le déroulement des événements, il ne peut y avoir d'action romanesque sans acteurs principaux qui sont les personnages. Ainsi, étant une figure de l'œuvre littéraire, l'auteur doit nommer ses personnages pour que le lecteur puisse les identifier tout le long de l'œuvre et suivre leur progression. Nous reprendrons les monumentaux travaux de Philippe Hamon sur le statut du personnage et l'importance de le nommer :

*« Etudier un personnage c'est pouvoir le nommer. Agir pour le personnage c'est aussi et d'abord pouvoir épeler, interpeller, appeler et nommer les autres personnages du récit. Lire, c'est pouvoir fixer son attention et sa mémoire sur des points stables du texte, les noms propres. »<sup>55</sup>*

Philippe Hamon introduira trois types de personnages avec une fonction précise à chacun, ainsi la distinction devient accessible et facile pour des œuvres aux innombrables personnages tels que la *Comédie Humaine* de Balzac, voici la catégorisation de Hamon :

### **1.1 Les personnages référentiels :**

Pour Philippe Hamon, les personnages référentiels sont des personnages historiques, mythologiques ou sociaux allégoriques, ils ont à un moment donné, été immortalisé par une culture ou une société :

*« Tous renvoient à un sens plein et fixe, immobilise par une culture, à des rôles, des programmes et des emplois stéréotypes, et leur lisibilité du lecteur à cette culture (ils doivent être appris et reconnus). »<sup>56</sup>*

---

<sup>54</sup> Pierre GLAUDES, Yves REUTER, *Le personnage*, PUF, Paris, 1998, p. 53

<sup>55</sup> Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique*, Paris, édition du seuil, 1979, P. 128

<sup>56</sup> HAMON Philippe, *Pour un statut sémiologique du personnage*, in *Poétique du récit*, Seuil, coll. Points, 1977.p 122

Nous pouvons citer les exemples d'Achilles ; l'Emir Abdelkader...

## 1.2 Les personnages embrayeurs

Ils soulignent la présence du lecteur, de l'auteur ou leurs délégués, leur rôle principal et d'identifier la fonction de la place. Les personnages embrayeurs sont reconnaissables par leur désignation à l'aide des pronoms personnels présents dans le récit (je, tu, nous, vous).

*«Ils sont les marques de la présence de l'auteur, du lecteur ou de leurs délégués : personnage porte-parole, chœur des tragédies antiques, (...) conteur et auteur intervenant (...) Personnages de peintre, d'écrivains, de narrateur (...) »<sup>57</sup>*

Nous pouvons citer l'exemple de Watson dans Sherlock Holmes.

## 1.3 Les personnages anaphores

Il s'agit d'une catégorie de personnages qui, selon Philippe Hamon, participent à créer dans le récit tout un réseau mnémotechniques, en d'autres termes, ils permettent de rappeler des données importantes afin d'assurer la continuité du récit. Ils peuvent être des : « *biographes, enquêteurs, méditatifs, plongés dans leurs souvenirs.* »<sup>58</sup> Ils ont globalement pour rôle de semer des indices ou permettent de les comprendre à l'aide de prédiction, flashback, souvenir, rêve prémonitoire, etc.

Nous pouvons citer l'exemple du lieutenant Lestrade dans Sherlock Holmes.

Néanmoins, Hamon souligne qu'un même personnage peut être catégorisé simultanément ou en alternance dans plusieurs des catégories mentionnées plus haut. Ainsi, un personnage peut à la fois être un personnage anaphore et référentiel en même temps. Au-delà d'une simple catégorie, nous pouvons dire que les termes : référentiel, embrayeur et anaphores renvoient davantage à des qualifications.

Dans le but d'apporter une analyse méthodique complète et détaillée de notre roman, nous nous emploierons à appliquer l'analyse sémiotique de Philippe Hamon. Nous aborderons la méthode d'Hamon tel un outil théorique tant elle jouit d'un champ d'étude large et précis à la fois. Nous pourrons ainsi dégager les caractéristiques propres à chaque personnage principal ou secondaire, en nous basant sur la définition que fait Hamon du personnage :

---

<sup>57</sup> VINCENT Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Presses Universitaires de France, 1992, p.271

<sup>58</sup> Jouve, Vincent, *poétique du roman*, 3eme Edition Armand, Paris, 2012, p 83.

« *Le personnage est une unité diffuse de signification construite Progressivement par le récit, support des Conversations et des Transformations sémantique du récit, il est constitué de la Somme des informations données sur ce qu'il est sur ce qu'il fait.* »<sup>59</sup>

Dans son processus d'analyse, Philippe Hamon met en évidence trois champs principaux champs sémantiques dont : l'être, le faire et l'importance hiérarchique, ce dans le but d'apporter précision et complémentarité à son analyse des personnages dans toute l'œuvre.

## **2. L'être**

Horvath commentera les propos de Hamon sur l'être du personnage ; il s'agit de l'ensemble de ses propriétés et caractéristiques que lui prête le romancier dont le portrait physique et psychologique. Ainsi l'être se conçoit davantage tel le résultat d'un faire antérieur ou par extension, un état qui permet de concrétiser un faire ultérieur. Il est important de retenir que l'être du personnage est difficilement défectible de ses autres aspects : de son dire, son faire... Voici les principaux constituants de l'être :

- Le nom (nom propre, prénom) et les dénominations (patronyme, surnom) avec lesquels il est désigné par le narrateur ou les personnages ;
- Le portrait physique la psychologie... ;
- La biographie qui englobe l'âge, l'état civil, le passé...).

### **2.1 Nom**

Le nom que l'auteur donne à son personnage est d'une importante nécessité, en lui-même, le nom a la fonction d'individualiser un personnage car il déterminera avec précision une seule personne. Il participe à créer cet effet du réel et détient une certaine fonction significative. Hamon soulignera son importance dans son œuvre « *Pour un statut sémiologique du personnage* » :

« *L'élimination du nom ou son brouillage ont donc pour conséquence immédiate de déstabiliser le personnage* »<sup>60</sup>

Dès lors où un personnage est présenté sans nom, il sera alors difficile de l'identifier des autres personnages du roman ou tenter de l'analyser en employant la signification du nom. Sans nom ou dénomination, il ne sera dans le texte qu'un pronom. David Lodge abordera ce point :

---

<sup>59</sup> Philipe HAMON, *Le personnel du roman*, Doz, Genève, 1983, P.220.

<sup>60</sup> Hamon, P, *pour un statut sémiologique du personnage*, p123.

« Dans un roman les noms ne sont jamais neutres, ils signifient toujours quelque chose... Nommer un personnage est toujours une étape importante de sa création. »<sup>61</sup>

Notons que la dénomination se distingue du nom, un personnage peut avoir plusieurs dénominations.

## 2.2 Le portrait

Le portrait est une caractéristique indéfectible et nécessaire à la réalisation de l'être ; il s'agit de la somme des signes et marques qui constituent le personnage du roman. Ces marques détiennent un rôle majeur dans la description du personnage, comme : l'habit, le corps, la biographie et la psychologie. Vincent Jouve en cernera toute l'importance :

« Selon nous, le portrait du personnage tel qu'il est progressivement construit dans la lecture est tributaire de la compétence du destinataire dans deux registres fondamentaux l'extratextuels et l'inertiels »<sup>62</sup>

Le portrait s'impose donc tel un élément inséparable dans l'analyse de n'importe quel roman, le portrait du personnage s'éclaircit tout le long du roman et principalement dans l'analyse des personnages. Si comme nous l'avons vu plus haut le nom apporte cet effet de « réel » ; le personnage n'est pas réel en soi étant donné qu'il s'agit d'une création qui combine réel et irréel, il se concrétise par les informations de l'auteur et l'imagination du lecteur.

- **Le corps**

Devenu un élément important avec l'avènement de l'étude des descriptions balzaciennes ; le portrait physique du personnage est l'élément primordial qui va à l'instar du nom, l'identifier par rapport aux autres personnages. Le portrait du corps que va dresser l'auteur contiendra toujours la description des traits du visage, de la beauté, la taille, etc.

---

<sup>61</sup> David Lodge, *L'Art de la fiction*, Payot & Rivages, 2008, p 366

<sup>62</sup> Jouve. Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Coll, écriture deuxième édition, Paris, Presse Universitaires de France.1998 .p37

La description va permettre aux lecteurs d'imaginer différemment le personnage comme un être réel, ce dépendamment des caractéristiques données par l'auteur : plus le personnage portera des traits physiques humains, plus il sera identifié par le lecteur comme une personne réelle.

- **L'habit**

Il s'agit de la description du style vestimentaire du personnage, c'est considérer son style mais aussi ses goûts et sa façon de s'habiller. Bien plus qu'un simple effet de mode, les vêtements du personnage font écho à sa personnalité, son origine culturelle, sa profession ou encore sa classe sociale.

Par exemple, un personnage portant un uniforme de l'armée nous donnera d'emblée des informations sur le personnage comme sa psychologie, ses capacités combatives, etc.

- **La psychologie**

Toute aussi importante et identificatoire que le portrait physique, la psychologie renseigne le lecteur sur l'état et les caractéristiques mentales du personnage, le romancier décrit les sentiments et les états d'âmes du personnage (fier, triste, malheureux...) en fonction des événements narratifs. Il décrit les réponses émotives des personnages et comment ils acceptent le flux des événements qu'il leur impose.

Le portrait psychologique se forme à partir de quatre axes dont : le vouloir, le pouvoir, le savoir et le devoir. Ce sont ces axes qui déterminent la caractérisation psychologique du personnage, nous pourrions dès lors qualifier ce personnage de : honnête, naïf, crédule...

- **La biographie**

La biographie réfère par ailleurs au vécu et au passé du personnage : sa famille, sa carrière, son environnement, etc. Ce renvoi au passé est souvent utilisé par l'auteur afin de justifier telle ou telle action, le lecteur comprend ainsi mieux la conduite du personnage envers les

événements. En usant du dit et du non-dit, l'auteur diffuse totalement ou partiellement des informations sur son personnage dans le but de susciter curiosité et passion chez le lecteur.

En somme, un portrait est la composition de différents paramètres et constituants dont : (le corps, l'habit, la biographie et la psychologie).

### **3. Le faire**

Selon Philippe Hamon, le faire englobera toutes les actions entreprises par les personnages et qui constituent par leur enchevêtrement, l'intrigue du roman. Il ne s'agit pas exclusivement d'un savoir faire ou d'une capacité à mener tel ou tel besogne à son terme. Il est quelques fois complexe de dégager du texte le faire d'un personnage, à travers celui-ci ce dernier se définit par sa relation avec les normes sociales auxquelles il peut ou non adhérer.

Hamon affirmera que le faire et l'être du personnage entretiennent des liens étroits, il en va de même pour le faire présent et l'être futur du personnage : (une action menée au début du récit pourra influencer sur l'être du personnage au milieu ou à la fin du récit.) Il catégorisera deux rôles de faire différents : les rôles thématiques et les rôles actanciels.

#### **3.1 Les rôles thématiques**

Les rôles thématiques font écho à des catégories psychologiques et socioprofessionnelles, un personnage se classant dans la catégorie psychologique se verra attribuer un rôle en fonction de sa psychologie, il pourrait être le personnage (jaloux, manipulateur...); en revanche un personnage se classant dans la catégorie socioprofessionnelle renverra à un métier ou une classe, il pourrait être le personnage (roi, avocat, noble...). Les rôles thématiques véhiculent globalement un sens mais aussi des valeurs.

Si le champ de possibilité d'appartenance à une catégorie s'avère varié, ne sont pertinents que ceux qui contribuent à des domaines privilégiés de l'intrigue (axes préférentiels). Nous reprendrons la distinction de Vincent Jouve concernant le rôle actanciel et le rôle thématique :

« Si le rôle actantiel assure le fonctionnement du récit, le rôle thématique lui permet de véhiculer du sens et des valeurs. De fait, la signification d'un texte tient en grande partie aux combinaisons entre rôles actantiels et rôles thématiques. »<sup>63</sup>

### **3.2 Les rôles actantiels :**

Le rôle actantiel renvoie au système des personnages, selon Greimas la typologie des personnages s'établit en fonction de leurs actions dans la trame narrative ainsi que leurs rôles. Nous tenterons d'adapter à notre corpus la typologie apportée par Greimas qui regroupe six actants dont : le destinataire, l'objet, le destinataire, les opposants, le héros sujet et les adjuvants. Par définition, les rôles actantiels sont les actions qui participent au déroulement des événements ; ce sont eux qui ordonnent et font avancer l'intrigue.

## **4. L'importance hiérarchique :**

Si une diégèse peut se voir attribuer un nombre élevé de personnages, leur importance varie et constitue alors un critère de distinction. L'importance hiérarchique consiste en la classification des personnages en fonction de leur importance dans l'intrigue, ce qui permet d'établir une distinction entre le héros et les personnages principaux et secondaires. Proposés par Philippe Hamon, six paramètres sont à prendre en considération afin de distinguer les personnages en fonction de leurs rôles.

### **4.1 La qualification**

Il s'agit d'un paramètre se basant sur l'aspect quantitatif des qualifications de chaque personnage, en d'autres termes, plus l'être du personnage est développé par l'auteur plus il s'impose hiérarchiquement. Les qualifications en question servent à illustrer le personnage au lecteur afin qu'il puisse se le figurer.

---

<sup>63</sup> Jouve Vincent, *La poétique du récit*, Éd. Armand Colin, 1997, p. 53.

## 4.2 La Distribution

La distribution se base sur la fréquence d'apparition d'un personnage dans un ou plusieurs lieux, ses déplacements à un moment clé et précis du récit. Selon Hamon, la distribution :

*« Renvoie au nombre des apparitions d'un personnage et à l'endroit du récit où elles ont lieu »<sup>64</sup>*

Un personnage avec une haute fréquence d'apparition, c'est-à-dire tout le long du récit, occupe une place importante et remarquable dans ce dernier. Ce procédé permet au romancier de focaliser l'attention du lecteur sur le personnage en question et lui donne une certaine importance dans l'histoire.

## 4.2 L'autonomie

L'autonomie prend en considération le mode de combinaison entre les différents acteurs, Philippe Hamon met en évidence le héros dramatique qui apparaît souvent seul dans les pièces de théâtre, ainsi l'autonomie du héros romanesque s'analyse en fonction de son besoin des autres personnages. Un personnage autonome est un personnage qui n'est lié à aucun autre.

## 4.3 La fonctionnalité

La fonctionnalité selon Hamon entend l'importance du « faire » d'un personnage dans le récit, entre autre, leur application dans l'action narrative et le déroulement des événements. Plus le rôle d'un personnage et ses actions auront des répercussions dans le récit, plus il sera mit en avant. Pour Hamon :

*« La fonctionnalité d'un personnage peut être considéré comme différentielle lorsque ce dernier entreprend des actions importantes, autrement dit, lorsqu'il remplit les rôles habituellement réservés au héros. »<sup>65</sup>*

---

<sup>64</sup> HAMON, Philippe, *pour un statut sémiologique du personnage*, in *poétique du récit*, Edition Seuil. France, 1977.

<sup>65</sup> HAMON, Philippe, *pour un statut sémiologique du personnage*, in *poétique du récit*, Edition Seuil. France, 1977, p89.

#### 4.4 La pré-désignation

Elle amalgame « l'être » et le « faire » d'un personnage (un trait caractéristique + une action) ; pour référer à un genre limité, elle permet au lecteur d'identifier l'importance et le statut du personnage par rapport à un signe générique traditionnel.

#### 4.5 Le commentaire explicite :

Il s'agit de l'intervention du narrateur dans la description des personnages, il consiste à introduire la représentation du narrateur quant au personnage pendant sa description. Il permet de catégoriser d'indiquer l'évolution du statut de personnage dans le récit. Selon Philippe Hamon :

*« Le narrateur peut user de son autorité sur le récit pour présenter sans ambiguïté un personnage comme héroïque .Tel acteur sera aussi désigné comme notre héros, cet individu exceptionnel etc. en face de figures qui recevront, au contraire, les qualifications d'ignoble ou de misérable »<sup>66</sup>*

Dans notre analyse des personnages, nous ferons usage des nombreux axes et paramètres évoqués plus haut. Par ailleurs, nous adapterons le schéma de Philippe Hamon que nous utiliserons comme référent et outil théorique, dans le but d'offrir une analyse des personnages complète et précise.

---

<sup>66</sup> Ibid, p89

## 5. Analyse du personnage principal « Skander el Ghaib »

Dès les premières pages annonçant le début de l'histoire, l'auteur utilise la dénomination de « Skander El Ghaib » pour référer à son personnage principal, son véritable nom « Kader » ne sera évoqué que plus loin dans l'intrigue.

« Skander el Ghaib n'a pas réussi à poursuivre, ni à finir la page. »<sup>67</sup>

La dénomination « Skander el Ghaib » se divise en deux parties, tout d'abord « Skander » qui peut se référer à une transcription personnelle de l'auteur du nom d'Alexandre le Grand, souvent transcrits en Iskandar ou Iskander en arabe. Puis, la deuxième partie « el Ghaib », « el » est un déterminant arabe faisant référence à « le » ; « Ghaib » désigne ce qui est absent, en ajoutant le déterminant « el » à « Ghaib » nous obtenons l'expression « el Ghaib » qui signifie ce qui est absent « l'absent ». À ne pas confondre avec « Al-Ghayb » qui désigne en islam ce qui est inaccessible à la capacité intellectuelle ou prémonitrice de l'homme. La dénomination « Skander el Ghaib » peut donc se traduire par Skander l'absent, l'utilisation de « el Ghaib » en tant qu'adjectif à la dénomination Skander, peut évoquer l'amnésie du personnage ou encore le fait qu'il soit absent du monde réel ; ouvert sur son seul esprit.

Le véritable nom de Skander ne sera évoqué que par la suite. « Kader » est la deuxième partie du nom complet « Abdelkader » qui signifie en islam « le serviteur du tout puissant ». Il s'agit d'un prénom assez répandu en Algérie qui est le pays d'origine du personnage et de l'auteur.

Pour continuer notre analyse de l'être de Skander, nous entamerons donc le portrait en commençant par le corps. Dans tout le roman, très peu de descriptions ont pour sujet le corps de Skander, l'auteur ne décrit ni ses traits ni son visage, ni sa corpulence. Elle ne le décrira que dans un passage et il ne s'agira que d'une description suite à une transformation physique, en soi, son portrait physique initial n'est décrit à aucun moment du récit.

---

<sup>67</sup> Lynda Nawel Tebbani, *Dis-moi ton nom folie*, Ed Frantz Fanon, Boumerdès, 2020, p.15

« -Mon visage... Il ne s'était pas rasé depuis plusieurs jours et son anémie l'avait fait énormément maigrir ; quand il se vit dans le miroir il ne se reconnut pas. Qui était cet homme frêle, pâle et jauni ? La main sur la joue creusée et piquante, il se fixait dans le reflet. C'est ainsi moi. Je suis cela. Un homme mal fichu, al foutu, mal... Il leva le haut de son pyjama et toucha les nombreuses cicatrices qui lui font peines, surtout celles dans le dos [...] »<sup>68</sup>

Le fait que l'auteur omette volontairement une description physique de son personnage n'est pas anodin, ce procédé pousse le lecteur à se focaliser essentiellement sur la psychologie du personnage. Lynda Nawel Tebbani ne donnera pas à Skander une beauté transcendante ou un corps d'Apollon, elle ne lui apportera qu'une psychologie riche et alambiquée. Le passage cité plus haut est le seul décrivant Skander, il se rebute lui-même et sa forme physique fait écho à sa situation mentale à ce moment de l'histoire. Concernant l'habit, Skander est décrit ne portant qu'un pyjama marron, nous supposons par ailleurs, qu'il s'agit des pyjamas standards portés par les pensionnaires des asiles psychiatriques.

Il n'en est pas moins tout aussi dément que de tenter d'apporter la description psychologique d'un personnage lui-même dit « fou ». Pourtant, Skander est bien loin de répondre à tous les syndromes pouvant le qualifier de fou. Dans une interview, Lynda Nawel Tebbani apportera une précision quant à la santé mentale de son personnage principal :

*« Skander n'est pas fou, il est perçu comme tel. Il est dans un ailleurs plus subtil, celui de son propre univers qui est peuplé de musique, de langage et de souvenirs. »*<sup>69</sup>

La psychologie de Skander en fait un personnage profondément atypique ; tant par son intelligence que sa culture. En effet, le premier point à évoquer dans le but de cerner la psychologie de Skander est sa culture et son intelligence ; il détient des connaissances poussées aussi bien dans la mythologie grecque que par ses nombreuses références au panthéon grec. Le point le plus marquant de sa personnalité reste sa profonde attirance pour la musique andalouse qui est considérée comme une musique élitiste. Sa perception elle-même du monde réel se voit engrenée dans une mise en scène de personnages de la mythologie grecque et des vers des chants andalous.

---

<sup>68</sup> Ibid, p43

<sup>69</sup> Interview Lynda Nawel Tebbani à *Algérie Cultures*, 7 février 2021, par Issam Mermoune, <https://algeriecultures.com/actualite-culturelle/ecrire-cest-plonger-en-apnee-dans-un-univers-sans-fin-lynda-nawel-tebbani-ecrivaine/>

Il joindra chacune de ses actions ou de ses pensées à un tempo, en d'autres termes, Skander voit le monde entier comme du papier à musique et il doit en jouer le rythme en tapant constamment du pied, il s'agit d'un TOC (Trouble Obsessionnel du Comportement) sur lequel il reviendra dans le passage suivant :

« Dr. Olivier, tout est en rythme, tout est dans le rythme. Perdu dans ses notes, on les retrouve en tapant le rythme. La justesse du son a toujours été plus importante que sa beauté. Cela coule de source. D'ailleurs cela vient du grec, réô, couler. Le rythme coule. »<sup>70</sup>

Par ailleurs, Skander se voit attribuer l'étiquette du « fou » par ses nombreuses crises, une démence où il présente quelques fois des traits de violence verbale et physique contre le personnel asilaire. Il démontrera de nombreux TIC (Trouble Impulsif du Comportement) comme le fait de casser toutes les lampes du couloir car il en a peur. Il demandera même de changer de chambre. Il démontre aussi de nombreuses crises où il se dit brûler, nous pouvons lier ce sentiment de brûlures à un traumatisme subit lors de son accident de train. Il est l'une des nombreuses victimes d'une explosion. Pour revenir à ses démences, suite à ses entretiens avec le docteur Olivier, nous en apprenons davantage :

« [...] Son amnésie ne s'améliorait pas et il était toujours dans le brouillard d'une médication importante pour lui empêcher des crises fortes et récurrentes. La dernière fut si forte qu'il a dû être mis en chambre d'isolement. Paradoxe pour celui qui toujours marche seul de devoir se soigner par davantage de solitude. Mais c'est que, dans ces moments de délire absolu, Skander devenait violent et se mettait à dire en arabe des insultes comme s'il parlait à des subalternes ou à des adjudants. »<sup>71</sup>

Les traits de caractère les plus marquants de Skander restent sa solitude et son mutisme. En effet, Skander est décrit par l'auteur comme étant un personnage constamment seul, il ne se lie d'aucune amitié ou camaraderie avec quiconque. Lorsqu'il est forcé de partager un espace avec quelqu'un, il se terre dans un mutisme afin d'éviter tout dialogue. Il est utilisé dans le récit, en faisant référence au mutisme de Skander l'expression « il se terre (ou se taire) », pour faire référence à sa volonté de se réfugier dans son silence.

---

<sup>70</sup> Lynda Nawel Tebbani, *Dis-moi ton nom folie*, Ed Frantz Fanon, Boumerdès, 2020, p.96

<sup>71</sup> Ibid, p 103-104.

L'autrice parsème intelligemment son texte de références biographiques pour justifier telle pensée ou telle action de son personnage principal. Nous pouvons grâce aux quelques éléments qu'elle propose, dresser une petite biographie de Skander el Ghaib. De son vrai nom Kader, son père s'appelait Mustapha. Il vivait dans une maison avec un petit jardin en compagnie de ses cousins et ses tantes. S'il ne s'agit que de bribes de biographie, elles servent en corrélation avec le récit à expliquer une situation, nous citerons ici bas un exemple. Dans l'asile, la terrasse est protégée par une grille, en faisant le lien entre cette grille et celle de son enfance, l'autrice introduira un paramètre biographique :

« La grille devant lui rappelle celle de son enfance ; elle donnait face à un jardin [...] Sa mère y puisait les herbes odorantes pour retrouver les meilleurs éléments et épices, ses tantes y cultivaient des fleurs. »<sup>72</sup>

Dans le récit Skander n'adhère pas à plusieurs rôles thématiques à l'instar d'autres héros romanesques, contrairement à un récit habituel on ne décrit qu'un moment de sa vie. À ce moment il est un fou enfermé dans un asile. L'autrice fait ellipse sur les événements après l'accident de train. Le récit commence et se termine par un Skander qui est un pensionnaire de l'asile psychiatrique où il est enfermé.

Par la suite en développant son récit, l'autrice donnera à Skander le statut d'un homme perdu et exilé. En effet, en poursuivant notre lecture nous nous apercevons que Skander est beaucoup plus perdu qu'il n'est fou. Les substances chimiques qu'il prend engendrent ses crises d'hystéries, sans, il est parfaitement ludique. Il est dépeint davantage comme un personnage qui s'exile du monde qui l'entour pour fuir la réalité.

En usant du schéma actanciel de Greimas comme outil théorique, nous pouvons concevoir Skander comme un actant ; les rôles actanciels se répartissent en trois axes :

- **Le savoir**

Skander est un personnage particulièrement intelligent, il a conscience du monde qui l'entoure c'est cependant son interprétation qui est faussée. Il se reconnaît victime de son amnésie et tente de se libérer, il ne cherche pas à être heureux car il sait que cela l'obligerait à s'ouvrir sur lui-même et il en a peur. Il se qualifie davantage comme un exilé. Il s'est alors donné lui-même la quête de son exil.

---

<sup>72</sup> Lynda Nawel Tebbani, *Dis-moi ton nom folie*, Ed Frantz Fanon, Boumerdès, 2020, p.17

- **Le vouloir**

Skander ne semble pas vouloir changer sa situation, bien qu'interné dans un asile psychiatrique ; il ne cherche pas le bonheur car il s'est qu'il connaîtra indubitablement le malheur. Il se terre alors dans cet asile pour fuir le monde et la vérité. La quête de sa mémoire n'est que secondaire puisqu'il ne montrera aucune motivation de vouloir la retrouver coûte que coûte. Il acceptera les souvenirs qui lui viennent sans chercher à se stimuler pour faire remonter à la surface de nouveaux.

- **Le pouvoir**

Le seul pouvoir dont pouvait jouir Skander était son mutisme, il décidait de quand il pouvait s'exprimer ou non. En prenant en considération les événements du récit, il les subit plus qu'autre chose. Avec l'aide du docteur Olivier, il tentera de s'exprimer sur sa situation pour tenter de recouvrer sa mémoire, ce n'est qu'avec l'apparition du soldat algérien qu'il découvrira qui il est vraiment. On peut considérer son amnésie comme un opposant à sa quête. On ne peut affirmer que Skander concrétise sa quête tout comme on ne peut affirmer l'inverse, le récit s'arrête à la découverte de sa véritable identité.

## **L'importance hiérarchique**

- **La qualification**

Nous suivrons la linéarité du roman afin de mettre en évidence le paramètre de qualification. Nous pouvons classer les qualifications du personnage de Skander en trois classes.

Tout d'abord le mutisme, lors de sa première apparition dans le récit, l'autrice décrit Skander comme un individu silencieux et solitaire, refusant tout dialogue avec quiconque. Et lorsqu'il est entraîné de force dans une discussion il s'en échappe soit en restant silencieux soit en utilisant un discours incompréhensible par l'Autre. Le mutisme de Skander est considéré comme un acte volontaire de préservation. En effet, l'autrice nous donne constamment un aperçu de ce qu'il pense lorsqu'il reste muet devant son interlocuteur. Par la suite, Skander devient un être qui se

dévoile. En compagnie du docteur Olivier, il s'accorde à communiquer si bien que le docteur est une personne ayant compris comment entrer dans le monde de Skander et a compris ses représentations. Nous pouvons dire qu'il s'agit de deux intelligences qui commentent et débattent sur des concepts ou des idées. De part ses discussions, le docteur Olivier tente de creuser l'esprit de Skander dont il s'était pris de sympathie, afin de pouvoir soigner son amnésie. De son côté, Skander prenait plaisir à converser avec le docteur.

Enfin, l'auteur met en scène un Skander perdu lorsqu'il apprend sa véritable identité. Ce personnage qui pendant trois ans se croit être une personne, découvre en une fraction de seconde sa véritable identité. Pourtant il ne recouvre pas la mémoire, on lui apportera seulement un nom et un grade dans l'armée algérienne. C'est à la suite de cette annonce que Skander se sent perdu, qualifiant tout ce qu'il a vécu pendant ces trois ans où il était interné de mensonge. Il ne sait plus s'il est un esprit encagé, un fou interné dans un asile, ou un coupable en fuite. Ce sentiment de perte sera conservé par l'auteur jusqu'aux dernières lignes du roman. Il est important de mentionner le fait que Skander est le personnage avec le paramètre de qualification le plus développé, ce qui l'impose hiérarchiquement au dessus des autres personnages.

- **La distribution**

Si les apparitions de Skander sont multiples, les lieux sont pourtant restreints. En effet, dans tout le récit Skander ne sera mis en scène que dans deux endroits. Premièrement dans la terrasse grillagée où il passe la plupart de son temps à fumer et observer les oiseaux et les insectes. Elle lui fera rappeler le jardin de son enfance. Le deuxième endroit où il est mis en scène est sa chambre qui donne sur un couloir qu'il refuse de franchir par peur. Pour conclure nous pouvons constater que l'espace n'est pas un point principalement développé par l'auteur, le personnage de Skander est celui qui apparaît le plus, mais seulement dans deux endroits différents.

- **L'autonomie**

Nous ne pouvons attribuer à Skander une quelconque autonomie, tout d'abord par sa condition de fol interné il doit répondre à un protocole et un règlement. Il dépend ainsi du règlement qui lui impose ses heures de sorties et même les heures où il a droit de prendre une douche. Il est tout comme un prisonnier, privé de liberté il ne peut être autonome. À l'intérieur de l'asile, il est sous la surveillance de quelques surveillants veillant à ce que les internés suivent le règlement. Il dépend aussi du docteur Olivier qui assurera ses séances de psychiatrie. Il se livrera et répondra aux questions du docteur qui saura comment l'amener à le faire parler. Nous pouvons notamment

évoquer le fait que Skander est avant tout dépendant de son amnésie, elle l'empêchera de se rétablir l'obligeant à errer sans but ni passé.

- **La fonctionnalité**

Bien qu'il soit le héros du récit, Skander subit davantage les actions des autres personnages plus qu'il n'en est le prime actant. Durant tout le récit, ses actions sont très minimales et n'impactent pas forcément la trame narrative. D'ailleurs le récit en lui-même est beaucoup plus centré sur ses pensées et réflexions que sur ses actions. L'histoire en elle-même est plus psychologique, nous ne suivons pas la quête d'un homme vers quelque chose, mais la quête d'un homme vers lui-même. Si nous devons accorder à Skander une action principale, c'est le moment où il avale une plaquette entière de comprimés volontairement pour se droguer, il perdra alors connaissance. Ses crises d'hystéries détournent quelques fois le récit et en changeant la direction. Lorsque le conseiller militaire vient à la rencontre de Skander pour l'identifier, on aurait pu penser qu'à ce moment il se remémorerait son passé ou il partirait découvrir qui il est, pourtant sa crise détourne le récit ainsi on ne sait pas ce qu'il se passe après.

- **La pré-désignation conventionnelle**

Le personnage de Skander apparaît davantage comme un homme incompris plutôt qu'un fou. Ses raisonnements ne sont pas entièrement déments, ils répondent à une certaine logique qu'il est parfois seul à comprendre. Il se profile ainsi comme un génie incompris, parfois comme un homme exilé, il ne montre aucun désir de reprendre contact avec le monde extérieur. Par ailleurs le statut de Skander ne change pas vraiment en fonction du récit, il ne devient un personnage perdu que dans les dernières pages.

- **Le commentaire explicite du narrateur**

En suivant le commentaire du narrateur qui évalue Skander au début du récit, il décrira Skander comme un être fuyant le bonheur et se terrant dans le mutisme :

« Peut-il être heureux, Skander el Ghaib, qui se mure dans le silence ? [...] Il l'a compris : être heureux serait en soi. Chuter. Il n'en a plus la force, chuter, se relever, alors il préfère croire aveuglement, en se terrant, que cela est mieux ainsi [...] »<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> Lynda Nawel Tebbani, *Dis-moi ton nom folie*, Ed Frantz Fanon, Boumerdès, 2020, p.15-16

Par la suite au milieu du récit, le narrateur fera évoluer la condition de Skander. Si au début du récit il était refermé sur lui-même. Dans le chapitre « Tabula Rasa », Skander se livre au docteur Olivier durant leurs séances, il sera décrit comme une personne qui rejette sa folie. Le narrateur le décrira à travers le regard des personnages comme un personnage intelligent :

« Beaucoup de patients le surnomme l’intello, à le voir toujours, soit le nez plongé dans un livre, soit les yeux dans les nuages. « sans doute cherche t-il des réponses, » pense-t-on. »<sup>74</sup>

Ce n’est qu’à la fin du roman que le narrateur décrit Skander et son état d’esprit suite à l’annonce du conseiller militaire. Il fait alors le lien entre le Skander interné qu’il qualifiera de mort, et celui qui, après l’annonce du conseiller, vient de se réveiller :

« Et c’est lui, aujourd’hui, mélancolique amnésique, qui supplie le papillon de revenir. Fou de sa mémoire, il s’est brûlé dans le déni. Soufflant dans la flûte de la mort, il ne reconnaît plus le jour de la nuit. Peut-on revenir de ses morts quand on ne partage avec eux que le réveil d’une mémoire douloureuse ? »<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> Lynda Nawel Tebbani, *Dis-moi ton nom folie*, Ed Frantz Fanon, Boumerdès, 2020, p.110

<sup>75</sup> *Ibid*, 127

# Conclusion

Nous clôturerons ce travail de recherche par cette conclusion, qui, nous en sommes certains, ne représentera pas l'épithète de l'intérêt scientifique autour de *Dis-moi ton nom folie*. Les possibilités et thématiques sont innombrables et variés tant l'auteur enrichie davantage son texte à chaque page. Une œuvre Némésis à la tradition littéraire et l'esthétique algérienne commune, qui dépeint d'une plume névrosée, les tréfonds d'une humanité tiraillée entre mémoire, amnésie, mutisme et folie. Une littérature contemporaine qui démystifie la structure et dogmatisation du roman et du récit. Il ne s'agit là évidemment que de notre humble avis, il n'appartient qu'au lecteur de fonder son propre jugement sur l'œuvre.

À l'image d'une Natalie Sarraute, Lynda-Nawel Tebbani nous tire avec violence à l'intérieur de son œuvre. Le lecteur mènera une quête désespérée vers l'intrigue sans grand succès, pour l'unique raison qu'elle n'est que secondaire. On débute le récit avec l'idée de trouver l'identité de Skander, puis on le termine par la volonté de comprendre comment il pense. L'auteur n'accordera que quatre lignes afin de donner l'identité de son personnage, mais usera de tout un roman pour en décrire la pensée. Skander n'est pas une personne, c'est un esprit tourmenté, une idée et une conviction du monde bien définie.

Dans son œuvre, Lynda-Nawel Tebbani tente d'un vers exquis de se faire l'Hermès de son personnage principal, dans le but de conter chacune de ses pensées sans aucune esquisse, elles nous sont transmises brutes et authentiques. Notre objectif dès le premier chapitre, était de tenter de répondre à notre problématique :

« Comment la folie du héros est elle représentée dans le roman ? Comment le mutisme se lie-t-il à sa folie ? »

Dans le dessein d'apporter une minutieuse analyse à notre corpus, nous avons associé à notre démarche trois approches, dont une littéraire, linguistique et une autre psychologique. Pour la première, notre humble travail fait écho aux théories de Gérard Genette et de Vincent Jouve sur le paratexte. Nous avons enchevêtré notre analyse en utilisant leurs travaux comme outils théoriques, afin de structurer et analyser notre corpus.

L'étude du paratexte nous a permis de répondre à notre première question de recherche, et par la même occasion, d'affirmer la véracité de notre première hypothèse. Le paratexte qui entoure l'œuvre en trace indubitablement les grands axes. En effet, il permet au futur lecteur d'envisager un récit, ou tout du moins en présupposer les grandes lignes. Par ailleurs, le

paratexte en introduisant ses éléments assure l'une de ses fonctions principales, celle de nouer le contrat de lecture.

Nous avons ensuite dans notre deuxième chapitre, envisagé le schéma de Philippe Hamon afin d'apporter une étude sémiologique du personnage principal. C'est alors dans une analyse de l'Être et du Faire du personnage que nous nous sommes lancés, pour décortiquer correctement Skander el Ghaib de tous les angles possibles. En parallèle à une étude psychanalytique cernée par les travaux de Michel Foucault sur la folie, ainsi que les travaux d'Arthur Schopenhauer sur le lien étroit qu'entretiennent folie et mémoire. Nous avons ainsi attribué au personnage principal l'attrait du mutisme comme un mécanisme défensif contre l'Autre. De fait, si Skander est jugé fou, c'est davantage parce que son mutisme (silence) ou son mutisme parlant (il utilise un discours incompréhensible pour l'Autre) ; en fait un être marginalisé et insensé, c'est en réalité sa vision du monde qui est différente.

Le roman n'est pas puissant seulement parce qu'il est différent de la bibliothèque algérienne depuis la colonisation. Il s'agit d'une torre de Pisa à la construction en biais de la norme, mais dont la beauté et le fond séduisent un lectorat qu'elle a bouleversé.

Si nous avons centré tout un chapitre sur l'étude du personnage principal, c'est particulièrement en raison de sa profondeur. Sans aucune émotion, Lynda-Nawel Tebbani détruira son personnage, et où son sang coule s'assèche et s'épaissit, se construira une brèche dans le récit. Une brèche qui permettra au lecteur une immersion totale. Skander est victime de sa propre vision du monde, il ne tentera pas pour autant de s'en défaire. L'autrice saccagera son esprit en le mortifiant à chaque instant, pour qu'elle puisse une fois l'avoir totalement détruit, le faire revivre tel un dieu grec ; ainsi si on ne peut le supporter au début du récit, on ne peut le quitter à la fin.

# Bibliographie

## I. Corpus étudié :

- Lynda Nawel Tebbani, Dis-moi ton nom folie, Ed Frantz Fanon, Boumerdès, 2020.

## II. Ouvrages théoriques :

- ACHOUR, Christiane, BEKKAT, Amina, Clefs pour la lecture des récits, Convergences critiques II.
- ALAIN, *Éléments de philosophie*, 1941, Livre 1, chap. XIII, Gallimard.
- ALAIN, *Les Arts et les Dieux*, Gallimard, p. 1144.
- ARON Paul et autre, *le dictionnaire de la littérature*, paris, PUF2002.
- ARON, Paul/Denis, Saint-Jacques /VIALA Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, Presses Universitaires de France, Paris, 2002.
- BESANCON Serge, *La philosophie de Cabanis*, Ed Broché, 1997.
- D'ANGLETERRE Thomas, *Les romans de Tristan et Yseut*, Ed Paleo, 2007.
- FELMAN Shoshane, *La folie et la chose littéraire*, Ed Seuil, Paris, 1978.
- FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Ed Gallimard.
- FREUD, Névrose et Psychose, Payot.
- GASPARINI Phillipe, *Est-il je ?* Éd Seuil, 2004.
- GENETTE Gérard, *Seuils*, Ed. Seuil, 1987.
- GLAUDES Pierre, REUTER YVES, *Le personnage*, PUF, Paris, 1998.
- HAMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *poétique*, Paris, édition du seuil, 1979.
- HAMON Philipe, *Le personnel du roman*, Doz, Genève, 1983.
- HOEK L. H, *La Marque du titre*, La Haye, Mouton, 1981.
- JACKOBSON. R, Linguistique et poétique, dans *Essais de linguistique générale*, Paris, Ed de minuit, 1963.
- JEAN Raymond, « ouvertures, phrases-seuils », in *pratique de la littérature*, Paris, Seuil, 1978
- édition du Tell, Blida (Algérie), 2002.
- JOUVE Vincent, *La poétique du récit*, Éd. Armand Colin, 1997.
- JOUVE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Presses Universitaires de France, 1992.
- JOUVE Vincent, *poétique du roman*, Ed, Armand Colin, Pris, 2007.
- KUNDERA Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986
- LAVELLE Louis, *Du Temps et de l'éternité*, Paris, Ed Montaigne
- LODGE David, *L'Art de la fiction*, Payot & Rivages, 2008
- MITTERAND Henri, « Les titres des romans de Guy des Cars », in Duchet, *Sociocritique*, Nathan, Paris 1979.

- SCHOPENHAUER Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Ed F. Folio, 2009.

### **III. THESES :**

- BLONDIN Marc, *Le silence, la solitude, et l'imaginaire antérieur d'après une lecture de l'œuvre de Maurice BLANCHOT*, thèse littérature française, Univ Québec à Trois-Rivières, 2000, 174 p.
- FROUDIERE Julie, *littérature et aliénisme poétique romanesque de l'asile (1870-1914)*, thèse en littératures comparées, Univ Nancy 2, 2018, 837 p.
- GOLOBORODKO Denis, *le pouvoir entre négativité et productivité*, thèse en philosophie, Univ Rennes 1, 2016, 282 p.
- TOUBOUL Anaëlle, *Histoire de Fous approche de la folie dans le roman français du XX siècle*, thèse en littérature française et comparée, Univ Sorbonne nouvelle Paris 3, 2016, 794.

### **IV. ARTICLES :**

- KEGLE Christiane, in *Québec français, Compte rendu de folie et littérature*, 1993, p 65-69.
- TRIBOLET Serge, in col. *Humanités*, 2013.
- ROLLE-BOUMLIC Madelaine, in *Casden, la Folie dans la Littérature*, 2015, p 1-47.

### **V. DICTIONNAIRES**

- ARON, Paul/Denis, Saint-Jacques /VIALA Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, Presses Universitaires de France, Paris, 2002.

### **VI. SITOGRAPHIE :**

- <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/>
- <https://www.creanico.fr/prestations/les-couleurs-et-les-emotions/>
- <https://www.toutes-les-couleurs.com/couleur-gris.php>
- <https://algeriecultures.com/actualite-culturelle/ecrire-cest-plonger-en-apnee-dans-un-univers-sans-fin-lynda-nawel-tebbani-ecrivaine/>

# Table des Matières

Introduction générale.....	05
<b>Chapitre I : Seuil du roman « Dis-moi ton nom folie ».....</b>	<b>09</b>
1.Présentation de l’auteur et du corpus .....	10
2.Définition de la mémoire.....	11
3.Définition de la folie .....	14
4.La folie comme maladie de la mémoire point de vue de Schopenhauer.....	16
5.Folie et littérature mondiale .....	19
6.Définition du paratexte.....	21
a Le titre .....	24
b La dédicace.....	26
c L’épigraphe.....	27
d L’incipit.....	29
e La couverture.....	33
f L’intertitre .....	37
g Note de bas de page.....	39
<b>Chapitre II : Etude sémiologique du personnage principal.....</b>	<b>42</b>
1. Définition du personnage .....	43
1.1 Les personnages référentiels .....	44
1.2 Les personnages embrayeurs.....	45
1.3 Les personnages anaphores .....	45
2. L’être .....	46
2.1 Le nom.....	46
2.2 Le portrait.....	47
2.3 Le corps .....	47
2.4 L’habit.....	48
2.5 La psychologie .....	48
2.6 La biographie.....	48

3. Le faire .....	49
3.1 Les rôles thématiques .....	49
3.2 Les rôles actanciels.....	50
4. L'importance hiérarchique .....	50
4.1 La qualification .....	50
4.2 La distribution .....	51
4.3 La fonctionnalité .....	51
4.4 La pré-désignation.....	52
4.5 Le commentaire explicite .....	52
5. Analyse du personnage de « Skander ».....	53
Conclusion générale .....	61
Bibliographie.....	64
Résumé.....	68

**Résumé :**

En s'articulant autour d'une étude analytique, notre modeste travail de recherche tente de démontrer l'importance du paratexte et de ses éléments, dans la compréhension du contenu de « Dis-moi ton nom folie » de Lynda-Nawel Tebbani. Il propose de ce fait une présupposition du contenu et assure la fonction de nouer le contrat de lecture. À cela s'ajoute une analyse sémiotique du personnage principal, couplée à une analyse psychanalytique.

De prime à bord, nous avons sollicité une étude paratextuelle argumentée des travaux de Gérard Genette et Vincent Jouve. Ce qui nous a permis de cerner notre corpus, le présenter mais aussi de montrer l'importance du paratexte.

Par la suite, nous avons mis en pratique l'approche sémiotique du personnage selon Philippe Hamon. Nous avons appliqué son schéma de « l'Être et du Faire » sur notre personnage principal afin d'apporter une analyse concrète de celui-ci. Nous avons en parallèle apporté une analyse psychanalytique à chaque partie du schéma de Philippe Hamon.

**Abstract :**

Using an analytical study, our research work attempts to demonstrate the importance of the Paratext concept and its elements in understanding the content of Lynda-Nawel Tebbani's novel "dis moi ton nom folie". Therefore, it proposes a presupposition of the content and accomplished the mission of establishing a reading contract. To this is added a semiotic analysis of the main character, accompanied by a psychoanalytic analysis.

Firstable, we requested a reasoned paratextual study of the work of Gérard Genette and Vincent Jouve. This allowed us to understand our text corpus, to present it but also to show the importance of the paratext.

Then, we put into practice the semiotic character approach according to Philippe Hamon, we applied his theory of "Being and Doing" to our main character in order to provide a concrete analysis of it. In parallel, we brought a psychoanalytic analysis to each part of Philippe Hamon's model.

## ملخص:

ان عملنا المتواضع هذا تمحور على دراسة تحليلية، حاولنا من خلالها ان نبرز اهمية النص الموازي و عناصره، في فهم مضمون كتاب المؤلفة ليندة نوال تبناني الذي يحمل عنوان "dis moi ton nom folie" و اقترحنا لهذا الغرض افتراضا مسبقا للمضمون نؤمن من خلاله مهمة ربط علاقة عقد قراءة ، اضافة الى تحليل سيميائي للشخصية الاساسية مرفقا بتحليل نفسي .

فافتتحنا محاولتنا بدراسة موازية لعتبات النص، معتمدة على اشغال جيرارد جينات و فانسون جوف ، و ذلك مكننا من فهم المتون و الاصول النصية و تقديمها و توضيح ايضا اهمية النص الموازي.

ثم طبقنا المنظور السيميائي لـ فيليب هامون على الشخصية و اعتمدنا في ذلك على ترسيمة منهجه لسيميولوجية شخصية الرواية " ماهية الفعل " على شخصيتنا الاساسية لتقديم تحليل ملموس لهذه الاخيرة ، و في الوقت نفسه تحليلا نفسيا لكل طرف من اطراف ترسيمة فيليب هامون.