

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université Mohamed BOUDIAF - M'sila

Faculté des Lettres et des Langues
Département des Lettres et Langue
Française
N° :.....



Domaine : Lettres et Langues
Étrangères
Filière : Langue Française
Option : Littérature Générale et
Comparée

Mémoire présenté pour l'obtention
Du diplôme de Master Académique
Intitulé :

**La figure de la naïliya : dialogue entre peinture et
littérature dans l'œuvre d'Alphonse Étienne Dinet**

Khadra danseuse Ouled Nail

Par :

Khalid MERZOUGUI

Soutenu devant le jury composé de :

Ibtissam KHEIR

Université de M'Sila

Président

Amira SOUAMES

Université de M'Sila

Rapporteur

Ibtissam TEBANI

Université de M'Sila

Examineur

Année universitaire : 2019 /2020

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université Mohamed BOUDIAF - M'sila

Faculté des Lettres et des Langues
Département des Lettres et Langue
Française
N° :.....



Domaine : Lettres et Langues
Etrangères
Filière : Langue Française
Option : Littérature Générale et
Comparée

Mémoire présenté pour l'obtention
Du diplôme de Master Académique

Intitulé :

**La figure de la naïliya : dialogue entre peinture et
littérature dans l'œuvre d'Alphonse Étienne Dinet**

Khadra danseuse Ouled Nail

Par :

Khalid MERZOUGUI

Soutenu devant le jury composé de :

Ibtissam KHEIR	Université de M'Sila	Président
Amira SOUAMES	Université de M'Sila	Rapporteur
Ibtissam TEBANI	Université de M'Sila	Examineur

Année universitaire : 2019 /2020

Remerciements

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier le Bon Dieu qui m'a donné la force et la patience d'accomplir ce travail.

Je voudrais aussi remercier, ma directrice de mémoire, Dre Souames Amira, sa rigueur et son exigence vis-à-vis du travail m'ont encouragée à mener à bien cette recherche. Qu'il trouve ici l'expression de ma profonde reconnaissance, pour sa disponibilité, sa patience et ses judicieux conseils.

Mes vifs remerciements vont également aux membres du jury d'avoir accepté d'évaluer et examiner ce travail.

Ma gratitude s'adresse à mon enseignant Djamel Boukhalat, tous mes professeurs, enseignants et toute l'équipe pédagogique de l'université de M'Sila, pour avoir assuré la partie théorique de ce travail pendant ces cinq ans.

Je tiens à remercier également tous les membres de ma famille surtout mon grand-père, ma tante Soraya et son mari ouahil et sa mère Madame De Serres.

Enfin je remercie tous mes amis qui m'ont toujours encouragé et soutenu. J'espère être toujours à la hauteur de leur espérance.

Khalid

Dédicace

Je dédie ce modeste travail :

A l'âme de ma mère Fatima

Khalid



Table des matières

Remerciement	
Dédicace	
Introduction générale	1
CHAPITRE I : la représentation de la femme naili dans la tribu des Ouled Nail	
I.1. Biographie de l'auteur	6
I.2. Résumé du corpus	7
I.3. Rapport de personnage principal avec les personnages secondaires	8
I.3.1. Personnages féminins	8
I.3.2. Personnages masculins	9
I.4. Les thèmes traités par Dinet	10
I.4.1. L'approche thématique	10
I.4.2. Les thèmes dominants dans <i>khadra danseuse ouled nail</i>	11
I.4.3. La Tribu des Ouled Nail	12
I.4.4. L'espace romanesque et l'errance	13
I.4.4.1. L'espace d'hostilité et l'espace d'amour	14
I.4.4.2. L'espace saharien	14
I.4.4.3. L'errance	16
I.4.4.4. La folie	16
I.5. Limage de la femme chez Dinet : <i>La danseuses prostituée dite "nailia "</i>	17
I.5.1. La femme prostituée	17
I.5.2. la femme danseuse	20
I.5.3. La femme courtisane	22
I.6. Le corps féminin	23
I.7. les traces de la religion et de la tradition dans <i>Khadra danseuse ouled nail</i>	25
I.7.1. les traces de la religion	25
I.7.2. les traces de la tradition	29
Chapitre II : La femme nailia dans les tableaux d'Étienne Dinet	
II.1. La peinture	33

II. 1. 2. Définition de la peinture	33
II. 2.1. Thèmes traités par Étienne Dinet	34
II.2.2. Origine de la sémiologie	36
II.2.3. Définition de l'image :	37
II. 3. La sémiologie de l'image	38
II. 3.1. Le niveau dénotatif	40
II 3.2. Le niveau connotatif	40
II.3.3. Les fonctions du texte	40
II. 3.3.1. La fonction d'ancrage	41
II.3.3.2. La fonction de relais	41
II. 4. L'image comme rhétorique	41
II. 5. L'apport des recherches postérieures à la sémiologie de l'image	43
II. 5.1. Les signes plastiques non spécifiques	43
II. 5.1.1. La couleur	43
II.5.1.2. La lumière et l'éclairage	43
II.5.2. Les signes plastiques spécifiques	43
II.5.2.1. Le cadre	43
II. 5.2.2. Le cadrage (ou échelle des plans)	44
II. 5.2.3. La pose du modèle	44
II.5.2.4. L'angle de vue	45
II.6. L'analyse et interprétation des tableaux	46
II.6.1. Le premier tableau : danseuse de la tribu des Ouled Naïl	46
II.6.2. Le deuxième tableau : fête de nuit	50
II.6.3. Le troisième tableau : le jeu de la Krouta	54
II.6.4. Le quatrième tableau : le vendredi au cimetière	57
CHAPITRE III : dialogue entre littérature et peinture	
III .1 Intertextualité	62
III.1.1 Les formalistes russes et le fondement de la notion intertextualité	63
III.1.2 L'intertextualité à partir du dialogisme	64
III.1.3 Kristeva et le terme « <i>intertextualité</i> »	65

III.1.4 G. Genette entre intertextualité et transtextualité	67
III. 2.Le rapport entre littérature l'art de la peinture	68
III2.1. Peinture et littérature	68
III.2.2. Littérature et peinture : parallèles et convergences	70
III.2.3. Littérature inspirée par la peinture	71
III.2.4. La peinture inspirée par la littérature à la lumière de notre texte :	72
III.2.4.1.les confluence du texte et image selon Bergez	73
III. 2.4.2 les mots dans le tableau	73
III 2.4.3.les inscription sur le tableau (le titre du tableau, la signature)	73
III 2.4.4.les inscription dans la scène représentée	74
III .3.convergence du corpus a l'art de la peinture	74
III.3.1.rapport de khadra danseuse Ouled Nail a la peinture	74
III.3.2.le personnage de <i>Khadra danseuse Ouled Nail</i> entre réalité et fiction	75
III.3.3.dialogue culturelle entre peinture et littérature	77
III.4. La réécriture du mythe de <i>majnoun</i>	80
Conclusion générale	84
Bibliographie	88
ANNEXE	



Introduction générale

Introduction générale :

Au début du siècle précédent, l'Algérie était un territoire français où la langue de Molière s'était imposée comme la langue officielle. A cette époque, la littérature était écrite par des citoyens français et destinée aux lectorats français de la Métropole et dite « littérature d'escale » ou « littérature des cartes postales ».

La critique de Jean Dejeux, spécialiste de la littérature maghrébine de langue française, considère Dinet, Slimane Ben Brahim et Isabelle Eberhardt, comme les précurseurs enracinés de la littérature algérienne d'expression française : « *qui ont manifesté non seulement une sensibilité et une générosité algérienne, mais encore une vision du monde analogue (...) Leur appartenance à l'Islam leur a permis de mieux comprendre l'Algérie profonde* ». ¹

Des écrivains trouvés que la relation d'entretien entre l'orient et l'occident devient un objet très important du quotidien occidental. Parmi ses écrivains nous avons choisi de parler d'Etienne Dinet un artiste peintre dont ses œuvres littéraires et artistiques est universellement connue surtout par sa carrière de peintre, Dinet un écrivain artiste qui par sa plume et son pinceau a pu décrire de très près de la réalité algérienne.

Les premières lignes de l'introduction de *khadra danseuse Ouled Naïl* s'inscrivent, et souscrivent pleinement au projet touristique de par le recours au style direct, l'injonction aux voyageurs, et la publicité faite de la ville :

« *Soyez les bienvenus, ô voyageurs européens, qui accourez en rangs serrés vers notre merveilleuse oasis de Bou- Saada, attirés par son nom, signifiant 'Père de la Félicité,' et par la réputation de ses danseuses, originaires de la grande tribu des Ouled Naïl !* » ²

Cette publicité reflète dans son discours pictural. Alors, la sémiologie de l'image. Selon Jean-Michel Adam et Marc Bonhomme, le discours publicitaire est une : « *structure sémiologique mixte en raison des latitudes de dosage qu'il permet entre le texte et l'image et surtout de la diversité de ses*

¹ Said khatib, *Livres Anciens Roman Ethnographique*, journal elwatan 02 NOVEMBRE 2006 <https://www.elwatan.com/archives/arts-et-lettres-archives/livres-anciens-roman-ethnographique-02-11-2006> consulté le : 12/04/2020

² Alphonse Étienne Dinet, Slimane Ben Brahim, *Khadra Danseuse Ouled Naïl*. Edition H.Piazza, Paris 1926. P.3

composantes.».³ En publicité, le champ de l'icône se fixe principalement sur l'image. Dans le cas de notre corpus La prédominance de la femme dans la peinture orientaliste, en général et dans celle de Dinet en particulier Le goût de l'aventure, la curiosité et la soif de la découverte de cette femme mystérieuse ont inspiré des centaines de peintres dont : René Ricard, Salomontaïb, Joseph Sintès, Édouard Verschaffel, Gustave Guillaumet, etc.

Notre travail s'inscrit dans le domaine de la littérature comparée, la littérature entretient avec l'art un rapport certain grâce à sa dimension intertextuelle qui lui permet de dialoguer de part son écriture, de part les thématiques qu'elle traite avec d'autres texte non- verbaux. L'intertextualité est cette présence effective d'un texte dans un autre texte selon Gérard Genette⁴.

L'histoire de ce rapport de la littérature avec l'art s'est tissée à travers les siècles, il est aussi complexe que délicat, en raison de l'évolution des deux arts au fil du temps, ainsi qu'aux changements et retournements qu'a connu chacun d'eux.

Il nous semble nécessaire de retracer les principales étapes de cette histoire, et pour ce faire nous allons nous appuyer sur l'ouvrage de Daniel Bergez, *Littérature et peinture*⁵ les travaux de Bernard Vouilloux⁶ et les travaux de Barkahoum Ferhati⁷

L'intitulé de notre travail de recherche *La figure de la naïliya dialogue entre peinture et littérature dans l'œuvre d'Alphonse Étienne Dinet. Khadra danseuse Ouled Naïl* s'inscrit dans le cadre d'une analyse sociocritique et thématique de cette œuvre. Et sur l'analyse sémiotique de quelques tableaux qui portent sur notre sujet en se basent sur le comparatisme entre la réalité et la part de la fiction dans cette œuvre.

Notre choix s'explique par l'importance du thème en l'occurrence la figure de la naïliya. En effet, Dinet se propose, d'une part, la femme naïli au sein de la tribu des Ouled Naïl à travers le personnage de *Khadra* ce récit photographie de la vie locale et de la culture arabo-berbère et musulmane il demeure un document assez important de l'histoire littéraire du pays.

³ Jean-Michel. ADAM et Marc. BONHOMME, *L'argumentation publicitaire* : Rhétorique de l'éloge et de la persuasion, Paris, Armand Colin, 2011, p. 55

⁴ Gérard, Genette, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982

⁵ Daniel Bergez, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004.

⁶ Bernard Vouilloux, professeur des universités : université de Bordeaux, université paris IV- Sorbonne, centre régional, spécialiste des Arts du langage et arts visuel

⁷ Barkahoum Ferhati, historienne et anthropologue directrice de CNRPAH, professeure associée à l'École et chercheuse associée à EHESS, Paris

Cet ouvrage a aussi une valeur documentaire. L'auteur s'inspire d'une réalité vécue et la restitue avec le plus de vérité et d'objectivité possibles. et, d'autre part, Le langage non linguistique véhiculé par l'œuvre autour de la thématique de la femme de population naïli qui devient un thème privilégié dans la peinture de Dinet qui reproduit des tableaux figuratifs représentant pour leur plus grande majorité des femmes de la région, autour du dialogue entre la peinture et la littérature s'inscrit notre travail. Nous relevons la question de la représentation de la femme naïli dans les deux œuvres d'Étienne Dinet nous mène à se poser la question suivantes : comment Étienne Dinet présente la femme naïlia dans sa peinture, et comment reflète- il cette figure à travers la fiction ?

Afin de répondre à cette problématique nous avançons les hypothèses suivantes :

- Étienne Dinet fait une représentation de la femme naïlia.
- khadra est devenue le symbole de toute femme brave et nomade.

Nous avons opté pour une lecture analytique et comparative qui nous a été utile. Nous avons en outre approché notre corpus ainsi que celui *Khadra danseuse Ouled Naïl* selon les approches pluridisciplinaires suivantes :

- Approche thématique : elles nous ont éclairés sur le personnage de Khadra au sein de sa société.
- Approche sémiotique : elle nous a permis de relever et d'interpréter les signes et leurs interactions dans les tableaux
- Approche analytique : elle nous a aidés dans l'étude de la comparaison entre deux arts déferents.

Pour confirmer ou infirmer nos hypothèses et pour traiter ce thème, nous subdiviserons notre travail en trois chapitres complémentaires organisés comme suit :

Dans le premier chapitre : **la représentation de la femme dans la tribu des Ouled Naïl**, nous avons estimé nécessaire de présenter le corpus de recherche et en mettant l'accent sur des thématiques fortes de la société naïli entre la réalité et la fiction. Il faudrait aussi insister sur notre volonté de comprendre la place du personnage principale en tant qu'un personnage féminin et son rapport corporel avec les traces de la religion et la tradition ainsi que l'image de la femme danseuse prostituée dans la tribu d'Ouled Naïl ainsi qu'avec l'espace saharien.

Dans le deuxième chapitre de notre mémoire intitulé : **la femme naïlia dans les tableaux d'Étienne Dinet** nous exposerons en premier lieu d'une manière détaillée : nous

avons présenté succinctement les domaines de recherche qui le sous tendent, à savoir la sémiologie et la peinture nous y avons aussi présenté notre méthodologie de la recherche. La présentation de ces domaines nous a permis de confectionner une grille de lecture, à plusieurs paramètres sur laquelle nous nous sommes appuyés dans notre analyse. Et serait consacré à la lecture des tableaux corpus et à l'interprétation des résultats à l'aide des outils fournis par la sémiotique et les autres disciplines auparavant citées afin de déchiffrer les différents codes linguistiques, paralinguistiques et non linguistiques déployés pour peindre la femme nailia.

Dans le troisième chapitre intitulé : **dialogue entre littérature et peinture**, nous aurons à définir dans la un premier temps : « *l'intertextualité* » une définition du champ théorique de ce concept, car plus appropriée à notre étude, ce qui va permettre, l'examen d'un grand nombre de ce types d'intertextualité qui se manifeste dans le roman. Ensuite il s'agit pour nous de dresser un état des lieux du rapport de la peinture à la littérature. Puis, en second intitulé « *convergences du corpus avec la peinture* », dans cette partie nous allons donner une aperçu sur les recherche de ce domaine en basent sur les travaux de Daniel Bergez qui traitera de l'analyse de l'écriture et la peinture, notamment, avec un genres langagiers littérature et non langagiers la peinture. Enfin, *Khadra danseuse Ouled Nail* : Histoire d'une identité culturelle», qui portera sur l'importance de la peintre considérés dans notre roman dans la construction de l'identité des Ouled Nail par le texte, à travers des rapports effectifs entre le texte et les peintres existant dans notre corpus.

Nous allons analyser les éléments communs entre les deux corpus, comme nous évoquerons l'étude du thème de danse qui est très frappant dans les deux corpus et enfin nous allons analyser les traits distinctifs de personnage principal en mettant l'accent sur rapport de la littérature avec l'art à travers la figure de khadra et la réécriture du mythe arabe.

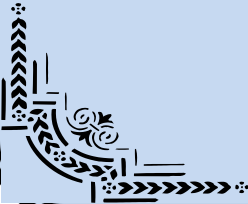
Notre objectif premier était d'éclairer une œuvre fictionnelle peu étudié par les chercheures en l'occurrence *Khadra danseuse ouled nail* en deuxième temps, il s'agit de notre penchant naturel pour la sémiotique de l'image représentatif de la femme comme approche permettant le décodage et l'interprétation des différents codes linguistiques et non-linguistiques ,afin de dégager les frontières entre la réalité et la fiction . Dans un troisième temps, l'œuvre d'Etienne Dinet a toujours été pour nous un lieu d'adoration qui mérite d'être étudiée.car, nous nous sommes intéressés à ce sujet de recherche afin de chercher l'authenticité entre la réalité et la fiction.



Chapitre I :

La représentation de la femme

Dans la tribu des Ouled Nail



Chapitre I : la représentation de la femme dans la tribu des Ouled Nail

I.1. Biographie de l'auteur : Alphonse Étienne Dinet 1861-1929

Dinet un artiste peintre et écrivain orientaliste français devenu nasr-Eddine Dinet après sa conversion à l'islam en 1884, Dinet fait son premier voyage en Algérie avec une équipe de savants entomologistes dans la région de Boussaâda l'année suivante un second voyage conduit à Laghouat et au Mزاب il peint ses premiers tableaux algériens : les terrasses de Laghouat et l'oued Msila après l'orage.

En 1889 il a rencontré un ami qui s'appelle bâamer Slimane ben Brahim qui l'a aidé dans ses travaux artistiques et littéraires. En 1927 réaffirme publiquement son adhésion à l'islam dans la grande mosquée d'Alger, et deux ans plus tard en compagnie de son collaborateur littéraire Slimane ben Brahim il effectue un pèlerinage à La Mecque il a décidé d'une crise cardiaque en 1929 devant son domicile parisien et il fut enterré à Boussaâda en 1930 à sa demande dans la volonté de mort qu'il a laissée à Slimane ben Brahim (voir annexe 1). Le musée national à Boussaâda a été créé et dédié à son nom et à ses œuvres en 1993

Il nous a laissé plusieurs œuvres littéraires et artistiques pas moins de 500 tableaux à des thèmes différents catégories (la femme, le paysage naturel, la religion islamique ... etc.) qui racontent la vie quotidienne de Lorient. Parmi ses œuvres littéraires :

- En 1898 : l'éditeur Piazza a publié le poème de Antar avec 132 illustrations de l'artiste
- En 1902 : a publié sur Piazza le printemps des cœurs (rabi'e et qouloub)
- En 1903 : écrit dans l'œuvre art et décoration un article critique intitulé les jeux de lumière
- En 1904 : a publié les fléaux de la peinture et deux ans plus tard a publié chez Piazza mirage avec 24 scènes de la vie arabe choisies parmi les meilleurs tableaux
- En 1910 : a publié khadra, danseuse Ouled Nail un roman critique de mœurs
- En 1911 : a publié elfiâfi oua el kifar ou les déserts contes sahariens illustrés de 51 compositions

- En 1922 : publie chez piazza Lorient vu de l'occident un essai critique sur l'orientalisme littéraire
- En 1926 : il réédite khadra en version luxe illustrée ainsi que les fléaux de la peinture

I.2.Résumé du roman

C'est un roman de la période coloniale, destiné aux voyageurs européenne grâce a lui la France métropolitaine apprend a connaitre l'exacte réalité du sud algérien et la vérité non travestie sur les us et coutumes des populations sur leur foi et la pratique de leur culte , publié en 1926 à Paris, aux éditions Piazza. A 169 page et des illustrations et contient 14 chapitres, le texte du roman est Co-rédigé par le peintre orientaliste Étienne Dinet et son ami algérien Slimane Ben Ibrahim. Dans sa biographie de Dinet, Denise Brahimi avance que le roman est "donné comme terminé à Bou Saada le 15 aout 1909", qu'il est édité une première fois en 1910.

C'est un roman critique de mœurs raconte un vécu sociale sur les Ouled Naïl à traves le personnage de *Khadra* la fille a *Khadra* la vielle qui raconte sa souffrance et la méchante de la vie et ses obstacles d'une fille bâtarde née dans un café de la joie.

Une belle fille soumise qu'elle s'est mariée avec un vieux à l'âge de treize ans, une fille attachée au désert, qu'elle n'a pas vécu son enfance, une fille prisonnière qui cherche la liberté mais, elle a choisi la fuite comme une solution se ses problème et trouvera l'amour mais un amour malheureux entre Khadra et Ben Ali, obligés tous deux de s'enfuir à plusieurs tribu saharien s à cause de l'impossibilité de leur amour. Leurs pérégrinations les entraînent dans plusieurs villes du sud algérien : El Guérara, Ghardaïa, Ouargla, et Biskra avant qu'ils ne retournent à Boussaâda où le lâche assassinat de Ben Ali provoque la folie de la jeune danseuse.

Le roman se veut bien disposé à l'égard des arabes, exaltant leurs vertus et déplorant la déchéance des danseuses Ouled Naïl par leur marchandisation par l'industrie touristique et leur avilissement au statut de vulgaires prostituées exotiques. L'œuvre produit également un discours mélioratif vis-à-vis des nomades ce qui n'est pas sans aller à l'encontre de toute la tradition discursive.

I.3.Rapport de personnage principal avec les personnages secondaires :

Nous savant bien que les personnages sont un élément principale de l'étude de n'importe quel roman "*Khadra danseuse Ouled Nail*" est roman raconte le destin de Khadra la fille soumise jusqu'au moment ou elle s'enfui de sa maison et rejoint le désert qui regroupe des individus de toutes couche sociale de la tribu de Ouled Nail.

I.3.1.Personnages féminins :

Khadra : elle représente le personnage central de l'histoire, elle est mélange de la beauté « *Dans toutes les maisons on vantait l'extraordinaire beauté de la jeune khadra*». (K.D.O.N, p.15)⁸. Une fille courage de peur d'incertitude de confusion d'amour pour la vie. Elle passe d'une simple institutrice soumise aux règle de la société, elle s'est mariée a l'âge précoce avec quelqu'un de fontine et de force quelle n'a pas choisi a une autre qui décide de quitter sa maison sans avoir une destination précise au et se fond dans l'errance jusqu'a elle trouve dans un monde compose d'un groupe de personne de différents lieux. Elle trouvait qu'elle cherchait et elle trouve l'amour avec un brave nomade mais après quelle passe des épreuves difficile .Elle portait le nom de Khadra bent Thaous, son nom signifie la verte la fraiche d'après l'auteur ils sont l'habitude de qualifie les prostituées de khadrate « *Fraiche comme une tendre verdure a cause de la fraicheur que leur présence apporte assoiffée d'amour*». (K.D.O.N.p.107). A sans enfance elle était amoureuse du désert et de jeux d'enfant mais elle était méchante et cheffesse de ses amies ses allure garçonnières lui avaient valu le surnom de "*si l'akhdar*" monsieur le vert mais elle soufferts des plaisantes car elle était bâtarde et née dans un café de la joie. *Khadra* est présenté dans le roman juste par ses traits moraux et son voile le *ghanbouz*.

Thaous : c'est la mère de *khadra* son nom authentique « *était saadaouia, femme des Ouled Saad ben Salem fraction de la tribu des Ouled Nail*». (K.D.O.N.p.6). Est une prostituée nomade. Elle était renommé par sa beauté son nom signifie l'oiseau *thaous*, le paon elle était installé au café de la joie a Boussaâda ou elle est née sa fille *khadra* a fin de chercher un amant de certain importance et fortune pour mariée. Elle était mariée avec un vieux *chaouch si bahlouli* et installée chez elle a *ksar d'entsila* mais, elle a rejoint le café de la joie après la mort de *si bahlouli* .Elle était ambiguë, amoureuse de la richesse elle n'a

⁸ Nous donnons désormais les initiales K.D.O.N. au roman *Khadra danseuse ouled nail* tout au long du mémoire

pas accepté le divorce de sa fille et elle était complice à la torture de l'amant de Khadra Ben Ali

Oum Teboul : son nom significatif *d'Oum el Teboul* (mère du tambour) elle était compagne une gazelle apprivoisée elle était triste « accompagnée *sons du tambour de tristesse*». (K.D.O.N.p.44). Elle était une prostituée maîtresse de caravane ses origine appartient de la tribu des *Ouled armeur* elle a accueillie khadra après sa fuite

L'edmia : signifie la gazelle des rocher célèbre danseuse du café de la joie représenter par sa beauté extraordinaire sa figure et admirable ses yeux rivalisent avec ceux de ladmia. Elle « *parait de fort méchante humour sa bouche se plisse avec un suprême dédain et ses sourcil réunis par un tatouage bleu en forme de scorpion se forcent avec colère*». (K.D.O.N.p.8). Elle était présentée par son gestuelle de danse et sa beauté d'attire des amants surtout avec la danse du foulard.

Bent Freha : une vieille femme danseuse elle était présentée par son milieu de danse fut célèbre. Représentée par visage ridée ses accessoires et ses vêtements traditionnels et sa danse de ventre. « *Elle danse avec la meilleure volonté elle saute elle se trémousse elle secoue son foulard ses hanches son ventre ses seins dans tout le sens*». (K.D.O.N.p.5). Elle était souriante ses lèvres remplacent l'expression pleine de morgue de l'edmia.

I.3.2. Personnages masculins :

Si tayeb : c'est le petit fils de *sidi Makhloof* le célèbre *merabeth* de la *zaouïa*, son visage de noble de la couleur de goudron il était vieux et faible passant ses journées couché sur la dot il était incapable du moindre effort physique ou moral, sa seule occupation consistait à offrir son épaule ses genoux ou ses pieds aux baisers de ses fidèles pour obtenir la bénédiction. Il était marié avec quatre épouses parmi ces femmes Khadra il était des prisonniers et mal traités.

Ben Ali : un jeune nomade de la tribu *d'Ouled sidi ziane*. Il a rencontré Khadra quand il venait à *Djelfa* pour vendre la laine. Il était au début l'amant de Khadra et son mari après son divorce avec Si Tayeb. Il a choisi la fuite avec khadra et font plusieurs reprises dans la tribu de Ouled Naïl, il était un poète amoureux mais, sa pauvreté lui tué. Sa mort attribue la folie au pauvre nomade.

Si bahlouli : c'est lépeus de thaous il était un chaouch gardien des prisonniers algériens a al perfide coloniale, fort et utile riche grâce aux recomposes du burnous, c'est le père adoptif de khadra il lui protéger jusqu'a sa mort.

Le cadi : c'est le juge de cette époque celui qui rédige l'acte de mariage de Khadra et n'a pas interdit le mariage d'une fillette a un vieux par contre il joue en rédigeant un acte sévèrement interdit pour rendre service a si tayeb et avoir la baraka il était présentera le jour du divorce de khadra et celui que prononce le divorce.

Tahar : c'est l'ami de *Ben Ali* lamant de *Khadra* il a choisi l'accompagnement de son ami et *khadra* après la fuite il gardé et protégé les deux amants et la caravane, il était menacer plusieurs fois par les dangers.

I.4. Les thèmes traités par Dinet :

Étienne Dinet témoigne à travers plusieurs thèmes l'histoire d'une jeune fille *Khadra* danseuse ouled nail, la vie de toute une tribu "*la tribu des ouled nail*"

I.4.1 L'approche thématique :

Définition du thème :

Michel Collot définit ainsi la notion de « thème » : « *C'est un élément sémantique qui se répète à travers un texte ou un ensemble de textes.* ».⁹ Dans le texte le thème ne va pas apparaître tout le temps sous le même aspect linguistique. Il va constamment varier. Tous les éléments de sens peuvent servir de thème. Il peut être une figure, un objet, un sentiment un acte de la vie la plus quotidienne. Certains situent le thème dans le contenu, d'autres le situent dans la forme. C'est ainsi que la thématologie conçoit la notion de thème. Donc de la thématologie à la critique thématique, le thème passe du contenu à la forme. Cet aspect biface, instable fait du thème un élément difficile à cerner. Voilà ce qu'écrit R. Barthes à ce sujet :

« La critique thématique a pris ces dernières années un coup de discrédit. Pourtant, il ne faut pas lâcher cette idée critique trop tôt. Le thème

⁹ Michel Collot, Communications 47, Variations sur le thème, seuil, 1988 pp. 79-91

est une notion utile pour désigner ce lieu du discours où le corps s'avance sous sa propre responsabilité, et par là même déjoue le signe »¹⁰.

L'ambiguïté du thème, qui « déjoue le signe », réapparaît donc à l'intérieur de la critique thématique. Historiquement, les études du thème sont liées aux débuts de la littérature comparée où il était question de constituer un grand ensemble textuel, résultant de rapprochements inédits : le cas de Lessing comparant le théâtre de Voltaire à celui de Shakespeare. L'objectif ici était de faire de Shakespeare un modèle inégalable dans la dramaturgie.

Le thème a donc fonctionné à ses débuts comme, une sorte de test, d'épreuve contrastive, visant à départager des créations relevant du même domaine. Ce n'est que beaucoup plus tard, que le thème, semble-t-il, a pu jouer un autre rôle. Le thème n'est plus utilisé pour départager, mais il est produit par le texte même où il apparaît comme une marque, une signature individuelle. C'est dans ce sens que le thème qu'une première définition a situé dans le domaine du contenu, devrait être considéré comme une caractéristique formelle de l'œuvre de l'auteur ou d'autres ensembles textuels. Un nombre important de théoriciens se sont penchés sur la notion de thème : Rousset, par exemple, thématise la forme, il en fait le thème, en décrivant de façon imagée la structure d'une œuvre, ou en mettant telle caractéristique formelle avec tel thème. A chaque fois, le thème peut, ainsi, passer du niveau sémantique au niveau formel.

Cependant comme toute approche littéraire, l'approche thématique a été critiquée parce qu'elle néglige la structure textuelle. Gérard Genette écrit à cet effet :

« On trouve dans l'univers imaginaire de Mallarmé la description non d'une œuvre mais d'une rêverie qu'en produit les thèmes l'un après l'autre, comme poussé par une insatisfaction permanente. Au bout du compte ce procédé épuise l'œuvre sans pour autant l'atteindre vraiment ».¹¹

Roland Barthes, quant à lui, propose pour une approche thématique de procéder des éléments se rapportant au thème qu'à les interpréter. ? On voit ici que le plus important c'est le repérage et le classement du thème plutôt que son interprétation. Voilà ce qu'il

¹⁰ R. Barthes, *le bruissement de la langue*, Seuil, 1982, P65

¹¹ G. Genette, *Frontières du récit*, com. n°8, 1966 : P 91-100

écrit à ce sujet : « *Ceci n'est qu'une précritique : je n'ai cherché qu'à écrire une unité et non à explorer les racines* ».

I.4.2. Les thèmes dominants dans khadra danseuse ouled nail :

L'étude de statut de la femme prostituée dans « *Khadra danseuse Ouled Nail* », en fait ressortir trois principaux thèmes. Pourquoi principaux ? Principaux, car cette thématique de l'espace est directement et étroitement liée au sort des personnages et particulièrement le personnage principal *khadra*.

Lors de notre étude nous nous apercevons que les personnages dans leurs multiples déplacements vont être, tantôt dans la contrainte, tantôt ils vont agir délibérément.

I.4.3. La Tribu des Ouled Nail :

Bou-Saâda ou la cité du bonheur est identifié par ses danseuses d'*Ouled Nail* et sa musique émouvante du désert qui sortent de différents instruments comme : *la ghaita, la guesba, le goumri, le bendir et la derbouka*.

Le terme *Ouled Nail* indique « *la tribu des awlad Sidi Nail dont les territoires s'étendent sur les Hauts Plateaux du Sud algérien dont les montagnes portent nom, les monts des Awlad Nail* ». ¹²C'est une grande tribu de bédouins très pauvres, ce qui a poussé ses filles à fréquenter la danse dans les cafés de joie « *la danseuse s'occupait de sa famille. Son aide se concrétisait souvent dans un placement, dans l'achat d'une maison, d'un jardin ou encore de bêtes qui permettaient à ses proches de vivre* ». ¹³ Et elles exercent la prostitution dans des quartiers réservés et des lieux spécifiques comme *Beit el kbira* (la grande maison) où habitent deux courtisanes dans chaque chambre. Plus tard, dans la rue de *Ouled Nail* qui était « *à Bou-Saada, la plus animée de la ville. En apparence bien sûr, puisque la rue de l'amour et de la joie* ». ¹⁴ Et z'gag *el qanqi* ¹⁵, se retrouvaient une vingtaine de maisons de prostitution chacune d'elles logeait cinq filles au minimum et « *Chaque « maison » était désignée du terme haush f'lana, la « propriété » d'une telle* ». ¹⁶. Cette zone

¹² Barkahoum FERHATI, « *La danseuse prostituée dite "Ouled Nail", entre mythe et réalité (1830-1962). Des rapports sociaux et des pratiques concrètes.* », In *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, p.101. 17/ 2003 [En ligne] <https://clio.revues.org/584>, consulté le : 7/ 8/ 2020.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Qanqi est lanterne utilisé dans l'illumination.

¹⁶ Barkahoum FERHATI, op, cit, p. 24

de Bou-Saâda est considéré -impropre- à la colonisation et l'appellation « filles de joie » devienne, malheureusement, l'adjectif qui touche l'honneur de la femme de sud généralement « *ses danseuses dites (filles Ouled-Nail) furent immortalisées par la presse et le roman d'antan sous les traits de filles de joie à bon marché. Ces clichés eurent la vie dure puisqu'ils furent synonymes un temps de femmes de sud.* ».¹⁷ Mais la guerre nationale qui arrive jusqu'à Bou-Saâda « *mit fin à cette réputation d'une ville identifiée tout entière à quelques courtisanes.* ».¹⁸

D'après notre recherche nous avons appris qu'il est très difficile ou plutôt impossible à la femme courtisane qui pratique la prostitution de quitter cette profession « *Les filles publiques ont été définitivement enfermées dans ce nouvel espace, dont elles ne sortaient plus que sur autorisation.* ».¹⁹ Même si elle est mariée à un de ses clients, généralement comme deuxième femme, ses enfants soit une fille qui a vécu dans ce milieu impropre continue à travailler courtisane ou danseuse comme sa mère et l'embauche dans ce domaine commence à un très jeune âge « *à Bou-Saada, le recrutement se faisait dès le jeune âge, au sein de la famille du village ou de la tribu. L'initiation à la danse, point d'entrée dans la prostitution, exigeait un véritable apprentissage.* » (Ibid.), pendant que le garçon se préoccupe de gérer le travail de sa mère, ses sœurs et parfois même ses tantes courtisanes.

De ce fait, les colons et les touristes sont plus motivés pour visiter Bou-Saâda par rapport aux autres régions d'Algérie, à cause des histoires des *Naïliat* et aussi, pour découvrir leurs charmes et leur danses passionnées et érotiques.

I.4.4. L'espace romanesque et l'errance :

Le désert algérien territoire des nomades est un des espaces les plus fréquents de la littérature franco- algérienne.

Le Sahara est sans conteste le désert qui a le plus inspiré et fascine Etienne Dinet il préfère ce milieu naturel avant tout, il nous représentation l'espace romanesque et ses déferrent représentations ainsi qu'a la dimension mythique et sacré du texte et la relation des femmes naili et la nature saharien.

¹⁷ Youcef NACIB, *L'oasis de Bou-Saâda*, Entreprise Algérienne de Presse, Alger p. 23.

¹⁸ *Ibid.* P23

¹⁹ Barkahoum FERHATI, *op cit* p. 24.

Dans la poétique de l'espace Gaston bechlard²⁰ met en relief la différence qui existe entre les image de l'espace heureux et celle de l'espace de hostilité pour lui le corpo de lame son symbiose dans la désert , dans le sens ou son immensité intime ou son espace dedans peut susciter des sentiment ambivalent chez les femme du bonheur absolu ou encore antagoniste .

I.4.4.1.L'espace d'hostilité et l'espace d'amour :

Le désert de Dinet est un espace ou hostilité et amitié se conjuguent pour se rejoindre. Elle rejoindre l'espace hostile agressif bref dysphonique afin de chercher son destin ce lieu symbolique par excellence que Dinet interroge sur le destin de khadra et quelle arrive à la fin de sa fuite :

« Si l'on s'apercevait de sa fuite on la rechercherait plutôt a l'autre coté c'est à dire dans la direction de Boussaâda justement le vent d'ouest se leva effaçant ses traces dans le sable cela lui donna le courage et malgré les souffrances que lui causaient les tourbillons de poussière qui l'aveuglaient elle continua son ascension jusqu'au sommet de col » (K.D.O.N p42)

Le vent est devenu un adjuvent dans le schéma actanciel. Cela exprime que l'opposant devenu un aide héros dans sa quête *« Elle a trouvé sa liberté avec un nomade amoureux de désert que se ressemble Les deux amants les passaient à chanter leur passion avec les images du désert qu'ils aimaient à rêver de fuite dans les grandes espaces (K.D.O.N.p46).*

I.4.4.2. L'espace saharien :

Quand on aborde la question de l'espace saharien nous somme confronte aux l'élément naturels le désert, l'oasis, les simouns et les dunes .elle sont autant des figure que des thèmes obsessionnel car l'espace illimité est susceptible de concession la notion de la liberté, et l'amour de la dune

« elle avait trouvé en lui les mêmes sentiment d'indépendance et d'enthousiasme qui l'agitaient elle reconnaissent en lui le même sang que celui qui coulait dans ses veines le sang nomade surchauffé par le soleil du désert impatient de tout joug avide de la liberté sans frein a laquelle l'habitude la plaine sans limites» (K.D.O.N.p.45).

²⁰ Gaston Bechlard, *la poétique de l'espace*, édition électronique réalisé avec le traitement Microsoft Word 2008 pour macintosh. Paris. pp.1957-1961

Cette liberté qui s'oppose en effet à la fermeture de l'espace représente : « Pour les pauvres prisonnières le nom charmant du bordj quelles habitaient ferah biti le bonheur de ma maison n'était-il pas d'une amère ironie et le nom de kerah biti le malheur de ma maison n'eut-il pas été plus justifié » (K.D.O.N.pp.34- 35).

Dans l'analyse de notre corpus nous pouvons rencontrer plusieurs type de lieu, ils sont toujours décrire d'une manière poétique mais ils sont toujours liée au thème du retour à l'origine (une brave nomade). « La fierté, l'indépendance de la petit khadra prouvait que dans ses veines coulait le sang d'un brave nomade plutôt que celui d'un efféminé bousaadi ». (K.D.O.N p.7). Il ya des lieux original qui posse une dimension mythique à travers la description, un joue de rôle initié par la narration entre le sable et le personnage « La petite khadra dont la joie fut délirante lorsqu'elle respira l'air parfumé du désert menant la vie libre des nomade » (K.D.O.N.P11).

Deux figures récurrent qui peut s'opposer ou se compléter avec celles du désert c'est celle du vent et le simoun qui peut être appréhendé comme étant la matérialisation du désert de son indifférence et de son refus de l'homme : « Elle ne quittait point les dunes, sachant que, par un vent pareil elle ne conserverait aucune de ses traces elle marcha presque toute la nuit et finit par tomber harassée de fatigue ». (K.D.O.N.p42). « Tous mes compliments pour la (diga) de sable qui orne ta figure elle empêchera le soleil de gercer ta peau délicate ». (K.D.O.N.p101)

Quant a la lumière elle a un statut particulier elle peut avoir une fonction cruelle ainsi que la soif « Tout au plus pouvaient ils espérer trouver un peu eau croupie dans les oglas de l'oued trifia. « le simoun puis l'horizon s'élargit et la lumière qui descendait du ciel sembla s'élever de la terre ». (K.D.O.N. pp.62.101).

Cette lumière elle peut aussi revitaliser réanimer qui peut causer un dé corporation : « La pauvre khadra dont le nom évoquait l'idée de fraîche verdure et qui rassemblait a une plante fragile dessécher par le souffle de Simon ils soignaient il la ménageait comme une petite eau rare » Cette lumière peut causer des maladies de peu « il redoutait pour son teint les brulures du soleil ». (K.D.O.N. pp56.61).

La présence de ces deux lumière n'est pas fortuite l'alternance des jours qui brules et qui hostile. Autre figure du ressassement dans le désert celle de l'arbre ou plutôt son absence puisque le désert présentée par les betoums : « *Ces betoums qu'ils rencontraient parfois sur leur chemin sont des arbres séculaire énormes et touffus qui poussent par un phénomène inexplicable au pays de la soif et sont tailles régulièrement en dessous par la dent des chameaux à hauteur des cous*» (K.D.O.N.p.65).

Cette figure liée sauvent a Léau à donner l'image du lieu sans vie d'une cote autrement dit ces betoums sauver le personnage de la chaleur du désert « *Le soleil implacable avait reparu ils parvinrent à une petite daïa de jujubiers sauvage que dominaient deux ou trois maigre betoums c'étaient les derniers arbres c'était la dernière ombre*» (K.D.O.N.p70.).

I.4.4.3. L'errance :

L'errance est présente dans tous les arts (cinéma, peinture, littérature). En littérature, l'errance est une notion de voyage, de déplacement physique, de cheminement intellectuel dans le travail littéraire. Elle devient quête de lieu, de recherche de vérité, de rejet de la société. L'errance permet de vivre le présent pour échapper au souvenir nostalgique du passé. Ce thème constitue la totalité du corpus. Du coup, le titre des chapitres du corpus est très révélateur de ce thème : la fuite, constitue historiquement, l'itinéraire emprunté par les amants à un moment de l'histoire. Khadra et Ben Ali quittaient leur pays pour des conditions sociales, se sont installés dans d'autres pays pour les mêmes raisons ou pour d'autres. Le choix de L'exil peut être un choix mais le plus souvent c'est une contrainte. Quant à la fuite de Khadra dans le roman, il est représentatif de son malheur et son enfermement « *elle disparut dans la foret de thuyas et gravit la colline sablonneuse, se doutant que si l'on s'apercevait de sa fuite*» (K.D.O.N.p41).

Khadra quitte sa ville à cause du mauvais traitement de son mari et surtout la liberté de vivre l'amour .Elle est partie dans des fuites en visitant plusieurs tribus de la tribu des Ouled Nail jusqu'à son divorce avec son premier mari *Si Tayeb*. Au même temps elle a rencontré ben Ali que lui aussi quitté son territoire à cause de condition commerciale, mais à cause de son amour d'une prostitué il a plus rentré : « *Comme ben Ali après avoir épouse une femme sortir du café de la joie ne pourrait plus songer à rentrer dans sa tribu*» (K.D.O.N p78). Ben Ali a choisi la fuite avec Khadra, ils se sont déplacés dans plusieurs

endroits dans la tribu de Ouled Naïl il était un poète amoureux qui refuse de retour vers sa tribu jusqu'à sa mort, pour ne pas avoir des moqueries car, ce mariage aura été rejeté par sa famille.

I. 4.4.4. La Folie :

Les récurrences se rapportant à ce thème apparaissent ainsi dans le roman :

- « *une d'entre elles en arriva même à manifester des signes de la folie* » (K.D.O.N p.34).
- « *les jeunes folles se pâmèrent de rire* » (K.D.O.N p. 110).
- « *la folie s'était emparée de sa pauvre tête* » (K.D.O.N p.173).

La folie a toujours été omniprésente dans différentes dimensions :

D'abord, une parmi les épouses de *Si Tayeb*, a perdu la raison à cause de l'enfermement et sa surveillance totale. Ensuite, les jeunes amoureux s'exaltaient de rire à cause de son amour fou surtout Khadra et ben Ali, Dinet considère Ben Ali comme le poète fou. Enfin, khadra, après la mort de son amant ben Ali. Perd définitivement la raison. Là, une question se pose : Est-ce la mort de son amant qui lui a valu l'internement dans cet asile psychiatrique ou est-ce le fait qu'il ait eu une philosophie de la vie, la réponse : elle a attribué les signes de la folie après son mariage avec Si Tayeb, un obstacle devant la réalisation de ses mauvais desseins, qui lui a coûté l'enfermement.

I. 5. L'image de la femme chez Dinet : la danseuse prostituée dite "nailia "

I.5.1. La Femme Prostituée :

Dinet a touché aux sujets sensibles et interdits par rapport à notre religion il parle des rapports entre colonisés et coloniaux à travers des sujets tabous :

La danseuse ou prostituée issue de l'ethnie dite des Ouled-Naïl. Mon intention n'est pas tant de montrer les écarts entre le contenu des récits de voyage et la réalité de la vie de ces femmes la prostitution. Une pratique qui perturbe l'ordre social de la société coloniale

La prostitution est-elle une profession comme une autre ou une forme d'exploitation des femmes et Une simple activité génératrice de revenus ou une expression de violence à l'égard des femmes c'est Un métier librement choisi ? Ou une contrainte imposée ?

Les Nailyates au tournant du XX^{ème} siècle n'en présente pas moins des aspects troublants. En effet, la dégradation de la situation des danseuses est due à une conjonction de faits parmi lesquels on peut citer les requis de l'industrie touristique orientaliste et exotique, ainsi que les lois coloniales relatives à la prostitution, lesquelles ont départi les nailyates de leur agressivité en les emprisonnant dans les schèmes de représentations négatives (la prostitution). Ces représentations entraînent, à leur tour, des mesures et des pratiques qui confinent : «*Ces femmes dans des espaces restreints, les soumettent à des inspections régulières et les placent à la merci d'un nombre d'appareils étatiques et répressifs censés réguler leurs pratiques*». ²¹

Ce qui concerne le thème de la prostitution, on peut néanmoins remarquer une certaine congruence entre le discours de Dinet et la description des femmes. Ils livrent des éléments permettant une déconstruction du stéréotype lié aux Ouled-Naïl en montrant qu'elles se livrent à une activité de prostitution ordinaire, comparable à celle qui se déroule en France. D'un autre côté, il propose une description de la danse qui correspond parfaitement aux canons de l'orientalisme, c'est-à-dire d'un orient synthétique et artificiel créé pour les Européens.

« Les arabes des autres tribus plaisantent les nobles Ouled Nail parce qu'un certain nombre de leur filles se livrent a la prostitution ». « Tout jeune fille avant de songer au mariage devrait gagnez sa dot en se livrant a la prostitution » (K.D.O.N p.p2)

Gide fait une présentation « ethnographique » des Ouled-Naïl. Il reprend les informations déjà évoquées par les auteurs, sur : « *L'antique tradition [qui] veut que la tribu des Ouled Nail exporte, à peine nubiles, ses filles, qui, quelques années plus tard, reviennent au pays avec la dot qui permette d'acheter un époux* ». ²²

Gide note que : « *Les Ouled Naïl authentiques ont une grande réputation de beauté ; de sorte que se font appeler communément Ouled Naïl toutes les filles qui pratiquent là-bas ce métier* » *ibid.* ²³.

²¹ Barkahoum FERHATI, *op. cit.*, pp. 101-113

²² André Gide. *L'Immoraliste*. Paris : Mercure de France. Folio, 1985 [1902].

²³ *Ibid.*

Ce que confirme par Carla calargé dans son article *La Danse des Représentations, tentative de peindre ce qui n'est plus* : Une étude de Khadra, danseuse Ouled Nail :

«Une fois sa fortune amassée, une danseuse se retire du métier lorsqu'elle a les moyens d'acheter une maison avec jardin. Bien accueillie dans son village, elle cherche et trouve un mari, fonde une famille et mène le reste de sa vie très vertueusement»²⁴

Dinet a confirmé l'idée des écrivains précédents et note que après avoir sa dot la femme elle achète un homme pour continuer la vie ensemble :

« Chez tous les musulmans .c'est L'homme et non la femme qui oblige par la loi d'apporter la dot pour le mariage ce qui induit certain écrivains en erreur c'est l'exemple de quelques prostituées ayant trouvé à se marier avec des vils entremetteurs et parfois même avec des personnages d'une certaine importance. »(K.D.O.N.p.2).

La fille publique était soumise pendant ses années de jeunesse, sa gloire passée ; vieillie par le temps ou par l'alcool, le tabac, et toutes sortes de boissons frelatées qui faisaient partie des nouvelles pratiques adoptées au quartier réservé, elle était abandonnée. Avec plus de chance, certaines finissaient tenancières de maison de tolérance. Il arrivait que d'autres, après une nuit agitée d'un rêve prémonitoire, quittassent brusquement le quartier réservé pour prendre le « sentier de Dieu » et mener une vie d'ascète. Elles se constituaient en *khaunya*, sœurs en Islam, investies de la *Baraka*, un don de dieu aux vertus thérapeutiques. Certaines accomplissaient le pèlerinage à La Mecque, devenaient hajjat. On se souvient de celle qui, pour accomplir ce commandement de l'Islam, travailla nuit et jour au métier à tisser pour vendre son produit afin de payer son voyage aux lieux Saints. La fortune qu'elle avait amassée lors de son séjour au quartier réservé fut remise à des cuves charitables :

²⁴ Carla calargé, *La Danse des Représentations, tentative de peindre ce qui n'est plus Une étude de Khadra, danseuse Ouled Nail* In french forum université of Pennsylvania press volume 37number3, fall2012 pp201.-220 [En ligne] <https://muse.jhu.edu/article:505101/pdf>. Consulté le : 19/08/ 2020.

«La véritable fête pour les jeunes femmes Celle du café de la joie n'avaient pu venir à leur Grande désespoir la sainteté du fiancé leur interdit jusqu'à a la pensée mais bou Saada est plein de ces dinetes de ses femme dont l'honnêteté n'est que simulée et que étaient accourues en foule accompagnée de leurs maris de leur mère ou de leurs frères lesquels servaient a protégé leur réputation » (K.D.O.N p24).

Pour les plus jeunes, c'est peut-être un mari qui les attendait. Parfois, elles avaient la chance d'être choisies par un homme riche ou par un amant de cœur pour des épousailles que le prophète Mohammed autorise et même recommande aux croyants. C'est un acte de bravoure qu'un musulman se doit de faire pour sortir une femme de la déchéance. À noter que les non Musulmans sont restés seulement des clients *«Ils songeaient néanmoins au Zwaj halal au mariage licite» (K.D.O.N p78).*

Toute tentative de réhabilitation des Ouled Naïl ne peut se passer qu'à travers l'affirmation de l'ordre masculin— gommant ainsi la tradition matriarcale de la tribu— et la ré- instanciation des valeurs bourgeoises et conservatrices qui, ne pouvant accepter des pratiques telles que la prostitution, marginalise les Naillyates et les ostracise. Par la suite, et malgré le projet initial de montrer les danseuses dans leur splendeur passée *« Comme ben Ali après avoir épouse une femme sortir du café de la joie ne pourrait plus songer à rentrer dans sa tribu» (K.D.O.N p78)* Mais, la femme après son mariage devenu honnête et tout son passe s'effacera :

« Elle était devenu une honnête femme sa dévotion sentait accrue dans des propositions invraisemblable et l'idée de voir avec un pareil gendre la bénédiction entrer dans sa maison et lever jusqu' a souvenir de ses péchés était pour elle un rêve dépassant tout les espérances» (K.D.O.N p18.).

I.5.2.La femme danseuse

Les 'Ouled-Naïl ont conservé une valeur esthétique ou patrimoniale à la danse. Elle est rattachée à une tradition artistique de la danseuse sensuelle et sacrée qui met à distance sa situation sociale réelle. Là encore le discours littéraire se situe hors de la période historique de la colonisation.

Après avoir décrit les femmes et leur occupation quotidienne dans le chapitre du roman intitulé *danseuse Nailiyates* La danse est fort présente dans l'œuvre de Dinét : « *Le soir c'est l'heure de la danse de cette danse dont vous avez lu de si lyrique descriptions : de cette danse comparable par le hiératisme de ses attitudes, aux danse sacrées de l'Inde de l'antiquité* » (K.D.O.N p3).

Dans l'extrait cité plus haut, Dinét a tenu à qualifier quelque femme de la tribu des Ouled-Naïl de « danseuses » et, en effet, il va décrire une danse effectuée par une femme nommée *l'edmia* : « *Elle se décide reprend le foulard quelle applique contre sa bouche ; et son ventre d'une humeur non moins morose que celle de son visage secoue trois ou quatre fois la raide étouffé de la roba quelle envoie à droite et à gauche puis s'arrête net* » (K.D.O.N p8).

Cette danse est effectuée dans le cadre d'une fête locale, la *m'bita*. Il fait l'éloge de cette « danse naili ». C'est une danse d'amour mais l'écrivain prend soin d'ôter toute connotation sexuelle ou érotique aux mouvements de la danseuse. Celle-ci, réagissant à la musique, suscite davantage l'émotion que le désir physique.

Le regard occidental qui a conformé la pratique de la danse pour que celle-ci s'insère dans un univers esthétique synthétique, intégrant des éléments de divers pays musulmans. Les guides touristiques ne vont d'ailleurs pas tarder à inclure la danse des Ouled-Naïl dans leur prose : « *Avec quelque insistance suppliez-vous votre guide d'obtenir d'une nailia en vogue de consentir à danser devant vous* » (K.D.O.N p.8).

« *Keddas vous guide comme précédemment mais il vous est bien inutile semblable à l'aimant, la ghaita vous attire et elle invinciblement et bon gré mal gré vous obligera passer de nouveau seuil du « café de joie »* » (K.D.O.N p.8).

À travers l'image de la danseuse. Il s'agit dès lors de savoir ce que montre véritablement le roman. Dans l'incipit, le narrateur, qui adopte des expressions et formules Arabes— ce qui dénoterait son appartenance ou du moins sa familiarité avec la culture algérienne et donc son autorité en la matière— réfute la croyance selon laquelle les Ouled Naïl tolèrent la prostitution ou que leurs jeunes femmes amassent leur dot en pratiquant ce métier vieux comme le monde. Imputant ces légendes aux roumis, la narration ré- instancie donc les valeurs de l'ordre masculin en présentant danseuses comme une minorité déchue et réprouvée par la tribu, Mais surtout, à jamais exclue du groupe qui, comme toute grande

tribu Qui se respecte, est resté : *«Pur de toute cette souillure ; aucune femme de mœurs légères ne serait tolérée dans son immense territoire de parcours» (K.D.O.N p3).*

En 1850, l'administration coloniale charge la police des mœurs d'assurer la surveillance des Ouled Nail qu'on installe dans un quartier réservé, lequel devient très vite le lieu le plus animé mais aussi le plus dangereux de la ville. Les riches parures des Nailyates censées assurer à leurs détentrices une certaine sécurité matérielle font alors l'objet de la convoitise de légionnaires et de soldats peu scrupuleux qui n'hésitent pas à attaquer les danseuses et même à les tuer pour les départir de leurs bijoux.

«La rue des Ouled Nail était, à Bou Saada, la plus animée de la ville. En apparence bien sûr, puisque la rue de l'amour et de la joie était aussi un lieu de mort et de bagarres. [. . .] les voies y conduisant furent murées. Une manière de dénoncer l'infamie et de s'en distancer. [. . .] Mais la visée économique était telle que cette distanciation était quelque peu escamotée. En effet, le syndicat d'initiative insérait la 'rue des Ouled Nail' dans son programme de visite, d'attraction touristique' et faisait de la maison de tolérance une 'maison de danse'».²⁵

Une autre étude qu'il fait de l'histoire des danseuses Ferhati ajoute : *«Une danseuse se retire du métier lorsqu'elle a les moyens d'acheter une maison avec jardin. Bien accueillie dans son village, elle cherche et trouve un mari, fonde une famille et mène le reste de sa vie très vertueusement.».*

Dans le roman Dinet évoque une contradiction en terme de retour d'une danseuse prostituée à sa ville natale en premier lieu *« Le mariage fut donc décidé et thaous sortit du café de joie pour se rendre dans son pays natal ; au ksar d'entsila afin d'y visiter les terrains et les troupeaux qu'elle y avait achetés» (K.D.O.N p11) . Par contre : « Tout les danseuses Nailyates auxquelles nous demandâmes si elles ne souhaiteraient pas entrer dans leur tribu pour s'y marier nous répondirent par un geste significatif ; n plaçant le coupant de leur main sur leur gorge» (K.D.O.N p21) .*

Si par hasard, une danseuse tombe enceinte avant de se marier, elle garde l'enfant, surtout si c'est une fille puisque celle-ci prendra, un jour la relève et s'occupera de ses

²⁵ Barkahoum Ferhati, *De la tolérance en Algérie (1830-1962) enjeux en soubassement* édition el Dar El Othmania 2007 p. 104.

parents comme le cas de khadra l'héroïne gardée par mère thaous «*Un jour d' entre les jours sa chance noircit elle s'aperçue qu'elle était enceinte* ». (K.D.O.N p78)

I.5.3.La femme courtisane

Au Café, d'un côté le costume des danseuses, très apprêté, correspond exactement aux canons esthétiques des voyageurs européens parcourant l'Orient. D'un autre côté, il propose une description de la danse de « ces courtisanes du désert » (K.D.O.N p5).

Les femmes des Ouled- Naïl qui sont de grande tente apportent dans leurs relations avec leurs visiteurs toute la générosité et la délicatesse que comporte leur origine. Il suffit d'admirer une seconde l'épais tapis qui sert de lit pour que le serviteur de la noble prostituée apporte à son amant d'une minute, dès qu'il a regagné sa demeure, Le monde des courtisanes et des concubines, celui des « femmes libres » auquel est attaché ce groupe.

«*De temps à autre une nailia entre s assoit aux cotes d'un indigène et plaisante en buvant un verre de bires ou d'anisette espagnole puis Elle part sans avoir manifesté la moindre intention de danser* » (K.D.O.N p5).

Il semble que les femmes des Ouled Naïl ne soient plus considérées que comme de simples prostituées. L'introduction de l'œuvre avertit le lecteur de la déception qui ne manquerait pas d'être la sienne s'il cherchait à voir les Naillyates danser : «*Aujourd'hui une courtisane qui se respecte ne danse plus. La danse N'est admissible que pour la pauvre sans beauté ou pour la vieille Aux charmes flétris, car c'est le seul moyen qui leur reste d'attirer des Amants*» (K.D.O.N p6).

Aussi, le voyageur européen qui a parcouru de grandes Distances dans l'espoir d'assister au spectacle de la danse des Ouled Naïl doit- il se contenter de la performance de la vieille danseuse *Oum Hani bent Freha*. Pourtant la fascination que ce spectacle ne manque pas d'exercer sur lui laisse imaginer ce que cela : « *Eut été, si la jeunesse la beauté avaient ajouté leur magie à un pareil spectacle*» (K.D.O.N p8). Toutefois, il est dit que le voyageur ne verra jamais ce dont il rêve «*Parce que cela n'est plus*» (K.D.O.N p10).

Le roman est alors offert comme Moyen d'atténuer la déception du voyageur : il propose de «*Montrer ce qu'elles [les Naillyates] étaient il y a quelques années, lorsque l'alcool n'avait pas encore triomphé de l'amour*» (K.D.O.N p3).

I.6. Le corps féminin:

Le corps est la notion clé de l'œuvre d'Etienne Dinet grâce à sa richesse de sens ce que nous m'entrons par la suite, il assure le passage au domaine concret à l'imaginaire et soulève en même temps des interrogations liées au statut de la danseuse prostituée dans la société naïli.

Nous remarquons qu'Etienne Dinet a touché un sujet tabou de la nuit de nocces :

C'est la relation entre L'homme et la femme qui s'inscrit dans la construction des rites sociale et culturel avec l'exemple de khadra cet événement met en lumière la triade corps, cri, sang . Le corps féminin est fait à la fois de langage et de sang le cri pour décrire les douleurs.

Le corps de La jeune mariée transporte par un objet son corps soumis à l'autorité de L'homme «la pauvre petite se levant la suivi comme un commandé suit son gardien et tout les trois pénètrent dans la chambre ou les attendait le marie» (K.D.O.N p30).

L'écrivain mettre en regard et en mots la soumission de cette fillette en terme de la violence et la peur de la nuit de son mariage se sentait bouleversé à l'idée d'approcher un corps aussi repassant et une force aussi mystérieuse «Un corps d'un vieux approché d'une petite fillette .Ce mariage apparaissait comme celui d'une gazelle et d'un éléphant» (K.D.O.N pp.30.).

La réaction corporelle mettent en lumière la solitude et désillusion déclenchée par la violence de l'acte sexuel qui exprimer par la pauvre jeune fille« après une longue attente, soudain un cri d'effroi retentit dans le silence de la nuit» (K.D.O.N p29) ,Le sang le plus cherché est celui de la fille vierge lors de sa nuit de nocces mais le jour du mariage de khadra sa mère accomplir une besogne bizarre «Elle s'empara d'une pigeonne endormie dans son nid et égorgea au-dessus d'une blanche chemise quelle couvrit de tache sanglantes» (K.D.O.N p30) . Du côté Masculine de sa capacité à assumer une sexualité organique Le cas de notre héroïne elle était mal traitée par le vieux ce que confirme «son cri d'effroi cause par l'horreur de sa débile sénilité» (K.D.O.N p30).

L'auteur a mis en lumière la description du visage la bouche des yeux du personnage féminin une description extérieure qui exprime son intérieur, les parties du

visage sur lequel le narrateur insiste sont la bouche et les yeux est clairement exprimé par notre auteur dans Khadra:

En premier lieu la bouche : la bouche exprime parfois des vérités que le cœur ignore ou feint d'ignorer, les mots d'amour et ceux de la Heine, l'injure ou l'obscénité.

La bouche regroupe les lèvres les dents la salive et la langue qui sont attribuées les bonnes et les mauvaises paroles, la beauté de ses femmes exprime par cette partie du Corps. «Combien leurs filles sont jolies leurs paroles valent de l'or et plus douce que le miel dans ses rayons» (K.D.O.N p.1) Ensuite les lèvres qui sont des instruments de connaissance de l'autre dans l'amour l'auteur à décrire les deux vieilles danseuses commençant par l'admia «Sa bouche se plisse avec un suprême dedans par contre la bente Freha un sourire permanent sur ses lèvres remplace l'expression pleine de morgue l'admia» (K.D.O.N p5)

Enfin la salive est en effet suppose transmettre le souffle vital et la qualité de l'individu la salive est le corollaire du souffle spirituel d'amour dans le roman les brises de souffle sur ses couples exprime par la brise de printemps «On reprochait à leurs bouches de conserver l'odeur du lait dont ils font leur boisson mais leur haleine était parfumée par le thym sauvage qui embaumé leur pays» (K.D.O.N p185). Le corps consente toute sa force dans sa bouche capable de sentir l'autre afin de dévoiler le sentiment d'amour à travers la bouche la langue et ses liquides «Leur bouche était empestée par les vapeurs de la blanche et la verte de l'anisette et de l'absinthe» (K.D.O.N p185). Même on trouve La présentation du salive et la parole à travers l'inconscient les femmes abondantes tout leur corps aux soubresauts que leurs inspiraient la musique «Beaucoup dans une crise épileptique s'abattaient sur le sol, la bouche écumante bégayant des paroles incompréhensibles» (K.D.O.N p101).

En Deuxième point les yeux L'auteur nous représente le Corps. Féminin à travers les deux vieilles danseuses ce plaisir se relève à travers le Corps. qui bouge mains, hanche, ventre ce corps qui exprime la joie est un corps spectacle qui acquiert la capacité s'identifier et de s'individualiser afin de capter des amants :

« Elle peint ses pudeurs d'amants résistant au charme qui l'attire l'amant imaginaire vers lequel ses pieds nus en glissant la portent malgré elle tandis que son corps cambré en arrière résiste que ses deux mains projetées en avant repoussent désespérément l'image séductrice et que ses doigts tressaillent comme les ailes d'une colombe pâmée» (K.D.O.N p.9).

La danse de foulard et ventre danse instaure au delà de l'expressivité corporelle en elle-même un dialogue intense entre les convives elle est à la fois réaction marquée par des mouvements adéquats du corps à la musique « *La musique complice attaque aussitôt l'air entraînant qui agite irrésistiblement les hanches de celle qui l'entend* » (K.D.O.N p10) .

La danse du ventre serait un rite comme l'expose d'un drame d'amour aboutissant à la possession après toute une série d'actes préliminaires non sans poésie : « *Elle danse avec la meilleure volonté elle saute elle se trémousse elle secoue son foulard ses hanches son ventre ses seins dans tous les sens* » (K.D.O.N p10). Cette danse met le corps en contact chaleureux des musiciens et des spectateurs par l'entremise du corps de danseuse l'Edmia lance alors le foulard en pleine figure d'un entremetteur et sorte majestueusement des injures pleines la bouche (K.D.O.N p10).

I.7.les traces de la religion et de la tradition dans le roman :

I.7.1. les traces de la religion:

La tradition est une pratique ou un savoir hérité du passé. La richesse des pratiques religieuses de l'islam a beaucoup inspiré Dinet et a donné existence à plusieurs sujets religieux surtout après son conversion à l'islam et son départ en pèlerinage.²⁶

Lors de notre analyse du roman, nous avons repéré aisément la trace de la religion dans la tribu d'Ouled Nail et comment Dinet décrit, présenté avec authenticité la réalité musulmane.

Tout d'abord nous avons remarqué la répétition des mots voile, la femme de cette époque ne peut pas sortir sans couvrir tout son corps par le voile : « *Khadra était à l'âge où la hadjba impose par la coutume religieuse c'est à dire à l'âge où la jeune fille doit absolument renoncer aux jeux de l'enfance et ne sortir que complètement voilée* » « *Voilée du ghanbouz elle n'avait le droit de laisser découvert qu'une seule de ses yeux* » (K.D.O.N.p12) . Nous constatons que même les femmes que se trouvent au niveau du café de la joie et les danseuses et des femmes honnêtes doivent se voiler afin de protéger leur réputation en la présence d'un homme étranger : « *Elle dissimilaient la moitié de leur figure*

²⁶ Il effectue le pèlerinage aux lieux saints de l'islam muni de recommandation de hautes personnalités du monde musulman en 1929

sous un pli de leur draperie semblable a des tourterelles se cachant la tête sous les plumes de leur ailes» (K.D.O.N.p.12). « Certaines se voilaient même complètement avec un transparent abrouks » (K.D.O.N.p.12).. Par contre quelque prostituées se voiles afin d'attirer l'attention de visiteur «Leur visage se devinaient comme a travers un rêve» (K.D.O.N.p.25)

A partir des deux passages en comprenons que l'utilisation de voile dépend d'une femme à une autre. Nous remarquons également, que les femmes donnent de l'importance aux apparences et non à la bonne croyance du cœur l'une se voile pour protéger son réputation et l'autre pour attirer l'attention des amants.

Ensuite, nous avons repéré la présence des traces de la religion islamique. Commencant par le prophète Youssef nous avons trouvé les traces de la religion islamique chez Dinnet en relation avec les coutumes du mariage dans la société algérienne.

D'abord, En commençant par la chemise sanglante du prophète Youssef en comparant avec celle de l'histoire de khadra danseuse ouled nail. « Cette chemise sanglante était un mensonge tout autant que la chemise sanglante de sidna Yousef la seule différence était que l'une teinte du sang d'une pigeonne excitait la joie tandis que l'autre teint du sang d'un agneau avait excité du désespoir» (K.D.O.N.p.31).

Dans les fêtes et spécifiquement la nuit de noce la fille doit être vierge et ce qui confirme sa virginité la femme l'agitèrent une chemise sanglante triomphalement comme un drapeau « les veilles songent toujours aux choses de l'amour malgré leur âge et leur laideur elle poussa des joyeuses zgharites Ses vieilles mégères sont des femmes sorcières la vieille sorcière qui promènent le jour et la nuit pour satisfaire iblis (Satan) la lapide» (K.D.O.N.p.31).

Ensuite la purification, La religion exige que toutes femmes veuve, divorcée ou une prostituée doivent passer trois mois de purification dans le roman le jour que le mariage de Thaous décidé elle a sorti du café de la joie pour se rendre dans son pays natal « passer trois mois de purification que la loi musulmane exige de toute femme divorcée ou pécheresse avant l'autorité du mariage» (K.D.O.N.11).

Selon la loi coranique, pour se remarier faut-il passer par la "adda" période de purification dont le but essentiel est de s'assurer qu'il n'y a pas de grossesse en cours. La femme ne devait pas recevoir son futur époux jusqu'à l'expiration de cette période ce

quelle fait Khadra après son divorce de si tayeb « *Khadra accomplir les trois moins de "rebat el adda" ces a dire de purification que la loi musulman exige d'une femme dont la vie fut légère avant d'autoriser son mariage.* » (K.D.O.N.p.78).

Dans la société de Ouled Nail malgré l'homme accepte de mariée avec une femme pécheuse et appliquer la loi musulman il quitte son territoire pour na pas avoir des plaisante et car ce mariage aura rejeté par sa famille et sa société :

« *Comme ben Ali après avoir épouse une femme sortit du café de La joie ne pourrait plus songer à retenter dans sa tribu* » .*Le retour dans sa tribu lui deviendrai impossible il se voyait chasse par sa famille méprisé et injurié par ses amis seules ceux qui se sont débarbouillés "avec du pissant de chien" osent épouser une femme que fut a tout le monde* » (K.D.O.N.p.78.46).

De plus, parmi les lois islamiques du mariage et du divorce la dot : «*Chez tous les musulmans c'est l'homme et non la femme qui est obligé par la loi d'apporter la dot pour le mariage* ». La même chose pour le divorce la femme doit réclamer sa dot après le divorce mais dans notre récit khadra l'homme qui demande la dot chez le cadhi car khadra quitte sa maison c'est a dire la répudiation de l'homme «*le merabeth réclama la moite de sa dot qu'il avait paye Celui ci réclama d'abord tous ses bijoux quel dut lui remettre sur l'ordre du cadhi puis la moite de sa dot* » (K.D.O.N.p.6).

En plus dans la religieus la femme ne peut pas quitter la maison de son mari son l'autorisation khadra quitte sa maison vers une destination inconnue « *Sidi tayeb avait était suffoque d'indignation comment une de ses femme eu l'audace de s'enfuir de chez lui(.....)Aussi il a déclaré haram jurant ainsi que toute rencontre avec elle serait désormais un péché* » (K.D.O.N.p46).

Dinet a évoqué un sujet tabou concernent la falsification de l'acte de mariage de khadra par le cadhi malgré son interdiction par la religieus islamique : « *Le cadhi jouait un grand jouait un gros jeu en commettant un acte sévèrement interdit* » (K.D.O.N.p19).

Le cadhi qui autorisa un mariage d'une fille moins de quinze ans avec un vieux .Le cadhi qui devait rédiger l'acte de mariage fut asses embrassé « *les roumis non t il pas eu*

inconcevable idée d'interdire le mariage des fillettes âgée de moins de quinze ans» (K.D.O.N.p19).

Chez les Ouled Nail les femmes cherchent à leurs filles un homme plus riche et d'une importance «*Toutes les vieilles amies de thaous partirent en compagnie a la recherche d'un fiancé assez riche pour souffrir a un pareil trésor»*, Même c'est la fille se marié avec un vieux «*Ce mariage apparaissait comme celui d'une gazelle et d'un éléphant» (K.D.O.N.p12.30)*. Ce qu'il intéresse c'est la dot et non pas la petite fillette.

Notre corpus de recherche plein de champ de la mort mais ce que nous intéresse ces la visite des cimetières et les saints qui explique la tradition religieuse chez les Ouled Nail.

Le lieu du cimetière Les morts ne sont pour nous que des absents leur ombre se réjouit de la visite des vivants et les vivants préfèrent le cimetière peuplé d'âme a la solitude des déserts.²⁷

Le vendredi jour de fête de croyants des femmes voilées accompagnées de leurs enfants suivent la route du cimetière telle une rangée de roseaux bondant une rivière: «*Dans Boussaâda elle faisait au moins quelque visites en compagnie de sa mère et le vendredi elle se rendait au cimetière»*. le choix du cimetière pour visiter les tombes de ses proches ou pour demander la bénédiction de l'habitant de la tombe ou le saint «*Ce n'étaient pas les quelques visites ou la promenade du vendredi au cimetière qui pouvaient suffire a son besoin de respirer» (K.D.O.N.PP.12,33)*. Les femmes naili aiment le cimetière ; pour elles cloîtrées d'ordinaire par les lois de l'islam c'est un but de promenade Khadra trouve dans le cimetière un peu de liberté a ses pieds et son regard et pour ses chagrins les pleurs qu'elles versent auprès d'un mourant sont un soulagement «*Voilée du ghanbouz elle n'avait le droit de laisser découvert qu'une seule de ses yeux et la brise parfumée ne pouvait parvenir a ses narines qu'au travers de l'étoffe» (K.D.O.N.P.33)*. Elles ne pouvaient pas ouvrir ses ghanbouz sauf devant les tombes car elles cachent la beauté et elles ne sortent complètement voilées .

²⁷ Etienne dinet, *tableau de la vie arabe* Edition d'Art/Paris ca. 1929 p23

Une autre coutume la visite de saints, Cette croyance que les saint aide les gens qui ont besoin a rendu les tombes de ces glorieux ou bien la visite de la zaouïa des lieux fréquents visite pour déférents raisons chaque région avait son saint .

En ce monde de misères Ouled Naïl, nous voyons cette foule de croyantes se bousculer et s'empresse de suspendre leur âmes dans un lieu délections et de pureté dans le cœur d'un saint merabeth ou de celui de ses fils qui a hérite de la baraka dz la bénédiction que le très haut accorda a ses vertus et a sa piété« *Sidi tayeb petit-fils de sidi Makhloof le célèbre merabeth le pole élève le fondateur de la sainte zaouïa couvent de zemra* ». (K.D.O.N.P.16).

Par coutume quand un visiteur cherche a réaliser ses vœux doit respecter et demande la baraka de se fils de saint « *Les visiteurs qui se précipitaient vers lui pour baise dévotement son épaule, sa tête, sa main, son genou, ou l'aile de son burnous*» (Quand Le Vœu Fait chez Le saint se réalise les gens apportent des offrandes et des pour le remerciement «*tous les trésors, bonheur fortune beauté devaient lui appartenir bien Qu'il n'en fit aucun usage* » (K.D.O.N.P.17).

Ainsi nous avons trouve les traces de la croyance au destin qui est l'un des piliers de la foi croire au dieu c'est croire que dieu veut se réalisa et ce qu'il ne veut pas ne se produira jamais :

«Levant ses mains ouvertes à hauteur de sa poitrine il fit cette invocation _O le compatissant ! O le bienfaiteur ! O toi qui sauva Youssef (le prophète joseph) du fond de puits et Younes (Jones) des abimes de la mer nous nous refugions en ta clémence et implorons ta générosité ! Puis tout a coup il se dressa regardant un point de l'horizon et s'écria louanges a Allah, qui a exaucé ma prière ! » (K.D.O.N.P.74).

I.7.2.Les traces de la tradition :

L'Algérie par son histoire est toujours riche de tradition et de coutumes il ya celle qui existe pendant l'époque coloniale et qui continuent exister même nos jour. Chaque région a des coutumes spécifiques chez les Ouled Naïl Autrefois, la femme de la tribu de Ouled Naïl était connu par son habillement qui était le" *ghanbouz* " ou" *LMALHFA*" elle

se voile de la tête jusqu'à pied elle laisse découvert un seul de ses yeux ne moins ça ne les pas empêchaient d'être belles «*Voilée du ghanbouz elle n'avait le droit de laisser découvert qu'un seule de ses yeux*» (K.D.O.N.p12).

«*Elle dissimilaient la moitié de leur figure sous un pli de leur draperie semblable a des tourterelles se cachant la tête sous les plumes de leur ailes* » (K.D.O.N.p25).

Dans la fête de nuit elle tienne à farder leurs cils au khôl et mettre un bijou sur le front «*Le Mechebbek cette décorative tiare D'or au lieu d'accompagner la pur ligne de son front est rejeté en arrière et pose à travers*»(K.D.O.N.P3).

Etienne Dinet représenter la femme naili par rapport a son imaginaire orientaliste que sont des femmes bien coiffé bien habille et ornée de bijoux traditionnelle en or et en argent« *Recouvert aux pieds a la tête de pièce d'or, de bijoux en argent et de corail*» (K.D.O.N.P4)

Dinet voie que les accessoires a donner un charme une beauté a celle qui porte «*Vous voyez scintiller des étoiles aussi brillant que celle du firmament : ce sont la tiare d'or qui couronnent les tête de nailiates ce sont leur bracelet d'argent leur voiles pailletés ce sont surtout les éclaire de leur yeux et leur dents* » (K.D.O.N.P5.)

Dinet nous représente de mode vestimentaire féminine qui porte la femme c'est la robe *naili* celle qui représente la tribu de Ouled Naïl et la femme naili elle faire partir du patrimoine de la culture et l'identité des nailiates.

D'abord, l'habillement des femmes au sein de leur maison:

« Votre curiosité vous empêcher de reculer des petites chambre sans fenêtres que vous auriez pu prendre pour des écuries, vous voyez sortir des femmes vêtues de robes sans taille, trop courtes, ornées de ganses et de valant grotesques constellées de souillures [...] Des tresses de laine rouge et des foulards dorées, surmonte leur têtes» (K.D.O.N.P3).

Ensuite la robe quelle porte la danseuse au café de la joie le costume des danseuses, très apprêté, correspond exactement aux canons esthétiques des voyageurs européens parcourant l'Orient :

« Vous prouver alors contempler son costume dans toute sa richesse prétentieuse et son gout exécration Les nobles et élégantes draperies que vous

admirez sur la vielle bent Freha se trouvent remplacées par une grotesque "roba" trop courte, taillée dans une étoffe d soies damassée a larges ramages brodés d'or, qui se tient toute raide dont les inévitable valant ondulants ridiculement sur ses épaules et au_ dessus de ses pieds chaussés de souliers a talon surélevés» (K.D.O.N.P9).

Nous pouvons ajouter à ces traditions les jeux des enfants car chaque région d'enfant propre a elle, Les enfants occupe une place importante dans l'œuvre de Dinet : il était attentif au charme des petits et aux sentiments de tendresse les garçons et les filles représenter dans le roman à travers leurs jeux et leur cri *«Le pont qui traverse l'oued sidi atya et sur lequel la foule des gamins [...] par bande criarde légal des grands vols d'étourneaux ils s'abattaient le soir sur le terrain ».* (K.D.O.N.P4).

A travers eux l'auteur capter les sentiments très difficiles a capté des filles avec tout innocence *«C'était l'heure de la rentrée des chèvres, et des bandes de fillettes arrivaient à leur rencontre »*. Les petits sont de bonne humeur et gardent leur humanité et leur dignité en tout circonstances même dans l'ère de la pauvreté les garçons s'amuse en jouant le joue de l'Habaria *« Lun deux les mains a terre tournoyant comme une toupie et lançait des ruades a tous ceux qui tentaient de l'approcher ils passaient ensuite au jeu de Koura »* Les jeunes filles jouent une sorte de jeu d'osselets *« En les attendant, elle se groupait en cercle pour jouer a la Krouta ou bien se tenant par les mains ou les épaule elle dansait des rondes et entonnaient en chœur de gais refrains»* (K.D.O.N.P4) ou bien elles jouaient les jeux de poudre ou la danse:

« Jouaient le jeu de la poudre en lançant des poignées de poussière qu'ils vannaient de ramasser et hurlant boff! Boff! Takh! Takhkh imitant ainsi la fumée des détonations fusils dans une brillante fantasia enthousiasmées, les fillettes alors de leurs zgharites suraigus, quelles posaient en tapotant la bouche avec leur doigt» (K.D.O.N.P5).



Chapitre II :

La femme nailia dans les tableaux

D'Étienne Dinet



Chapitre II :

Dans le présent chapitre ; il est question de mettre à l'examen les tableaux de peinture qui forment notre corpus sous la lumière de la sémiotique de l'image afin de déchiffrer les différents codes verbaux et non verbaux des tableaux d'Étienne Dinet qui portent notre sujet de recherche la femme naili.

II.1. la peinture:**II. 1. 2. Définition de La peinture:**

Pour parler de peinture il faut parler d'abord d'art, définit par le dictionnaire de Larousse comme : « *Création d'objets ou de mises en scène spécifiques, destinées à produire chez l'homme un état particulier de sensibilité, plus ou moins lié au plaisir esthétique.* »²⁸. La peinture est une représentation esthétique et artistique d'une chose réelle ou imaginaire, elle consiste à peindre des surfaces en y utilisant des couleurs différentes dans le but de transmettre une trace importante de génération en génération. La peinture est parmi les formes d'art les plus puissantes. Selon Courbet « *la peinture est un art essentiellement concret et ne peut consister que dans la représentation des choses réelles et existantes.* ».²⁹Cette définition met en évidence la relation qui existe entre la peinture et la réalité non pas dans le sens du réalisme qui est la représentation fidèle de la réalité mais, dans le sens de la liberté de la reproduction de cette réalité. Même si l'objet de la peinture semble imaginaire, il est par son existence dans l'esprit du peintre réel.

Donc, la peinture est une forme d'expression esthétique qui se rapporte au sentiment de tout ce qui est beau et une expression artistique qui appartient aux arts et en relation avec le goût ; dont le but est de transmettre un message de génération en génération. Ce message se décode grâce à un système de connaissances partagées que nous expliquerons dans le chapitre suivant. La confection de ce message iconique se fait à l'aide d'un matériel varié et en permanente évolution.

²⁸ 1Dictionnaire de français, *Larousse*, [en ligne] [www.larousse.fr /dictionnaires/français/art/5509](http://www.larousse.fr/dictionnaires/français/art/5509), consulté le : 12/ 04/ 2020.

²⁹ [Http ://bataillesocialiste.wordpress.com/2007/11/07/exposition-courbet-au-grand-palais/](http://bataillesocialiste.wordpress.com/2007/11/07/exposition-courbet-au-grand-palais/), consulté le: 14/ 04/ 2020

Les propriétés de la matière de peinture utilisée par les artistes sont différentes par rapport à d'autres utilisations par exemple (la peinture des murs extérieurs). « *Les peintures pour artistes sont fabriquées à partir de produits de première qualité, qui possèdent les caractéristiques nécessaires pour assurer leur permanence et leur maniabilité.* »³⁰, ce qui fait du choix de la qualité de la peinture une étape primordiale dans la réalisation de l'art pictural. Soit intérieurs ou extérieurs.

II. 2.1. Thèmes traités par Etienne Dinet :

L'œuvre d'Etienne Dinet contient plus de 500 peintures traitant divers sujets très importants qui portent essentiellement sur des scènes de la vie sociale de la tribu des Ouled Naïl :

La danse : est fort présente dans l'œuvre de Dinet c'est surtout la danse qui traduit la chaleur la danse des foulards montre trois femme vues de face l'instant est figé les gestes sont suspendus et les visages animés d'une expression intense. dans danseuses deux femmes se tiennent par la main concentrées sur leur mouvements, la danse est le thème de fillettes de Boussaâda dansant de fille algérienne.

Dans fêtes de la nuit une femme danse au milieu d'une assemblée féminine et masculine dans danseuse de Ouled Naïl le mouvement est entraînant et la femme presque en transe l'attitude des danseuses n'est jamais pareille d'une toile à une autre et atteste que l'artiste connaît chaque geste des différents danses naïli

Pour Dinet la danse est une activité humaine des plus nobles liée à l'innocence et à la féminité il n'y a donc chez lui aucun voyeurisme aucune attitude lascive aucune perversité ; et les femmes qu'il peint sont désirables autrement que par la chair leur sensualité est pleine de pudeur.

En cette pudeur et mêlée à la sensualité même dans fille se voilant présentant une demoiselle qui montre timidement son visage et son sourire cristallin, il aime la beauté et le charme des Ouled Naïl et restitue ces vertus physiques mieux que quiconque comme il sait parler de la tendresse et des nobles sentiments humains qu'il a observés autour de lui il sait parler d'amour . Les amoureux sont dans clair de la lune ou un jeune homme cherche à voler

³⁰ Terrence DEPIETRO, « *Comprendre ce qu'est-ce que la peinture* », [en ligne] : www.kamapigment.com/Fr/, consulté le : 14 /04 /2020.

un baiser a sa belle ; dans petite flûte de roseau ou un amoureux repose sa tête sur les genoux de sa dulcinée tout en jouant un instrument.

Dinet préfère les plans rapprochés qui aide à pénétrer l'âme de ses personnages peu friand des grands paysages et des larges panoramas s'il aime donner l'importance aux personnages et montrer leur visage leurs habits, leur gestes et tout ce qui restitue leur sentiment et leur humanité comme dans clavier à méhari, dans l'oued de m'sila après la pluie ou le bord de l'oued.

Nous proposons un classement de tableaux en fonction de thèmes traités, ce qui nous permet de mettre le lien entre les deux corpus dans le chapitre précédent :

Les enfants occupent une place importante dans l'œuvre de Dinet on les trouve dans très nombreuses peintures , et à travers l'artiste a réussi à dépeindre les sentiments très difficile à capter des petits avec tout le sérieux tâche que lui a confié sa mère. Une jeune coiffeuse est entraînée de coiffer sa petite sœur tandis que dans les premiers pas, les jeunes filles de Boussaâda quant à elles, montrent leurs belles dents et leur sourire narquois, dans costume de fête c'est la mère et les grands qui habillent une petite qui est aux anges dans sa robe verte. Les adolescents s'amuse dans jeux de fillettes, l'une porte l'autre sur son dos, dans le jeu de Krouta, deux fillettes assises par terre sont concentrées sur le jeu. Elles sont un peu plus âgées presque des femmes .

Dinet aussi peint les enfants au travail. Les petites laveuses dans l'oued s'affairent à leur tâche les garçons sont moins présents dans enfants de Boussaâda des gosses un peu turbulent portant chèche ou chéchia s'amuse dans la rue, les petits sont de bonne humeur et gardent leur humanité et leur dignité en toutes circonstances même dans l'ère de la pauvreté.

Le religieux islamique dominant dans l'œuvre artistique de Dinet surtout après sa conversion à l'islam existence à de nombreux tableaux. Exemples : Apprentissage du coran à Bou-Saada, Homme dans la prière, La prière de l'aube, Le lendemain du Ramadan 1895, Lecture de coran (il y a deux tableaux), École coranique (il y a deux tableaux), Salat el tasbih : de glorification, Prière sur une terrasse à Bou-Saada, Imam présidant la prière ...

Dans imam présidant la prière, il rend tout le recueillement des fidèles ainsi que leur concentration, observateur attentif d'une société, il ne tombe jamais dans les clichés des images pleurnichardes ou melliflues.

L'artiste à chercher l'authenticité dans ses moindre détails et cette fidélité a la réalité observée en fait historien pointilleux qui refuse de travestir pour embellir ou enlaidir les scène qu'il a sous les yeux ,les habits ,les bijou ,les jeux des enfants ,le maquillage des femmes ,la gestuelle des danseuses et le moindre détail de cette œuvre sont authentique . on ne peut jamais suspendre Dinet a troquer un détail a mettre un bijou a la place d'un autre, a inventer un motif qui n'existe pas.

Les visages et les attitude des personnages, enfants ou adultes, hommes ou femme, sont vrai et ont dans le regard cette chaleur ou cette gravité spécifiques des orientaux . Dans la passion du désert une grande tension traverse le regard des chasseurs qui guettent leur gibier, leur attente, l'inquiétude même qui se dégage de leurs eux sont fondamentalement nôtres.

Le peintre présenté une société sans exagération aucune ; une société en bonne de santé qui ne fait ni dans l'ostentation ni dans le tapage une société dont les champs et les jardins sont bien entretenus, une société qui danse, chante rit et s'amuse, En somme, une société dont la foi est sincère. Telle était la société algérienne avant le colonialisme et c'est ce colonialisme que Dinet remettait en question dans chaque danse chaque rire, chaque toile.

II.2.2. Origine de la sémiologie:

L'existence du terme sémiologie (du grec séméion signe et logos = discours) remonte à l'Antiquité ou il renvoie à une discipline qui relève du domaine médical, baptisée d'ailleurs sémiologie médicale et qui existe toujours. Cette discipline consiste à interpréter les signes qui sont les symptômes ou les syndromes.

Au début du siècle dernier, ce terme a été transposé dans le domaine des sciences humaines par Ferdinand de Saussure, lorsque dans son Cours de linguistique générale³¹, il a imaginé une science en devenir qui s'occuperait de l'étude des signes au sein de la société. Cette tendance à donner un statut scientifique à l'existence des signes relève d'abord d'un constat qu'il a fait lui-même, selon lequel la langue n'est pas le seul système de signes pouvant exprimer des idées. Elle traduit ensuite l'idée d'une vision globale et tendancielle qui inféode la linguistique à la sémiologie, la réduisant à un chapitre de celle-là, à côté de la rhétorique. Par sémiologie, Saussure entend : « Une science qui étudie la vie des signes au

³¹ FERDINAND DE SAUSSURE : *Cours de linguistique générale*, Ed. ENAG, Alger, 1994, 2ème édition, page 33.

sein de la vie sociale ; elle formerait une partie de la psychologie sociale, et par conséquent de la psychologie générale ; nous la nommerons sémiologie (du grec sémons, « signe »). Elle nous apprendrait en quoi consistent les signes, quelles lois les régissent».

Parallèlement, de son côté, l'américain Charles Sanders Peirce développe lui aussi une discipline qu'il nomme Sémiotique et dont le but est l'étude de la relation logique entre le signe et le référent. La définition du signe qui procède de sa réflexion considère celui-ci comme : « *quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelques rapports ou à quelque titre* ». ³²

Ces travaux l'ont amené à établir une typologie de signes à trois pôles, à savoir l'icône, l'indice et le symbole. Le critère de base servant à cette classification est la relation entre le signifiant et le référent, classification qui a pour mérite, pensons-nous, d'avoir amorcé une approche théorique de l'icône et par conséquent de l'image. Cette dernière est considérée comme un signe qui entretient une relation de similitude avec ce qu'elle représente, c'est-à-dire le référent, étant donné que les propriétés intrinsèques à l'icône correspondent à celle de l'objet représenté. Ainsi, l'image est considérée, au sein de cette typologie, comme une sous catégorie de l'icône, à côté du diagramme et de la métaphore. Ce qui la différencie de la métaphore et du diagramme, par conséquent, c'est qu'elle entretient avec le référent un rapport de similarité qualitative. Elle imite les qualités du référent, notamment sur le plan de la forme, des couleurs, etc. L'index ou l'indice quand à lui est considéré comme un signe entretenant avec son référent une relation de contiguïté physique contrairement au symbole qui, lui, entretient avec ce qu'il représente, une relation conventionnelle.

II.2.3. Définition de l'image :

Selon le dictionnaire Le Petit *LAROUSSE* 2004³³ : Image (latin imago) Représentation d'un être ou d'une chose par les arts graphiques ou plastiques, la photographie, le film, etc.

Représentation imprimée d'un sujet quelconque. Image populaire, ou image d'Épinal : estampe, puis image photomécanique à usage populaire, de style naïf, dont Épinal a été le

³² CHARLES SANDERS PEIRCE : Écrit sur le signe, Seuil, 1978.

³³ Dictionnaire Le Petit Larousse, 2004, version CD-ROM

principal centre de fabrication au XIXe s. présentation naïve, simpliste d'un événement, d'un fait:

- **Au figuré** : ce qui reproduit, imite ou évoque quelque chose. *Cet enfant est l'image de son père. Elle est l'image même de la réussite.*

- **OPTIQUE, TECHNIQUE** : Ensemble plan de points ou d'éléments (pixels) représentatifs de l'apparence d'un objet, formés à partir du rayonnement émis, réfléchi, diffusé ou transmis par cet objet.

- **Spécialement** : Représentation d'un objet matériel donnée par un système optique.
-Représentation mentale d'un être ou d'une chose.

- **Image de marque** : notoriété et perception qualitative dans le public d'une marque, d'un organisme, d'une personnalité.

- **PSYCHOLOGIE** :

- **Image mentale** : représentation psychique d'un objet absent.

- **Image du corps** : représentation que l'individu a de son propre corps (à distinguer du schéma corporel dont la base est neurologique).

- **DROIT** : Droit à l'image : protection des personnes contre l'usage abusif de photographies ou de films les représentant sans leur accord.

II.3.La sémiologie de l'image :

Traditionnellement, l'image était confondue avec les autres arts visuels. Par conséquent, les interrogations relatives à sa signification étaient prises en charge dans une optique de questionnement sur le sens des arts en général. Ainsi, l'approche sémiologique de l'image, si elle demeure spécifique, c'est justement parce qu'elle s'est intéressée à la signification de l'image à partir de la notion de signe.

Cette approche a vu le jour avec Barthes qui jette les premiers jalons de cette sémiologie de l'image dans son article qui a fait école : « Rhétorique de l'image »³⁴. En même temps qu'il expose son modèle, il offre à celle-ci un premier corpus qui est l'image publicitaire. Ce choix de l'image publicitaire, il le justifie ainsi : « *Parce qu'en publicité, la*

³⁴ In Communications N° 4, 1964.

signification de l'image est assurément intentionnelle (...); si l'image contient des signes, on est donc certain qu'en publicité, ces signes sont pleins, formés en vue de la meilleure lecture : l'image publicitaire est franche, ou du moins emphatique ».

A l'origine du modèle barthésien une question cruciale se rapportant à la signification de l'image : « comment le sens vient-il à l'image ? ». Cette question correspond à la question suivante (ibid.) : « les messages visuels utilisent-ils un langage spécifique ? Si oui, quel est-il, de quelles unités se constitue-t-il, en quoi est-il différent du langage verbal ? »

A partir de l'analyse d'une publicité de pattes Panzani, Barthes a dégagé les différents niveaux de son modèle. Ce dernier est le résultat d'une étude très fine des éléments constituant l'affiche publicitaire en question. Barthes invente sa propre méthode qui consiste à dégager les différents types de signes entrant dans la composition de l'affiche. Pour ce faire, il décide alors de partir de ce qu'il comprend, les signifiés. A partir de ces signifiés qu'il détient, il cherche les signifiants qui les ont provoqués pour détenir en fin de compte des signes pleins. Baptisée ultérieurement par Liliane Hamm (1986:25) «appel par le signifié», cette méthode lui a permis de dégager cinq signifiés qu'il s'est efforcé de relier avec les signifiants qui les ont provoqués :

- Le retour du marché (le filet ouvert), comme interprétation liée à la connaissance des usages.
- L'*italianité* : dont les signifiants seraient les couleurs et les légumes, redondants avec la sonorité du nom propre Panzani.
- Le service culinaire total, produit par la déclinaison des produits frais au «concentré».
- La nature morte (ou still living) dont le signifiant serait la composition.
- La publicité, produit par la place de l'annonce dans la revue, l'insistance des étiquettes. (Joly, 2002: 210).

L'analyse de l'image peut cependant se faire en sens inverse, en commençant par inventorier l'ensemble des signes incrustés dans celle-ci pour en faire, en fin de compte, la synthèse et en dégager le(s) message(s) implicite(s). C'est ainsi que deux niveaux ou sous systèmes sémiologiques ont été dégagés par lui :

II.3.1. Le niveau dénotatif :

C'est le niveau le plus avéré et le plus élémentaire de l'image. Sa lecture est censée être évidente, donc objective. Elle consiste à recenser les motifs constituant la réalité apparente qui se donne à voir. Barthes (idem) parle, à ce niveau, d'« *état adamique de l'image* ». Dans ce cas, l'image est perçue comme un analogon, c'est-à-dire un miroir de son référent. Elle forme, comme il le dit « *le degré zéro de l'intelligible, encore inactivé et infra-sémantique* » (ibid.), puisqu'elle se contente d'enregistrer le réel, « *dans un rapport tautologique* ». Sa fonction principale est une fonction testimoniale qui lui permet d'attester et de certifier l'existence de son référent. Pourtant Barthes n'hésite pas à relever le caractère utopique du niveau dénotatif, car, même en se contentant de nommer spontanément les contenus de l'image, on tombe le plus souvent sans s'en apercevoir, dans l'interprétation. C'est pourquoi il est conseillé d'être vigilant, à ce premier niveau d'analyse, pour ne pas tomber dans l'interprétation.

II.3.2. Le niveau connotatif :

Il existe, selon Barthes, un deuxième niveau de signification de l'image, en sus du niveau dénotatif. C'est l'ensemble des significations secondes et non secondaires qui s'ajoutent au sens littéral. Il s'agit de la connotation. A ce stade de la lecture, la signification de l'image est à chercher au-delà de l'évidence. En effet, l'image dit toujours quelque chose à travers ce qu'elle montre. Ce sens connotatif prend appui sur le signe dénoté qui devient son propre signifiant. Pour Barthes, et c'est là un deuxième postulat de sa réflexion sémiologique, « *ce processus de connotation est constitutif de toute image, même les plus «naturalisantes»* » (ibid.), comme la photographie.

Sur le plan théorique, l'utilité de la connotation peut être située à deux niveaux : d'abord elle permet la prise en charge de la signification implicite, elle sert de fer de lance contre l'analogisme présumé de l'image, ce qui appuie l'idée de prise en considération de celle-ci à partir de la notion de signe.

II.3.3. Les fonctions du texte :

Après avoir montré l'existence de deux sous-systèmes sémiologiques investis dans l'image, Barthes étudie en profondeur le rapport liant la langue à cette dernière. Selon lui, pour accéder au signifié de l'image, le passage par la langue est incontournable. C'est à travers la langue seulement qu'on fait parler l'image. Cette réflexion l'amène à dégager deux

fonctions du texte : celle d'ancrage et celle de relais.

3.3.1. La fonction d'ancrage :

La première fonction que joue le texte vis-à-vis de l'image est une fonction d'ancrage. Pour Michel Martin (idem.79), le texte oblige le lecteur de l'image à «*pencher pour telle ou telle interprétation plutôt que telle autre interprétation rendue également possible pour l'analyse iconique* ». Par ce mot, il faut entendre surtout le pouvoir du texte à infléchir la lecture de l'image, dans un sens donné et donc à privilégier une lecture parmi une kyrielle de lectures possibles.

3.3.2. La fonction de relais :

La deuxième fonction que le texte joue vis-à-vis de l'image est celle de relais. Celle-ci apparaît lorsque le texte intervient pour compléter les messages qu'elle est censée mettre en exergue mais qu'elle se voit, malheureusement, incapable de dire explicitement, par ses propres moyens. Dans ce cas, le texte permet de poursuivre «*la diégèse à un moment ou l'icône s'avère moins efficace* » (ibid.), et donc permettre à l'action de progresser. Cette fonction de relais se manifeste surtout dans des images séquentielles, en assurant leur continuité pour, permettre à l'action de progresser.

II.4. L'image comme rhétorique :

Continuant d'analyser les procédés de signification par l'image, Barthes l'a pensée en termes de rhétorique. Il a émis l'hypothèse selon laquelle, l'image, métonymique par définition, contiendrait un certain nombre de figures de rhétorique, comme les métaphores visuelles. En effet, l'image ne peut montrer qu'une partie découpée dans le continuum du réel, mais elle n'est pas que métonymique. Martine Joly (1993: 73) cite l'exemple de la publicité Marlboro qui substitue le paquet de cigarette à la boîte de COCA pour signifier fraîcheur, à la batterie d'un moteur pour signifier énergie, ou à la radio d'une automobile pour signifier divertissement. C'est ainsi que Barthes (ibid.) parvient à appliquer les anciens champs de la rhétorique à l'image et qui sont :

- *L'inventio* : qui correspond à la recherche d'idées et d'arguments
- *Le dispositio* : qui consiste à mettre en place les grandes portions du discours (exode, narration, etc.).

- *L'elocutio* : ou le style qui concerne à la fois le choix des mots et l'organisation interne de la phrase (utilisation des figures de style). Il arrive ainsi à proposer une rhétorique de l'image qu'il range sous deux acceptions :

Comme *inventio*, c'est-à-dire comme mode de persuasion et d'argumentation, d'où la reconnaissance de la spécificité de la connotation. Puis comme *élocution*, c'est-à-dire comme figure de style. Des travaux ultérieurs³⁵ lui donnent raison, en confirmant cette hypothèse et en prouvant que l'image publicitaire contient toutes les figures de rhétorique classique. Dans une optique freudienne, Serge Tisseron³⁶ nous confirme aussi dans cette idée, lorsqu'il évoque le cas des images publicitaires qui jouent sur l'excitation, pour faire vendre des produits de consommation. Pour lui :

«La publicité agirait en excitant les désirs sexuels puis en les détournant. Excitation directe, en associant la vision d'hommes ou de femmes, dans des postures ou des accoutrements érotiques, mais il peut s'agir d'une excitation indirecte parce que les organes sexuels peuvent être présentés à travers des métaphores innombrables. Et on peut dire, de ce point de vue, que la publicité agirait comme un pompier pyromane. D'abord elle allumerait le désir sexuel et puis, comme évidemment elle ne peut pas l'assouvir, elle tenterait de l'éteindre, en le détournant vers un objet à consommer».

Ainsi, pastichant Martine Joly nous pouvons dire que chaque photographe, chaque preneur d'images serait un Monsieur Jourdain qui fait de la rhétorique sans le savoir. Dans une certaine mesure, Barthes rejoint, même un peu tardivement, le point de vue et la lucidité de Charles Sandres Peirce, à propos de la métaphore. Peirce, on s'en souvient, avait pensé celle-ci en tant que sous catégorie de l'icône, à côté de l'image et du diagramme. Barthes à son tour, nous montre aussi qu'avec l'image, si on est dans les signes on est aussi dans la rhétorique.

II.5.1. Les signes plastiques non spécifiques :

Dans cette première catégorie de signes, Martine Joly met la couleur, la lumière et l'éclairage. Ce sont les signes qui ne sont pas spécifiques aux messages visuels.

II.5.1.1. La couleur :

³⁵ Jacques Durand : « Rhétorique et image publicitaire », in Communications N° 15, 1970.

³⁶ Propagande, publicité, information et désinformation. Conférence à l'université de tous les savoirs le 8 juin 2000 (version audio).

On distingue souvent entre le vocabulaire des couleurs, leur symbolisme et leurs effets psychologiques. Du point de vue de leur vocabulaire, on reconnaît la différence entre certaines couleurs dites chaudes, appelées aussi couleurs « solaires » comme le rouge, le jaune, l'ocre, et des couleurs froides dites couleurs célestes ou aquatiques comme le bleu, le vert. Sur le plan symbolique, les couleurs sont parlantes et leurs significations sont différentes d'une société à l'autre. Par associations implicites ou explicites, on leur attribue des valeurs qui ont le plus souvent des relations avec leur usage symbolique. Si la signification des couleurs varie d'une société à l'autre, voire même à l'intérieur d'une même société, il reste par conséquent difficile d'établir une grille absolue d'interprétation. Martine Joly (ibid.104) est on ne peut plus claire à ce propos, quand elle avance qu'il n'y a : *«pas de grille absolue d'interprétation des couleurs, mais de la sensibilité à son entourage, à sa propre culture, à sa propre histoire, ainsi qu'à celles des autres»*. En effet, la perception des couleurs reste dans une large mesure culturelle. Et partant de cette idée, nous demeurons convaincu qu'une initiation minimale des élèves à l'interprétation de celles-ci, dans le cadre d'une pédagogie de l'image, doterait ceux-ci d'outils efficaces de l'intelligibilité de l'objet image et les rendrait plus sensibles au monde coloré, qui les entoure, dont ils font parfois usage sans s'en rendre compte.

II.5.1.2. La lumière et l'éclairage :

Comme la couleur, la lumière et l'éclairage, naturels ou artificiels, ont une signification particulière dans l'image. Ils peuvent nous informer sur le moment et le lieu de la prise de vue qui peut être à l'intérieur ou à l'extérieur, de jour ou de nuit, etc.

II.5.2. Les signes plastiques spécifiques :

Martine Joly retient sous cette appellation trois types de signes plastiques spécifiques : le cadre, le cadrage et la pose du modèle :

II.5.2.1. Le cadre

C'est la limite physique de l'image, généralement de forme rectangulaire et qui sert à délimiter, en l'isolant d'un tout, un espace lors de la prise de vue.

II.5.2.2. Le cadrage (ou échelle des plans) :

Par plan, nous entendons la façon de cadrer la scène photographique. Ainsi, différents types de cadrage sont reconnus. Chaque cadre a sa propre fonction.

Nous aimerions toutefois attirer l'attention sur la relativité de l'échelle des plans en rappelant que la nomenclature classique qui existe a été définie par rapport au corps humain, ce qui n'est pas sans soulever un certain nombre de problèmes lorsqu'il s'agit de présenter des objets ou des êtres qui n'ont pas le même volume. Cela n'échappe toutefois pas à Liliane Hamm (ibid.46) qui remarque qu' : *«un problème ne manquera pas de surgir, si dans le GP se trouve une image présentant par exemple un petit animal (chenille, papillon, lézard..). Par rapport aux définitions données, il s'agit là déjà de très gros plans. Les images présentant alors des détails (tête, ailes, yeux, etc.) ne trouveraient plus de plans «disponibles» dans l'échelle telle que nous l'avons définie»*. Mais en dépit de ce problème d'ordre technique, nous avons jugé utile de nous focaliser sur les plans suivants que nous retenons, dans notre grille d'analyse parce qu'ils nous semblent appropriés, compte tenu de leur utilité et de leur commodité à l'âge des apprenants.

Plan d'ensemble ou plan large :

Ce plan focalise l'attention sur une partie seulement du contexte, en isolant une action précise. C'est le cas, par exemple, de présenter un personnage dans son environnement. Sa fonction est de situer.

Plan moyen : l'importance dans ce plan est accordée à un personnage pour le mettre en valeur.

Plan américain : Ce plan prend le personnage juste au dessus des genoux. Sa fonction est de focaliser l'attention sur le personnage, ses gestes, etc., pour le mettre en valeur.

Plan rapproché : Il existe en deux dimensions : il est large lorsqu'il cadre le personnage à la ceinture. Il est rapproché, serré ou poitrine, quand il cadre le personnage à la poitrine. Dans les deux cas, sa fonction est d'attirer l'attention sur le personnage en l'appréhendant de façon intime, et en montrant sa situation morale, psychologique, ses intentions, son caractère.

Gros plan : Cadrant la tête du personnage, il vise à pénétrer l'intimité de ce dernier en convoquant ses sentiments, sa sensibilité.

Très gros plan : il focalise l'attention sur un détail significatif et a pour fonction de renforcer l'effet dramatique.

II.5.2.3. La pose du modèle :

Le concept de pose de modèle renvoie à la présence de personnages dans l'image. Lorsque l'image contient des personnages, ceux-ci adoptent forcément une posture quelconque : de face ou de profil. Cette posture induit des significations diverses. Pour Martine Joly (ibid.121) : « *Soit le modèle se présente de face, soit il se présente de profil. La pose de face, le regard se tourne vers le spectateur, est la pose la plus implicite pour le spectateur. En effet, celui-ci fixe alors le regard du modèle dans une sorte de tropisme projectif. Si dans une image, il y a des personnages, on cherche les visages, s'il y a le regard, on cherche le regard* ».

II.5.2.4. L'angle de vue :

A ces trois types de signes spécifiques que nous venons d'évoquer, nous pouvons adjoindre l'angle de prise de vue. En effet, il existe trois types d'angles de prise de vue, qui ont chacune sa signification propre mais qui peuvent être utilisés à contre-emploi :
normal : elle est de face et à hauteur du personnage.

La vue en plongée : le sujet y est photographié d'un point d'observation plus élevé. Sa valeur essentielle est psychologique et consiste à diminuer ce sujet en l'écrasant, ce qui suggère l'idée d'infériorité.

La vue en contre plongée : elle est le contraire d'une vue en plongée. Sa valeur consiste à magnifier le sujet photographié pour créer un effet psychologique de supériorité

II.6. L'analyse et interprétation des tableaux :

Présentation du corpus :

Notre corpus d'étude s'étalera sur cinq toiles du peintre Etienne Dinet : le cimetière, la courtisane, une danseuse nailia, jeux de Krouta. Afin décortiquer l'image avec la méthode suivie qui sert à combiner la sémiotique et la littérature en adoptant une grille d'analyse sémiotique

II.6.1. Analyse du premier tableau : danseuse de la tribu des Ouled Nail



A) Le message plastique

Signifiants plastiques

signifiés

Cadre : présent	Mesuré (80 x67, 5) cm Focaliser l'attention sur ce que présente la (scène) et imposer une lecture centripète
Cadrage : Plan rapproché : Il existe en deux dimensions : il est large qui cadre le personnage. Il est rapproché, vertical très serré sur le visage L'image est un plan rapproché	Sa fonction est d'attirer l'attention sur le personnage en l'appréhendant de façon intime, et en montrant sa situation morale, psychologique, ses intentions, son caractère
Angle de prise de vue : La vue en contre plongée :	focalisation sur les visages et la gestuelle consiste à magnifier le sujet de la danse pour créer un effet psychologique de supériorité

Composition et mise en page : composition focalisée (centrer le regard sur le visage du personnage et le gestuelle de la danse)	La profondeur du champ En premier plan, les deux femmes qui danse, en seconde les le gestuelle en arrière-plan apparaît homme mais la lumière un peu sombre
Couleur : à dominante chaude et froide : -rouge -le doré -vert	-Couleur associé a la chaleur, a l'énergie a la passion et a l'amour c'est aussi la couleur du sang du pouvoir et danger -Porteur de puissance par la richesse couleur faste de luxe exprime la fortune sur leurs habits, leurs bijoux -espérance porteur de chance, la fraîcheur et de la nature
Éclairage : directionnel	La luminosité naturelle de l'or est diffusée au niveau de tout le tableau
La texture :	L'œuf sur toile
Les lignes les formes :	tableau les courbes pour peindre les vêtements, le contour des corps, les gestuelle es cercles sont pour les bijoux qui signifient un tout fin

B) Le message iconique :

L'image représentée est un gros plan des femmes voilées ayant pour arrière-plan un horizon

Signifiants	Signifiés
Deux danseuses	Être humain, l'originalité Ouled Naïl Ouled Naïl métier de la joie
Les visages	Visages maquilles des khôls et harkous une qui apparaitre jeune et l'autre vielle et ridée les deux avec front tatoué
Accessoire	L'or qui exprime la richesse la lumière et la perfection
Le tatouage	Il représente le contexte Au période coloniale les femmes tatouées à cette époque pour cacher la beauté
Café de la joie	La joie la danse l'amour musique danse sexualité

C) La description et l'interprétation préalable du tableau :

Les bordures du tableau sont limitées par un cadre mesuré (80 x 67, 5) cm est signé en bas à gauche (E.DINET 1902), en écriture jaune en arabe en haut à droite Khadra, à gauche Embarka ce tableau contient des formes animés « humaines : les deux jeunes filles, danseuse).

Le premier regard tombe sur la femme brunette khadra à gauche qui porte une *grotesque roba* orange, une couleur chaude qui attire les yeux du regardeur, avec des manches larges d'une couleur froide où se mélangent le doré, et le vert ; elle porte un viol transparent sa tête décoré par "le mechebbek" d'or. Un collier en or et en argent entoure son coup, des et des *mgawess* en argent autour des poignets. Ses yeux sont maquillés par le *kôhl*, et les sourcilles par le *harkous*. Sur son front apparaît un tatou.

Embarka de gauche mettre sa main droite avec la main gauche de sa copine. La seconde danseuse à droite porte aussi une *roba orange* rassemble celle de khadra avec des manches courts coloré par le jaune et le vert, met sur son dos un châle assorti couvre sa tête par une sortie avec la couleur orange de la *roba* et doublement tournée par une autre de couleur jaune et rouge dorées sa tête couvre par un lourds *mechebbek*. Elle porte des bracelets en argent lourds et très larges, ses yeux sont maquillés de *kôhl*. Le visage ridée de la première Le sourire partagé reflète leur état la danse dont parle le titre du tableau sont pratiqués dans le cadre des joies Parmi les détails qui font partie du décor animé la présence d'un homme dont le portrait n'est pas visible. Il se pourrait que ce soit un passant dont le rôle est de montrer que l'endroit où se trouvent les filles est au niveau du café de la joie

D) La relation entre le tableau et son titre :

Cette relation nous fait repérer une fonction ancrage et relais au même temps

- Ancrage s'explique dans Le titre danseuse de la tribu des Ouled Naïl. Donc le titre ici renforce les informations délivrées par l'image.
- Relais parce que le peintre ajoute d'autres informations en arabe les noms des deux danseuses khadra et embarka au haut du tableau

E) Message globale :

Cette toile représente deux femmes danseuse de la tribu d'Ouled Naïl qui dansent.

La danseuse sont bien habillées et portent des bijoux en argent et en or ce qui nous permet de dire qu'elles sont des de prostituées Car, si les filles appartenaient à des familles riches, le peintre n'aurait jamais l'occasion de les peindre vu les traditions, les coutumes et les conventions sociales qui interdisent aux filles de familles, de s'exposer devant un étranger. . Au sujet de la danse *naili nous* disons que le contexte dans lequel se pratique cette danse. Chaque mouvement dans la danse *naili a* beaucoup de significations le gestuelle montre la spécifié de cette région.

II.6.2.Analyse du deuxième tableau fête de nuit

A) Le message plastique

Signifiants plastiques	signifiés
Cadre : présent	Focaliser l'attention sur ce que présente la (scène) et imposer une lecture centripète
Cadrage : vertical très serré sur le visage Plan d'ensemble ou plan large :	focalise l'attention sur une partie seulement du contexte, de présenter un personnage dans son environnement Sa fonction est destituer.
Angle de prise de vue : La vue en contre plongée :	focalisation sur les visages et le gestuelle consiste à magnifier le sujet de la danse et même le décor
Composition et mise en page : composition focalisée (centrer le regard sur la scène présenté)	Au niveau du premier plan apparaissant la femme qui danse au milieu le second sur les hommes à droite représentent le contexte d'amour Et l'arrière plan (le décor naturel)
Couleur : à dominante chaude et froide : -le rouge -vert -Le jaune ou le doré	Rouge jaune vert -Couleur chaude signifie l'amour la sexualité passion triomphe -Dans la culture traditionnelle on l'associe à l'espoir et a la chance, l'espérance et la fraîcheur - porteur de puissance richesse, précieuse du luxe il réchauffe le cœur
Éclairage : directionnel	La luminosité naturelle de l'or et des bougie sont diffusée au niveau de tout le tableau
La texture :	Huile sur toile
Les lignes des lignes droites (horizontales ; verticales) et des lignes incurvées (courbes) les formes : la forme sphérique	et les cercles pour composer des formes variées pour les visages La position des suggère la réalisation des personnages

B) Le message iconique

L'image représentée est un gros plan des femmes voilées ayant pour arrière-plan un horizon

Signifiants	Signifiés
Danseuse au milieu	Être humain, l'originalité de la danse des Ouled Nail
Les visages	Identité de la personne de l'homme, des femmes et les présent de la scène
Bougies	La clairvoyance les pouvoir physique et de divination
Foulard	La féminité la sensualité et la vitalité des danseuses
Bendir	Exprime la joie la musique naili la ghaita sorte de hautbois

C) La description et l'interprétation préalable du tableau

Le tableau est signé en bas à droite en langue française par « E. DINET », cette toile contient des formes animées « humaines » danseuse et amant et d'autres rigides « désert palmier ».

Le premier regard tombe en premier lieu sur danseuse au milieu habillée d'une robe longue *rouge* dégradé en or avec manche transparent courte et large robe, elle porte un et un foulard transparent et des bijoux en or (des chaîne en or et un *medouer* au centre du turban) la coiffure est constituée de grosses tresses en forme de cercle en or, tandis que les oreilles sont décorées par des anneaux en or. La robe est entourée au milieu par une ceinture large d'argent (*sebta* ou *hzam*) qui ajoute une brillance et une lumière à la robe et au tableau. Ses mains son comme des ailes d'oiseau elle danse avec un foulard rouge assorti à la robe.

En deuxième lieu, les yeux de l'amant qui fume à droite qui porte un burnous blanc est fasciné par la danse, un sourire partagé reflète leur état de joie et de plaisir, le chant et la danse. Par les entremetteurs et les joueurs de la ghaita et le bénir. Parmi les détails qui font partie du décor non animé la présence des bougies autour de spectacle qui donne couleur qu'est le rouge. Elle symbolise l'amour, l'érotisme, le tabou et la prostitution. Cette couleur qui séduit les yeux et nous rappelle les fêtes et la joie de l'enfance « jeux, bonbons... en couleur rouge. ».

En remarquons que les femmes représentées dans ce tableau portent presque les mêmes vêtements et la même couleur le vert qui exprime la **fraîcheur**, et les accessoires en or et en argent cela

exprime que la femme représentée dans le tableau sont des femmes courtisane ou des prostituées

D) La relation entre le tableau et son titre

Cette relation nous fait repérer une fonction ancrage et relais au même temps

- Ancrage s 'explique dans Le titre fête de la nuit. Donc le titre ici renforce les informations délivrées par l'image.

E) Message globale

la présentation de cette danseuse dans un endroit hostile le désert au lumière des bougies celle exprime qu'elle est la princesse de feu prosternés devant elle comme les persans devant le feu qu'il adoraient ses amoureux sont anéantis par l'extase et supportent avec résignation les brûlures des étincelles quelle lance sur leur cœurs endoloris .

II.6.3. Analyse du deuxième tableau : le jeu de la Krouta



A) Le message plastique

Signifiants plastiques

signifiés

Cadre : présent	cadre mesuré (49,5 x 66 cm) Focaliser l'attention sur ce que présente la (scène) et imposer une lecture centripète
Cadrage : L'image est un moyen plan	Plan moyen : l'importance dans ce plan est accordée à un personnage pour le mettre en valeur.
Angle de prise de vue : normal	elle est de face et à hauteur du personnage
Composition et mise en page : composition focalisée (centrer le regard sur les visages des fillettes)	La profondeur du champ En premier plan, les deux filles qui jeu, en seconde les caillou et leur mains en arrière-plan apparaît des palmiers
Couleur : à dominante chaude et froide : -Le jaune et marron	 -Couleur de sable, de chaleur, du soleil, de jeunesse.

-le rose	_ couleur de tendresse de la féminité et de la compassion
Argent	Couleur une couleur neutre qui exprime la que la fille sont célibataire l'argent porte le bonheur
-blanc	le blanc suggère la pureté et la perfection symbole d'innocence et virginité
Éclairage : naturel, directionnel	La luminosité naturelle de soleil est diffusée au niveau de tout le tableau
La texture :	Huile sur toile
Les lignes les formes :	tableau les courbes pour peindre les vêtements, le contour des corps, les plantes es cercles sont pour les bijoux qui signifient un tout fini

B) Le message iconique

L'image représentée est un gros plan des femmes voilées ayant pour arrière plan un horizon

Signifiants	Signifiés
Deux jeunes filles	Être humain, l'originalité et' innocence des filles Ouled Nail Ouled Nail
Les visages	Identité de la personne Jeunes filles avec un sourire qui exprime la joie
Caillou	Le jeu de la Krouta une sorte de jeu d'osselets
Palmiers	Exprimer la région chaude et la vie
Sable	L'orient Le désert, l'Afrique, l'immensité

C) La description et l'interprétation préalable du tableau

Les bordures du tableau sont limitées par un cadre mesuré (49,5 x 66 cm), il est signé en bas à

gauche en langue française par « E. DINET », cette toile contient des formes animées « humaines deux jeune fille » et d'autres rigides « palme, oasis ».

Le premier regard tombe en premier lieu sur la fille à droite habillée d'une robe longue blanche, elle porte un turban vert peut être c'est l'effet de la luminosité faible. Ce turban paraît un peu lourd, il est lié par un foulard noir et des bijoux en argent (une ligne de petits *khamisa* et un *medouer* au centre du turban) la coiffure sont constitués de grosses tresses en forme de cercle, tandis que les oreilles sont décorées par des anneaux en argent.

L'argent est le bijou le plus porté par les filles afin de se distinguer des femmes et d'éloigner les mauvais esprits *el aïne*.

La robe est entourée au milieu par une ceinture large orange en tissu (*sebta* ou *hzam*) qui La fille a un teint clair et un visage aux traits fins, un doux sourire lui donne un charme précieux,. Les mains de la fille sur terre. Ses mains sont décorées par les bracelets (*megwassa*) montrent la coquetterie et la féminité de cette jeune fille.

La fille est assise en pliant ses jambes, son pied décoré par bracelets de cheville (*khalkhal*) il semble qu'elle est entrain de parler ou de raconter un sujet heureux et son regard n'est guère en dessous fixé sur les yeux de la fille à gauche à côté d'elle,

En deuxième lieu, ce qui saute aux yeux C'est la fille de gauche qui est plus proche de la fille une *melhfa* en rose clair Le turban noué sur la tête e assorti avec la *melhfa*, ce turban entoure par un transparent abrouks, ces oreilles décoré par des boucles en argent et grands bracelets (*mgawess*) ; en argent entoure la main droite posé par terre. La main gauche posée sur la bouche et le doigt (le pouce) sur la joue expriment un étonnement, la fille souriante regarde directement les yeux de la fille en face (la fille à droite) qui est moins grande par rapport à elle. Et la fille à gauche fixe ses yeux sur les pierres et elle cherche une méthode pour gagner le jeu Le décor en arrière-plan met en évidence un jaune éclatante de lumière de différentes longueurs, dans un espace très serré, La couleur jaune sable domine le décor et plus loin apparaît une verdure à la bordure droite de la toile qui attire l'œil et une palmeraie qui apparait derrière le dot de la fille a gauche.

D) La relation entre le tableau et son titre :

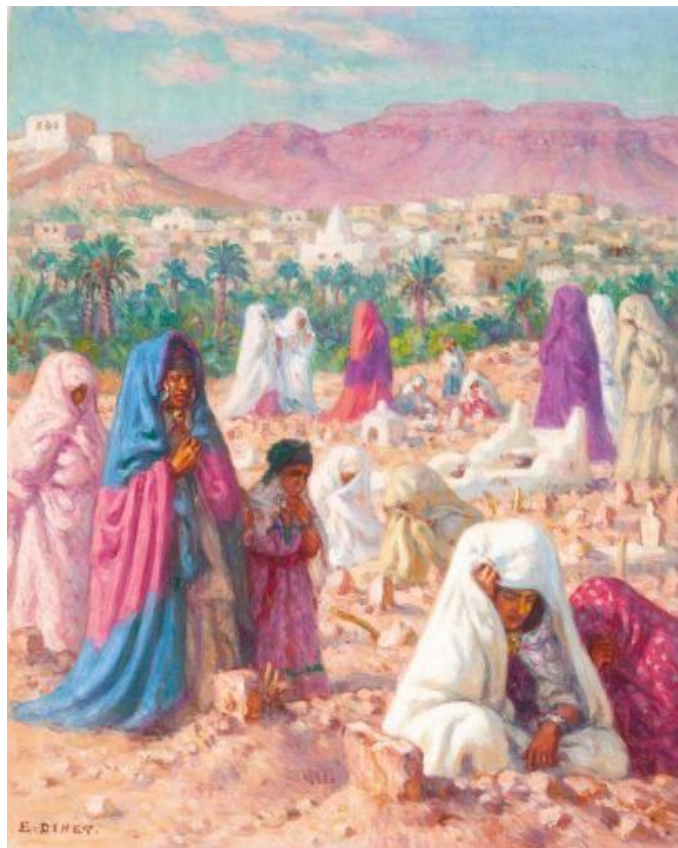
Cette relation nous fait repérer une fonction :

- Ancrage -Ancrage s 'explique dans le titre le jeu de la Krouta. Donc le titre ici renforce les informations délivrées par l'image

C) Message globale :

Le jeu de la Krouta est le titre de la toile qui résume toute la scène. Selon le dictionnaire de la Larousse le mot qui est un nom féminin signifie ruse, toutes ses significations sont à lire dans ce tableau qui représente deux filles qui se jouent. Le choix de l'oasis comme lieu éloigné des autres donne l'impression de la joie et. Aussi le sourire doux, et les regards nous confirment qu'elles sont entrain de partager un secret d'amour Elles se relèvent la joie de la victoire peinte sur son visages et déjà elles songent a d'autre triomphes

II.6.4. Analyse du quatrième tableau : le vendredi au cimetière



A) Le message plastique

Signifiants plastiques

signifiés

Cadre : présent	Limité par un cadre mesuré (100 x 81cm)
Cadrage : vertical très serré sur les visages	Correspondant a l'échelle du plan,

L'image est un gros plan	d'ensemble qui cadre l'objet et le personnage, Proximité avec le spectateur et mise en valeur des morphologies
Angle de prise de vue : la vu en contre plongée	consiste à magnifier le sujet photographié pour créer un effet psychologique
Composition et mise en page : composition focalisée (centrer le regard sur le visage du personnage et les tombes)	Au niveau du premier plan apparaissant Les personnages le second sur les tombes représentent le contexte de la tristesse et une culture de visites du cimetière Et l'arrière plan (le décor naturel)
Couleur : à dominante chaude et froide : -Le jaune et le marron -le rose -bleu -Leblanc	Couleur de sable, de chaleur, du soleil, de jeunesse. En arrière plan identifie la nature saharien -couleur de tendresse de la féminité et de la compassion -le bleu suggère la pureté et la perfection symbole d'innocence et virginité signifie dans la culture naili la fille fiancée -couleur du calme du rêve et d'amour exprime l'état d'âme de la femme la pureté, la simplicité et l'innocence cette couleur portée par les vielle et les femmes mariées
Éclairage : naturel, directionnel	La couleur blanche qui est une couleur de valeur donne de la lumière au tableau
La texture :	Le tissu des robes est très bien représenté, on peut sentir et toucher la qualité du tissu à travers la technique et les couleurs finement utilisées
Les lignes des lignes droites (horizontales ; verticales) et des lignes incurvées (courbes) les formes : la forme sphérique	et les cercles pour composer des formes variées pour les visages La position des suggère la réalisation des personnages

B) Le message iconique :

L'image représentée est un gros plan des femmes voilées ayant pour arrière-plan un horizon

Signifiants	Signifiés
Des femmes voilées du ghanbouz	Être humain, la religion islamique l'originalité et l'authenticité des Ouled Naïl
Les visages	Identité de la personne fille jeune fille, vielle
Tombes	Rappelle au sujet récepteur le contexte la mort, hostilités
Cimetière	Dieu, destin
Sable	Le désert, l'Afrique, l'immensité

C) La description et l'interprétation préalable du tableau:

Les bordures du tableau sont limitées par un cadre mesuré (100 x 81cm), il est signé en bas à gauche en langue française par « E. DINET », cette toile contient des formes animées « humaines » et d'autres rigides « objets, tombe, mosquée montagne l'oasis ».

le premier regard tombe en premier lieu sur les femmes au milieu habillée des robe longues *melhfa* de déferents couleurs et sur la vielle qui porte *melhfa* bleu ciel dégradé avec le rose et une dentelle plissée à l'extrémité de la robe, , aussi il y a des taches noires au niveau de sont turban , peut être c'est l'effet de la luminosité faible. Accompagnée a sa fille qui porte une robe rose et turban noir a droite au bas une femme porte un ghanbouz blanc mettre sa main sur sa tête, Elles dispersent sur les tombes et d'autres groupant autour d'un seul mort

En deuxième lieu, ce qui saute aux yeux ; c'est la fille de droite qui est plus proche des femmes au centre (elles cachent leur visage et ne laisser découvert qu'un seul œil). La fille portune *melhfa* blanchâtre en mettant la main sur sa tête qui exprime sa tristesse par son visage, à coté d'elle une autre qui porte un ghanbouz rose détaché par le blanc semble pleure en cachant son visage derrière l'autre

Le décor en arrière-plan met en évidence un ciel bleu nuageux et des maisons en pierres de différentes longueurs, dans un espace très serré, la vision de maisons n'est pas déterminée, il y a des portes en bois et des fenêtres très hautes et étroites.

La couleur jaune sable domine le décor et plus loin apparaît une verdure à la bordure droite de la toile qui attire l'œil et une palmeraie qui apparaît le cimetière. L'image de cimetière est un support privilégié de la communication humaine.

Le regard de sa femme polysémique l'une plaint de son mari qui veut prendre une seconde épouse, une autre souhaite la mort de sien pour épouser son amant, une autre fait des vœux pour le mariage de sa fille avec un homme riche et considéré.

Deux éléments contradictoires qui ne peuvent être rassemblés : la tristesse et la joie, la tristesse exprimées par leurs visages pâles et ses chagrins, les pleurs qu'elles versent auprès d'un mourant sont un soulagement qui exprime la joie et le repos d'âme.

D) La relation entre le tableau et son titre

Cette relation nous fait repérer une fonction ancrage et relais au même temps.

- Ancrage : s'explique dans le titre le cimetière. Donc le titre ici renforce les informations délivrées par l'image.
- Relais parce que le peintre ajoute d'autres informations : le nom d'artistes et la date du tableau que nous ne pouvons pas comprendre uniquement par l'image que la scène représentée appartient à la période coloniale 1904.

E) Message globale :

Le vendredi au cimetière est le titre de la toile qui résume toute la scène. Le vendredi jour de fête de croyants, une longue file de femmes voilées accompagnées de leurs enfants. Le choix de cimetière comme lieu éloigné des vivantes donne l'impression de la liberté et son regard et pour son chagrin, les pleurs qu'elles versent auprès d'un mourant sont un soulagement car elles ne pouvaient pas ouvrir son ghanbouz sauf devant la tombe car elle cache sa beauté et elle ne sortira complètement voilée ; le choix du cimetière pour visiter les tombes de ses proches, chaque femme raconte une histoire dans ce tableau. L'une demanda la bénédiction de l'habitant de la tombe et l'autre pour souhaite la mort de son mari pour épouser son amant, une autre...

Chapitre III :

Dialogue entre Littérature et Peinture

Chapitre III : Dialogue entre Littérature et Peinture

III .1. Intertextualité

Dans ce premier chapitre, nous tenterons de cerner le cadre théorique de l'intertextualité pour délimiter notre champ d'étude. Afin de clarifier cette notion de l'intertextualité, nous nous intéresserons à sa genèse depuis les formalistes russes, jusqu'à son développement en Europe par certains théoriciens. L'intertextualité, comme nouvelle notion s'inscrit dans le champ de la critique littéraire, à partir des années soixante dans le courant critique appelé le structuralisme. Elle a été l'objet de multiples théorisations et sujet de nombreuses contradictions et ambiguïtés.

Diverses définitions ont été attribuées à la notion d'intertextualité. Dans son ouvrage « *l'intertextualité, Mémoire de la littérature* » Tiphaine Samoyault mentionne à ce propos que :

« Le terme d'intertextualité a été tant utilisé, chargé de sens différent qu'il est devenu une notion ambigu du discours littéraire ; souvent on lui préfère aujourd'hui des termes métaphoriques qui signalent d'une manière moins technique la présence d'un texte dans un autre texte : tissage, bibliothèque, entrelacs, incorporation ou tout simplement un dialogue »³⁷

Dans cette définition l'ambiguïté dans quelques-unes des notions de l'intertextualité atteignent parfois le seuil de la contradiction.

III.1.1 Les formalistes russes et le fondement de la notion intertextualité

Tout a commencé avec les Formalistes Russes et leur vision sur l'autonomie du texte littéraire, indépendamment des faits psychologiques, sociologiques, historiques et même idéologiques. Selon les formalistes Russes, le texte littéraire ne s'explique par des causes externes. Mais, il doit être recentré sur lui-même. Le postulat de base d'une telle théorie de la littérature est traduit dans l'ouvrage « *Théorie de la littérature* », un ensemble de textes des Formalistes Russes réunis par Tzevant Todorov dans lequel il suggère que :

³⁷ Tiphaine SAMOYULT, *L'intertextualité Mémoire de la littérature*, Armand colin, Paris, 2005, p.5.

« l'objet de la science littéraire doit être l'étude des particularités spécifiques des objets littéraires les distinguant de toute autre matière, et ceci indépendamment du fait que, par ses traits secondaires, cette matière peut donner prétexte et droit de l'utiliser dans les autres sciences comme objet auxiliaire »³⁸

Pour ce groupe de théoricien, ce sont les éléments internes au texte qui feront l'objet d'étude. Le texte est « autotélique ». Cette autonomie donne la possibilité aux théoriciens de définir ce qu'est le texte littéraire. Roland Barthes récupère les propos de Julia Kristeva, pour ce qui est de la définition du texte, dans son article *la Théorie du texte* : « Nous définissons le texte comme un appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe avec différents énoncés antérieurs et synchroniques ».³⁹

Nous remarquons que cette définition comporte certains éléments et conditions théoriques pour une étude dite scientifique du texte littéraire, mais dépourvue de son contexte. Pour autant les formalistes russes ne rejettent pas l'idée de la présence du facteur social dans le texte littéraire. Tzevant Todorov rajoute à ce propos : « L'histoire de la littérature ne s'explique pas par l'action des causes extra-littéraire qui provoquerait le renouvellement des œuvres, c'est au contraire le jeu des relations qui s'établissent entre les œuvres qui est le moteur de l'évolution des textes ».⁴⁰

L'idée de la dynamique interne qui régit les œuvres littéraires permet l'évolution de la littérature.

III.1.2 L'intertextualité à partir du dialogisme :

Mikhaïl Bakhtine, théoricien du roman et philosophe a collaboré avec sa notion de *dialogisme* à la genèse de l'intertextualité. Sa théorie de l'énoncé et du dialogisme découle à partir de ses deux monographies, celle sur l'œuvre de *François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la renaissance*, et l'autre sur l'œuvre de Dostoïevski, *Problème de la poétique de Dostoïevski*. Dans ces deux études, il constate que le roman est principalement un phénomène du langage, un espace polyphonique où se comparent différents composants linguistiques, stylistiques et culturels. Bakhtine envisage le roman de Dostoïevski comme un roman polyphonique, une sorte de mise en scène de plusieurs voix. Il explique :

³⁸ Tzevant TODOROV, *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes*, Le Seuil, Paris, 1965.

³⁹ Roland BARTHES, art, « Théorie du texte », in *Encyclopaedia Universalis*, 1973, p.997

⁴⁰ Tzevant TODOROV, op cit

«On voit apparaître dans ses œuvres des héros dont la voix est dans sa Structure identique à celle que nous trouverons chez les autres. Le mot du héros sur lui-même et sur les monde est aussi valable et entièrement signifiant que là l'est généralement le mot de l'auteur [...] il possède une indépendance exceptionnelle dans la structure de l'œuvre, résonne en quelque sorte à côté du mot de l'auteur recombinaut avec lui ainsi qu'avec les voix tout aussi indépendantes et signifiantes des autres personnages sur un mode tout à fait original »⁴¹

Autrement-dit, le Dialogisme pour Bakhtine est un discours avec une multiplicité de voix dans un texte littéraire, c'est-à-dire, le romancier mêle plusieurs discours, plusieurs visions du monde, plusieurs langages sociaux. C'est à ce stade que la polyphonie s'installe. D'ailleurs à ce propos Tiphaine Samoyault déclare que : « Il ne s'agit pas dès lors de repérer un intertexte quelconque, puisque tout devient intertextuel ; il s'agit plutôt de travailler sur la charge dialogique des mots et des textes, fragments de discours que chacun fait entrer en dialogue »⁴²

De ce fait, le langage du roman selon Bakhtine est un système de langage qui s'éclaire mutuellement en dialoguant, et l'exemple de Dostoïevski le prouve bien. D'après Bakhtine, Le roman est le genre littéraire par excellence où se manifestent le dialogisme et la polyphonie. Il explique que le roman par sa forme de prose facilite l'apparition de l'intertextualité avec une manière plus intense et remarquable. Pour lui le roman est essentiellement dialogique, alors que la poésie est monologique, car le « *Le langage du poète, c'est son langage à lui, le discours poétique ne présume pas les énoncés d'autrui* »⁴³ Enfin nous pourrions dire que les études de Bakhtine sur le dialogisme sont importantes pour la genèse de l'intertextualité, en particulier dans le champ des études littéraires.

III.1.3 Kristeva et le terme « *intertextualité* » :

C'est dans la continuité des formalistes russes et celle de Bakhtine, que situent les travaux de Julia Kristeva sur l'intertextualité, inspiré par les travaux de Bakhtine sur le dialogisme. La notion de l'intertextualité après avoir été une idée, prend sa place dans la critique littéraire et l'analyse dans le champ de la théorie littéraire. Il faut dire que, la majorité des théoriciens s'accordent à considérer Julia Kristeva comme la première à avoir

⁴¹ Michail, Bakhtine, Théorie de la littérature, éd, Seuil, 1965, p.50

⁴² Tiphaine, Samoyault, op, cit. p.11.

⁴³ M, Bakhtine, Esthétique de la création verbale, éd, Gallimard, Paris, 1984, p.107-108.

introduit ce néologisme dans le vocabulaire de la critique littéraire. Le terme apparaît pour la première fois aux années soixante, dans deux articles parus dans la revue *Tel Quel*. Le premier en 1966 intitulé «*Le mot, Le dialogue, le roman* », le second en 1967, « *Le texte clos* » puis, fut repris par la suite dans son ouvrage *Séméiotiké, recherches pour une sémanalyse*, en 1969. Pendant sa formation en Bulgarie, Kristeva a travaillé sur l'œuvre de Bakhtine. Puis elle l'introduit en France, elle définit :

« *L'axe horizontal (sujet-destinataire) et l'axe vertical (texte-contexte) coïncident pour dévoiler un fait majeur : le mot (texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte). Chez Bakhtine, d'ailleurs, ces deux axes, qu'il appelle respectivement dialogue et ambivalence, ne sont pas clairement distingués. Mais ce manque de rigueur est plutôt une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire : tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte.* »⁴⁴

Dans cette définition assez extensive de la notion de l'intertextualité, Kristeva parle à la fois de relation textuelle, de sa dynamique interne, de croisement de textes et de mouvement de la langue à travers les discours. Elle démontre que le mot est chargé de significations, de ses usages le transporte dans le texte qui se chargera de sa transformation une fois rentré en contact avec d'autres mots ou discours. C'est ce que disait Philippe Sollers par : « *Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur.* »⁴⁵

En ce qui concerne l'intertextualité, J. Kristeva rajoute qu'il ya un croisement de texte qui se fait inconsciemment, c'est ce qu'elle appelle « *interaction textuelle* » il s'agit d' « *une permutation de texte [...] : dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés pris à d'autre texte se croisent et se neutralisent* »⁴⁶

Ainsi, le texte littéraire d'après Kristeva, transmet les écrits antérieurs et aussi les discours avoisinants. Signalons ce qui différencie Kristeva de Bakhtine c'est ses apports sur, le dialogisme de la poésie qui est au même titre que le roman, quoique la vision de chacun d'eux soit différente, Kristeva reste redevable à Bakhtine pour son dialogisme et sa polyphonie.

⁴⁴ Julia, Kristeva, *Séméiotiké, Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, 1969, p. 115.

⁴⁵ Philippe, Sollers dir, *Théorie d'ensemble*, coll. *Tel Quel*, Seuil, 1968, p. 75.

⁴⁶ J, Kristeva, op, cit. p.146.

III.1.4 Gérard Genette entre l'intertextualité et transtextualité :

C'est dans une optique différente que l'intertextualité se définit chez Gérard Genette. Elle n'est pas un élément central mais une relation parmi d'autres, ce qui intéresse G.Genette ce n'est pas l'objet d'intertexte mais la relation qui s'établit entre texte et son contexte où selon sa terminologie « *entre l'hypertexte et l'hypotexte* ». Il le dit clairement à l'encontre de Kristeva : « *Je le définis pour ma part, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale* »⁴⁷

L'auteur de *palimpsestes* sous-entend les pratiques traditionnelles de la citation entre guillemets, de plagiat comme emprunt non déclaré et l'allusion, cet énoncé moins explicite et moins littérale. Le terme employé par Genette à la place de « *l'intertextualité* » c'est celui de « *la transtextualité* » il le définit : « *une transcendance textuelle du texte, c'est-à-dire, tout ce qui met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes* »⁴⁸. IL nous présente la transtextualité par les cinq types de relations transtextuelles, qu'il énumère, le premier *l'intertextualité* à l'instar de Kristeva, comme étant cette relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes. Le second est nommé *paratextualité*, la relation qu'entretient le texte avec son paratexte à savoir : titre, sous-titre, préface, poste face, avertissement, illustration, prière d'insérer. Elle est selon lui « *moins explicite et plus distante que, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son paratexte* »⁴⁹

Le troisième type est celui de *la métatextualité* qui consiste à un « *commentaire* », qui « *unit un texte à un autre texte dont il parle sans nécessairement le citer, voir à la limite, sans le nommer c'est par excellence la relation critique* »⁵⁰ comme le détermine G, Genette.

Le quatrième type est l'*architextualité*, N.piégay-Gros déclare que parmi les cinq types de *transtextualité* de G.Genette l'*architextualité* : « *est la relation la plus arbitraire, définie par la relation qu'un texte entretient avec la catégorie générique à laquelle il appartient* »⁵¹

⁴⁷ Gérard, Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982, P.8.

⁴⁸ G, Genette, *ibid.*, p.7

⁴⁹ *Ibid.*,p.10.

⁵⁰ *Ibid.*, p.11.

⁵¹ Nathalie. Piégay-Gros, *op, cit*, p.13.

L'*architextualité* selon Gérard Genette est décrite comme la plus abstraite et la plus implicite, et que son étude est très importante dans la mesure où « *la perception, on le sait, oriente et détermine dans une large mesure l'horizon d'attente du lecteur, et donc la réception de l'œuvre* »⁵².

A ce propos A.C.Gignoux, écrit et définit « *l'architextualité est une relation tout à fait muette entre le livre et son code générique principalement, ainsi que son mode d'énonciation* »⁵³.

L'*hypertextualité* comme cinquième et dernier type selon G.Genette de la relation transtextualité. Il lui accorde une importance particulière, en lui consacrant une étude un peu plus approfondie. Il l'a qualifié de : « *Toute relation unissant un texte B (hypertexte), à un texte antérieur A (hypotexte) dont il dérive, elle renvoie à une relation non pas d'inclusion mais de greffe* »⁵⁴.

A travers cette définition, nous déduisons, que G.Genette nomme l'hypertexte, un texte dérivé d'un autre texte antérieur par la « *transformation simple* » ou par une « *transformation indirecte* » qui est l'imitation. Pour approfondir un peu notre recherche théorique sur la notion de l'intertextualité, nous allons aborder la typologie selon la représentation de divers théoriciens.

III. 2. Le rapport entre littérature et l'art de la peinture :

III2.1. Peinture et littérature :

Beaucoup d'études et travaux sont effectués sur le rapport entre littérature et peinture, qui ont suscité de nombreux chercheurs et ceci depuis longtemps.

Daniel Bergez

L'ouvrage incontournable pour ce qui est de la thématique des rapports entre littérature et peinture est bien, celui de Daniel Bergez « *littérature et peinture* », qui éclaire les multiples croisements historiques à travers les convergences et thématiques par les lieux communs que partagent chacun de la littérature et la peinture. Deux autres points sont traités : celui des confluences du texte et de l'image, autrement dit, la présence de l'image

⁵² G.Genette, op. Cit, p. 12.

⁵³ A.C.Gignoux, initiation à l'intertextualité, éd, Ellipses, Paris, 2005, p. 49.

⁵⁴ G.Genette, op, cit, p.14

dans le texte et la présence du texte dans l'image. L'autre point examiné porte sur l'inspiration de la littérature par la peinture et vis versa et celui de peinture par la littérature. Il conclut à la fin de son ouvrage par un constat sur certains écrivains inscrit dans la critique d'Art.

Bernard Vouilloux

L'étude académique la plus exhaustive est qui s'inscrit d'une manière directe dans ce thème est réalisée par Bernard Vouilloux qui s'intitule : « *la peinture dans le texte XVIIIe-XXe siècles* ». Cette recherche est basée, principalement, sur l'étude des rapports entre le texte littéraire avec l'image, de ce qu'il nomme le rapport entre le langage verbal et le langage visuel. Un ouvrage incontournable pour beaucoup de chercheurs, quant à ce rapport du pictural avec le verbal. Les six études qui le composent forment un cheminement dont la relation complexe résulte du croisement des trajectoires suivies par chacune et de l'aspect que représente leur convergence : la première étude est consacrée à baliser champs d'investigation, pour ce qui est du plan de désignation ou de dénotation qui se compose de noms et de descriptions

C'est dans le deuxième chapitre « *un rapport infini* » qu'il essaye de prouver la fiabilité de ses outils théoriques après avoir défini leurs constituants et les combinaisons dans lesquelles ils s'inscrivent. Il précise deux dans le processus de la dénotation : les noms et la description à travers l'intertexte.

L'auteur met en relief dans le troisième chapitre les convergences à propos de la signification de la description, qu'il détermine du point de vue rhétorique, à celui de la sémiologie pour terminer avec la narratologie. Dans le quatrième chapitre, qu'il consacre à la pratique descriptive des salons, du discours descriptif avec Jacques le Fataliste, il analyse comment fonctionne la description de tableau ; la corrélation de la référence au référent. Comme une suite logique et chronologique, dans ce cinquième chapitre, Vouilloux affirme les changements de référent qui exigent les changements de vocabulaire dans un texte littéraire, cette modification à partir d'une constatation de la description entre les œuvres classiques et les œuvres modernes. Il conclut à la fin de son travail d'analyse, que la description de tableau où sont dégagées les dispositifs discursifs, seront un « *échange* » entre le destinataire et le destinataire, il affirme alors, que le dernier mot revient à l'auteur et au lecteur, mais pas au descripteur. Considéré comme un spécialiste du rapport texte/image cet auteur a consacré sa thèse aux images dans *Julien Gracq*, sur la question du

visible dans le texte. Selon ses propres termes, il s'intéresse à la « *notion de Co-implication du verbal et du visuel dans les processus de symbolisation (ou de sémiotisation), par verbalisation ou par visualisation, qui président à la production et à la réception des textes et des images* » Sa perspicacité est arrivée, au point de soulever les aspects méthodologiques, qui peuvent nous être utiles dans nos travaux de recherche respectifs. L'accent sera mis, alors sur les problèmes de terminologie, et sur les problèmes spécifiques à la « *discipline* » texte / image..

III.2.2. Littérature et peinture parallèles et convergences :

Littérature et peinture ont souvent puisé aux mêmes sources d'inspiration à travers L'Histoire et affronté les mêmes problèmes, avec des réponses parallèles aux mêmes questions (Bergez, 2006). En effet, les dialogues entre ces deux Arts ne sont pas récents :

la pratique de l'ekphrasis, par exemple - description littéraire d'une œuvre d'art - Remonte aux origines de la littérature occidentale, avec des exemples célèbres, tels que la description du bouclier d'Achille par Homère (Iliade, XVIII, v. 478-617). Toutefois, ces dialogues ne se sont pas toujours traduits par un rapport d'équité entre lettres et peinture. La peinture a souvent cherché dans le texte littéraire sa source d'inspiration. Depuis le Moyen Âge jusqu'au début du XIXe siècle, la création picturale s'est faite à partir de sources écrites ; le texte biblique, la mythologie et l'histoire constituant les grands sujets de la peinture. Même quand les théoriciens de la Renaissance ont repris et réinterprété la doctrine de l'*Ut pictura poesis*² d'Horace, afin d'accorder à la peinture un statut d'« art libéral », leur référence a été la littérature. Le XIXe siècle semble marquer un tournant dans ce rapport d'influences. Curieusement, c'est justement à l'époque où la peinture cesse de s'appuyer sur des bases littéraires que la littérature va trouver, plus volontiers qu'avant, son inspiration dans la peinture (Bergez, 2006). En outre, dans la seconde moitié de ce même siècle - époque de l'avènement et de l'apogée de l'impressionnisme - certains écrivains semblent parfois abandonner leurs intentions narratives pour se pencher, pendant quelques instants, sur la description de l'espace. Marcel Proust identifie dans l'œuvre de Gustave Flaubert les premiers moments de cet abandon dès lors qu'il affirme que « ce qui jusqu'à Flaubert était action devient impression ». En dépit des différences esthétiques et sensorielles qui caractérisent le texte littéraire et la peinture, nous pourrions nous demander s'il serait possible d'identifier entre ces deux formes d'expression non seulement des inspirations communes, mais aussi des éléments qui configureraient une réelle

convergence, influences ou interférence entre les deux arts. Dans ce travail, nous suivons cette piste de Proust et cherchons à démontrer, à travers l'analyse de quelques séquences descriptives de Gustave Flaubert et d'Émile Zola, qu'à partir du XIXe le dialogue entre la littérature et la peinture s'intensifie de manière décisive. Notre objet d'étude ne sera pas le thème de la peinture dans la littérature, mais la construction d'un langage littéraire qui, par sa forme et par son style, s'approcherait de la construction d'une peinture impressionniste, indépendamment du thème abordé. Nous allons, par conséquent, nous éloigner de *l'ekphrasis* et des personnages peintres dans le texte littéraire pour chercher dans l'hypotypose des éléments de convergence entre littérature et peinture. Dans l'ouvrage *Les figures du discours* (1821), Fontanier affirme que la description donne lieu à l'hypotypose quand « l'exposition de l'objet est si vive, si énergique, qu'il en résulte dans le style une image, un tableau. » L'analyse des séquences descriptives de Flaubert et de Zola nous permettra de chercher ces « tableaux littéraires » qui relient texte et image non seulement par des thèmes communs, mais aussi par les techniques - linguistiques et picturales - utilisées pour décrire l'espace et par les réactions que ces procédés provoquent chez le lecteur et l'observateur.

III.2.3. Littérature inspirée par la peinture :

A l'époque où la peinture cesse de s'appuyer sur une caution littéraire que la littérature va trouver, plus volontiers qu'auparavant son inspiration dans la peinture, celle-ci peut être le sujet traité par un écrivain -souvent un-prosateur pour alimenter une réflexion sur l'art, comme les "romans d'artiste" d'Étienne Dinet la peinture peut aussi représenter pour l'écrivain un médiateur dont il se sert à la mémoire indirecte pour formuler sa vision du monde ou ses idées esthétiques.

Elle peut aussi être une source de création soit qu'une œuvre particulière donne l'impulsion au travail littéraire, soit que l'écrivain tente de retrouver stylistiquement un rendu pictural.

III.2.4. La peinture inspirée par la littérature à la lumière de notre texte :

Comme l'inspiration littéraire est une constante de la création picturale pendant des siècles, elle a déjà été éclairée par nombre de nos développements précédents auxquels nous renvoyons ici sur les sujets religieux, sur la place de la mythologie

Nous n'insisterons donc ici sur quelque aspects plus particulier de cette inspiration de la peinture par la littérature les livres occupent une place de choix dans la représentation picturale, ils ont toujours le sujet de prédilection pour les peintres peut être déjà en raison de leur caractère éminemment plastique

Dinet inspiré par le mythe d'Antar il peint "la vengeance des fils des e d'Antar"⁵⁵ de son livre illustrée Antar «poème héroïque arabe des temps antéislamiques d'après la tradition de M.Devic». (Voir annexe 7) .même son inspiration religieuse par le prophète Youssef il peint un tableau et écrire un chapitre dans son livre la vie arabe⁵⁶ un chapitre intitulé "sidna Youssef et la femme de kutiphar" une inspiration de sourate Youssef.

III.2.4.1.Les confluences du texte et image selon Bergez :

III.2.4.2. Les mots dans le tableau :

La confluence interne entre texte et image se renverse lorsque le travail pictural intègre en son sein un texte, le texte intègre a l'image peut s'inscrire a l'intérieur de l'univers représenté ou sur le tableau même si des passages existent entre cette intériorité et cette extériorité

Le nom de l'artiste peut par exemple apparaitre dans un élément figuratif de la scène sur le tableau deux catégories verbales apparaissant .Le titre qui réfère au sujet peint et qui code par avance le regard du spectateur, et la signature qui exhibe l'identité de l'artiste.

III 2.4.3. Les inscriptions sur le tableau (le titre du tableau, la signature) :

Le titre du l'œuvre il est souvent extérieur a l'espace de la représentation : mentionné sur le cadre ou une notice ou un catalogue est certainement dans la pratique actuelle, l'inscription la plus importante dont s'accompagne un tableau.

⁵⁵ Alphonse Etienne Dinet 1898 Huile en toile (120, 180,5 cm)

⁵⁶ Etienne dinet, *tableau de la vie arabe* L'Edition d'Art/Paris ca. 1929

De même que le cadre délimite la surface visuelle ou s'inscrit par avance un espace symbolique significatif dans lequel la représentation prend sens il convoque immédiatement un imaginaire et une représentation. Les indications liminaires de roman codent l'attente du lecteur, du même titre du tableau préconstruit le regard du spectateur une grille de perception se met en place qui devient grille de lecture.

La valeur signifiante de ce texte particulier qu'est la signature de l'artiste apposée sur le tableau en est apparence moindre la connaissance du nom du peintre modifie grandement et informe par avance le regard du spectateur, la signature est donc un texte particulier qui, comme le titre préconstruit l'horizon d'attente du spectateur et l'engage dans une lecture par avance surinformée de l'œuvre.

III 2.4.4. Les inscriptions dans la scène représentée :

Titre et signature renvoient directement à l'intention picturale ils mettent en jeu la volonté et l'identité créatrice. Mais lorsque le texte est inclus dans la scène représentée, son statut est différent : c'est la réalité que donne à voir le tableau qui est de nature textuelle, mettant en espace des énonciations dont le sens appartient en propre au sujet traité, même si ces mentions internes ont souvent une analogie avec le titre de l'œuvre. Les tableaux médiévaux, inspirés par le texte religieux et y renvoyant intègrent souvent des mentions écrites qui tiennent lieu de titre : telle scène déroule, à sa base une banderole qui porte un commentaire. À ce point, l'analyse picturale rejoint la glose érudite, et confirme bien cette charge de sens -éventuellement crypté ou même indéchiffrable - qu'un texte peut conférer à un tableau lorsqu'il s'y inclut.

III .3. Convergence du corpus à l'art de la peinture :

III.3.1. Rapport de *khadra danseuse Ouled Nail* à la peinture :

Nous allons nous intéresser à un élément du *paratexte*, Nous parlons de « *l'illustration* », quoique pour le cas de notre corpus, pour ce qui est de l'illustration dans notre roman *khadra danseuse Ouled Nail*, elle est plutôt sous la responsabilité de l'auteur. Dinet nous a habitué dans tous ses livres à ce genre de choix pour ce qui de la page de couverture, des illustrations qu'il consacra à l'art de la peinture. Le lecteur l'interprète comme une signature de l'écrivain.

Dans le cas de notre corpus (voir annexe8), une fois, nous allons nous intéresser à la page de couverture, où l'illustration appartient à l'art pictural, celui de la peinture

L'image ou l'illustration représente le tableau intitulé « *danseuse Ouled Nail* » peint en 1896 par l'artiste français Alphonse Etienne Dinet. L'identification du tableau est citée dans la première de couverture

Le nom du peintre a haut de page, il est suivi du titre du roman qui est le même titre du tableau, dans la deuxième ligne le nom KHADRA « *détail* » pour désigner que le tableau appartient à l'histoire. Enfin, vient le nom du décorateur qui a effectué la prise du détail de la toile pour la page de couverture de notre roman.

Deux références viennent nous renseigner sur l'importance et sur l'intérêt porté à ce tableau : le nom de la danseuse et le titre

Le portrait dans sa totalité représente une femme danseuse, qui porte un Folard son visage tournée vers la gauche. Précisant que danse féminin est le thème de du roman. Le titre déjà est énonciateur et très significatif « *khadra danseuse Ouled naili* » qui renvoi à un Orient culturelle dans un thème du mythologique.

L'importance du choix de l'auteur pour cette toile est liée au travail remarquable de lui-même effectué sur la toile. Notons que Dinet est un appréciateur de sa peinture du période coloniale et un critique d'art ce qui accentue ces préférences quant au choix effectué pour les illustrations des pages de couvertures à ses romans. L'auteur par cette toile incitative et révélatrice à propos du contenu de son roman à la fois thématique et stylistique nous projette directement dans son œuvre.

III.3.2. le personnage de Khadra danseuse Ouled Nail entre réalité et fiction :

Pour l'étude du rapport de la réalité avec la fiction, autrement-dit, entre l'image picturale et le langage. Nous allons nous appuyer sur l'étude du paratexte (le titre) du roman selon Genette et l'inscription sur le tableau selon la méthode de Bergez et l'onomastique.

Selon Courbet « *la peinture est un art essentiellement concret et ne peut consister que dans la représentation des choses réelles et existantes.* »

Après l'analyse des deux corpus "khadra danseuse Ouled Naili " et le tableau " danseuse de la tribu des Ouled Naili dans les deux chapitre précédents nous remarquons en premier lieu : le titre du corpus "khadra danseuse Ouled Nail et le titre de la toile " danseuse de la tribu des Ouled Nail "le titre du premier corpus c'est l'élément qui engage le lecteur à le lire, le seconde titre celui que résume la scène représenter

Cette relation intertextuelle peut on déceler dans les titres des deux corpus ?

La première relation intertextuelle remarquable dans les deux titres réside au niveau de certain isotopie :

Comme la nuit, fête, danse, joie, espoir a travers cette phrase "danseuse Ouled Nail "que dans l'imaginaire collectif c'est la danseuse prostitué) mais les deux mots commun et qui est redondant implicite la prostitution

Cette lecture permet de constater que le thème de la prostitution apparait clairement dans les deux corps a travers la description de se miter de danse dans le romans et a travers le personnage de khadra

Dans le tableau, le titre danseuse de la tribu des Ouled Nail. Renforce les informations délivrées par l'image cela exprime que Dinet inspirer par la vie quotidien des Ouled Nail et précisément la danseuse nailia devenu un sujet d'inspiration dans la fiction

En deuxième lieu le nom de khadra nous incite à pose des questions sur les deux corpus c'est à dire que signifié le nom khadra ?

Après avoir analysé les deux corps aux chapitres précédents nous remarquons en premier lieu que le peintre rajoute d'autre information que le titre et la signature ils mettent en jeu la volonté et l'identité créatrice :

L'insertion d'un mot, d'une phrase dans un espace pictural et qui vont de la signature aux collages cubistes »⁵⁷

Il inclut un nom propre en arabe : "خضرة" khadra en haut de tête d'une danseuse cela exprime l'identité de la danseuse à droite en mettant un titre "danseuses de la tribu des Ouled Nail "en parallèle

⁵⁷ Bernard, Vouilloux, op, cit, p.16

Khadra est le titre et le nom de l'héroïne du roman qui raconte l'histoire d'une danseuse naïlia ; Ce titre est un nom propre d'origine arabe qui signifie la verte la fraîche et bien née, la verdure

Le personnage de khadra représente un type sociale un caractère il reste un signe picturale que se traduit dans le texte il donne l'illusion de la personne réelle dans son rôle d'identité, son métier et sa situation sociale même par son aspect physique (Corp. et vêtement)

Khadra un personnage référentiel dans le tableau qui représente une culture détermine le but de l'auteur d'écrire ce récit c'est de marquer la touche réelle dans le roman

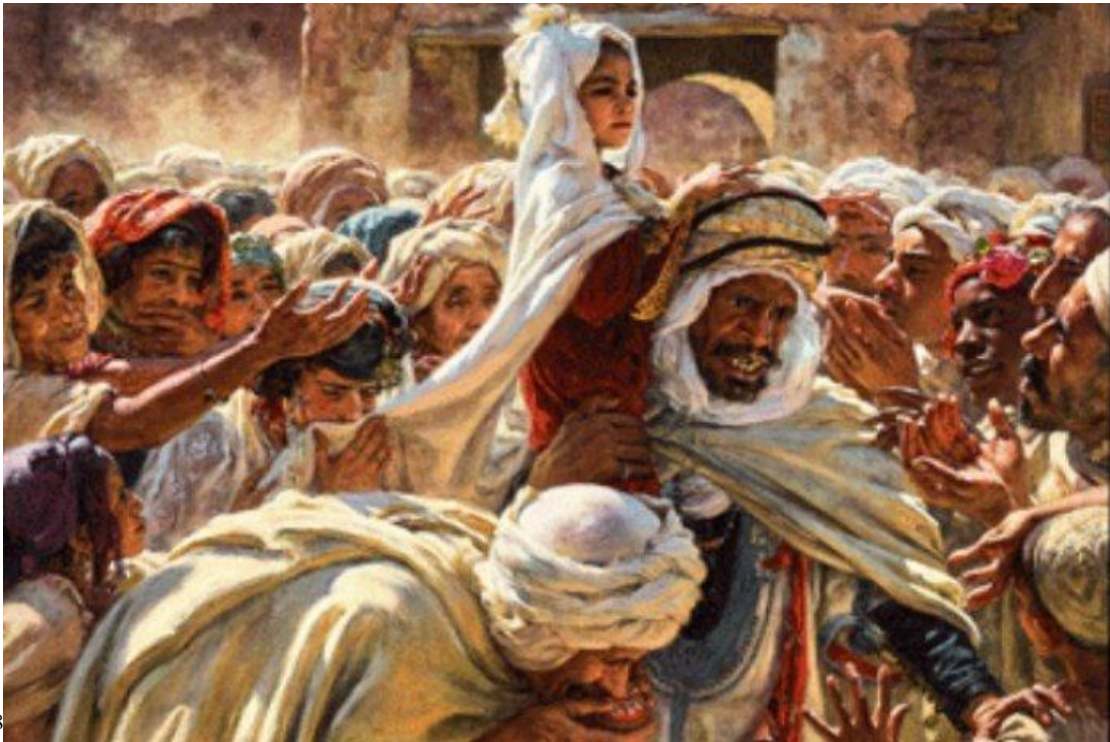
On remarque que les deux personnages partagent les mêmes traits physiques cela exprime que l'auteur s'inspire par la peinture afin de raconter l'histoire de cette femme de la tribu des Ouled Naïl.

Après de distinguer la relation entre la fiction et la réalité à travers le personnage de danseuse nous permettons de dire que l'histoire de khadra est une histoire mêlée entre réalité et fiction d'abord, le nom "khadra bent thaous" et l'origine de sa mère et lieux originaux ce qui confirme que le personnage de khadra est un personnage authentique

III.3.3. Dialogue culturelle entre peinture et littérature :

La réflexion sur les lieux communs de la peinture et la littérature ne peut pas s'en tenir aux seuls sujets d'inspiration. La convergence entre écriture et travail pictural se prolongent en effet lorsque le peintre ou l'écrivain Dinet trouve son inspiration dans l'histoire ou la pratique sociale de la tribu des Ouled Naïl

La création est alors à la fois mémoire et miroir d'elle-même on a coutume de parler à propos de la littérature d'intertextualité et de méta textualité .il faudrait parler de même d'interpicturalité et de méta picturalité ces notions nous permettent de rendre compte de l'inflexion assez fréquente qui consiste pour l'artiste à désigner, au-delà du sujet qu'il traite, son propre geste esthétique comme étant l'une des sources d'inspiration principale de son œuvre :



58

Le fils d'un saint *m'rabeth*

L'interprétation interne du roman nous permettons de découvrir un personnage type et un sujet tabou d'une idéologie populaire de la tribu des Ouled Naïl c'est :

La visite du saint ou le fils de saint nous avons repère le *méta texte*⁵⁹ d'une image culturelle représenter une croyance des âmes fidèle de leur Corp. Dans un monde misère nous voyons cette foule de croyants se bousculer et s'empresser de suspendre leurs âmes dans un lieu d'élection et de puretés dans le cœur d'un saint *merabeth* ou celui de ses fils qui a hérite la *baraka* : «*Sidi tayeb petit-fils de sidi Makhloof le célèbre merabeth le pole élève le fondateur de la sainte zaouïa couvent de zemra.* » (K.D.O.N.p16)

Dans leur affolement ils se renversent les uns les autre ; ce qui tombent sont impitoyablement foules mais combien heureux celui qui aura pu baiser sa main ou son pied

⁵⁸ Etienne Dinet *Le fils d'un saint m'rabeth* huile en toile 1901, paris société nationale des beaux arts n°296

⁵⁹ Le méta textualité est brièvement définie par genette, dans *palimpseste* p.11 comme étant une relation de commentaire unissent un texte, a un autre texte dont il parle autant le nommer

et même l'île de son buron «*Les visiteurs qui se précipitaient vers lui pour baise dévotement son épaule, sa tête, sa main, son genou, ou l'aile de son burnous (K.D.O.NP.23).*

L'enfant rien de bruit ne semble parvenir à ses oreille sa petite tête fine et fier émerge du nuage de poussière soulevée par la foule se ses adorateur il ne daigne pas même se retourner vers leur ancien possesseurs l'acclamant et qui implorent «*Sa seule occupation consistait à offrir son épaule ses genoux ou ses pied aux baisers ses fidèles*»(K.D.O.N.P17)

Nous signalons que cette étape d'analyse du tableau est plus parlante puisque le narrateur mettre en évidence le lien entre deux genre déférent à travers un seul personnage de cette société orientaliste.

Il s'agit alors d'une confluence interne entre la fiction et la réalité les mots sont perceptible a l'espace de leur description cette référence renforces l'idée créatrice des œuvres.

Daniel Bergez affirme dans son ouvrage «*la littérature et peinture* » que Littérature et peinture ont fait face aux mêmes problèmes et partagent les mêmes sources d'inspiration à travers l'Histoire avec des réponses parallèles aux questions réponses communes.

Poursuivons notre analyse, dans l'interprétation que nous donne le narrateur se trouve au deuxième plan par rapport la tradition de la femme naili à travers son gestuelle corporelle de la danse son habillement et ses accessoire après l'analyse du quatrième tableau la fête de nuit nous remarquons que la danseuse partage le même habillement e, les même accessoires le même gestuelle de danse qu'une danseuse représenter dans le roman :

Nous signalons pour cette étape Le Corps féminin dans la toile est un corps objet a plusieurs manière de montrer le corps commencent par le vêtement et les accessoire

Le décorative en or au niveau du front de la danseuse décrire d'une manière détaillé : «*Le Mechebbek cette décorative tiare D'or au lieu d'accompagner la pur ligne de son front est rejeté en arrière et pose à travers*» (k.D.O.N p.7)

«*Une grotesque "roba" trop courte, taillée dans une étoffe d soies damassée a larges ramages brodés d'or, qui se tient toute raide dont les inévitable valant ondulants ridiculement sur ses épaules et au-dessus de ses pieds chaussés de souliers a talon surélevés*» (k.D.O.N p.9).

En peut classifier la description des femmes en arrière-plan de l'image par deux passages du roman par : « *Des femmes vêtues de robes sans taille, trop courtes, ornées de ganses et de valant grotesques constellées de souillures Des tresses de laine rouge et des foulards dorées, surmonte leur têtes*» (k.D.O.N.p3).

Vous voyez scintiller des étoiles aussi brillant que celle du firmament : «ce sont la tiare d'or qui couronnent les tête de nailiates ce sont leur bracelet d'argent leur voiles pailletés ce sont surtout les éclaire de leur yeux et leur dents» (k.D.O.N P.5).

A travers l'événement représente concernant la fête den nuit on dirons que cette fonction est dépassée lorsque l'écriture sur la peinture devient une écriture de la peinture qui traite une source d'inspiration doublement annoncé la première Dinet inspiré et fasciné par l'art de la danse et la deuxième inspiré par la vie des danseuse nailiates cela que lui donner la valeur d'interpréter le tableau dans son œuvre littéraire.

III.4. La réécriture du mythe de *Majnoun* :

La mention faite du mythe du Majnoun de Leila revêt alors une importance accrue si l'on considère que Khadra, danseuse Ouled Naïl est une sorte de réécriture de ce mythe né autour du VIIème siècle au cœur du Sahara, dans les hauts- plateaux du Najd. En arabe, le terme "majnoun" signifié "fou." Et il est possible de trouver plusieurs versions de l'histoire de Majnoun, lesquelles versions existent sous plusieurs titres dont : Majnoun de Leila, Qays et Leila, ainsi que Majnoun et Leila. L'oscillation dans les titres de Majnoun de Leila et Majnoun et Leila entre la préposition "de" et la conjonction de coordination "et" sert à supprimer toute connotation oppositionnelle entre les protagonistes, opposition qui pourrait être suggérée par l'emploi exclusif de la coordination. Par ailleurs, les deux versions de ce titre qui gomment le prénom originel du protagoniste, Qays, au profit de son sobriquet "le fou," délaissent l'identité première de ce dernier au profit d'une nouvelle qui le rend dépendant, aussi bien socialement que mentalement de celle qu'il aime. Or malgré le fait que l'histoire de Khadra répète, à bien des égards, le schéma narratif de celle de Majnoun, elle opère néanmoins, au niveau du schéma actanciel, d'importants changements

qui révèlent à l'analyse, un caractère idéologique. Pour s'en convaincre, il suffit t de considérer que le malheur de Majnoun provient de la décision du père de Leila de lui refuser la main de sa fille et de la marier à un autre. Cette décision provoque dans un premier temps la folie du jeune homme et, par la suite, la mort de sa bien- aimée suivie de

la sienne propre. Dans Khadra, l'histoire est plus ou moins similaire mais il est dit que le père de la danseuse est un inconnu, quoique la narration laisse fortement penser qu'il s'agit d'un bédouin du désert dont Thaous s'est entichée pour un court moment alors qu'il était de passage dans la ville. Ainsi, c'est plutôt la mère de Khadra, Thaous, qui s'oppose à l'union des deux amants et déclenche la tragédie finale. La narration du roman, en attribuant le rôle de l'antagoniste à Thaous empêche donc toute tentative de lecture de l'œuvre à travers l'angle d'une contestation de l'ordre patriarcal ou masculin et place davantage cette lecture sous le signe d'une critique acerbe de l'égoïsme, de la vanité et de la cupidité des femmes ménopausées. Ce faisant, et à travers l'exemple de l'histoire malheureuse de Khadra, la narration montre les extrémités fâcheuses auxquelles on risque d'arriver si jamais les femmes (mûres) accédaient au pouvoir. Par ailleurs, la faiblesse et la folie finale de la jeune danseuse renforcent les structures d'un tel schème qui donne à voir la femme comme mentalement et psychiquement déficiente. Au contraire, la mort de Ben Ali, qui rend ce dernier à jamais fidèle aussi bien au souvenir de son amante qu'aux valeurs viriles qu'il symbolise, élève le jeune homme au statut de héros mythique. C'est pourquoi, dans le titre de Khadra, aucune mention n'est faite de l'être aimé : au contraire de Majnoun qui, de par son amour pour Leila, perd son identité première au profit d'une autre qui le rend dépendant de celle qui l'aime (ou qu'il aime), la mort de Ben Ali lui assure une autonomie nouvelle qui le libère de l'amour nocif et sédentarisant de la danseuse. Malgré donc ce que l'introduction nous promet, le choix du titre à lui seul révèle le parti-pris de la narration qui, en vérité, ne cherche pas à recréer l'éblouissant passé des danseuses Ouled Naïl mais plutôt à enfermer ces dernières dans un cadre représentationnel dont les connotations de sensualité, d'érotisme et d'exotisme reprennent et consolident ces mêmes représentations que la narration propose de déconstruire. D'où la conclusion logique que la mention faite par la narration du mythe de Majnoun sert en fait à renverser les structures initiales de ce mythe pour en créer un nouveau sur lequel il s'agit de se pencher. Dans son analyse de la structure sémiologique du mythe, Roland

Barthes écrit : « [. . .] le mythe est un système particulier en ceci qu'il s'édifie à partir d'une chaîne sémiologique qui existe avant lui : c'est un système sémiologique second. Ce qui est signe (c'est-à-dire total associatif d'un concept et d'une image) dans le premier système, devient simple signifiant dans le second»⁶⁰. Or cette définition de Barthes nous permet de noter que dans le récit de Khadra, le mythe même de Majnoun opère sur le mode

⁶⁰ Roland, Barthes, *Mythologies*. Paris : Seuil, 1957

d'un "simple signifiant" dans un troisième système sémiologique dans lequel le signe n'est autre que le mythe de Khadra- Folle de Ben Ali.

L'intérêt du repérage de cette troisième chaîne sémiologique réside dans le fait qu'elle permettrait d'identifier l'idéologie que ce nouveau mythe tend à naturaliser. En effet, à la question de savoir Quel est le propre du mythe ? Barthes répond que « C'est de transformer un sens en forme. Autrement dit, le mythe est toujours un vol de langage. Je vole le nègre qui salue, le chalet blanc et brun, la baisse saisonnière des fruits, non pour en faire des exemples ou des symboles, mais pour naturaliser, à travers eux, l'Empire, mon goût des choses basques, le Gouvernement » *ibid.*

La forte teneur misogyne du texte de Khadra pourrait ainsi servir de premier indice permettant d'identifier et les fins auxquelles tend « le vol du langage » qu'est le mythe élaboré par le roman. Si l'on s'accorde sur le fait que, dans le texte, Thaous, non seulement condense toutes les tares qui, selon la logique misogyne, font de la femme une créature inférieure, mais qu'elle incarne aussi les périls et dangers encourus lorsque ce n'est pas un homme qui commande la famille, il devient nécessaire d'analyser les personnages que l'économie narrative associe à cette femme. De par sa cupidité, son avarice et sa malhonnêteté, Thaous trouve, en effet, des alliés naturels en les personnages des "riches citadins." Il serait pertinent par conséquent, de se pencher sur les portraits que la narration offre de ces derniers pour tenter d'en dégager les traits distinctifs.

À plusieurs reprises dans le roman, les habitants de Bou Saâda sont qualifiés d'efféminés, de bellâtres ou de fêtards (*K.D.O.N.P.P.7, 36, 55, 56, 92*). Bien plus, leur hideur et le dégoût qu'ils inspirent sont toujours proportionnels à leur fortune. Souvent décrit comme un « paquet de chairs informes » (*K.D.N.O.P34*). Qui à la grâce « d'un éléphant » (*K.D.O.N.P30, 99*), tout notable auquel Thaous cède sa fille se révèle être disgracieux, avare, glouton, ivrogne et, surtout, lâche et couard. Aussi les citadins représentent-ils l'antithèse la plus éloquente des braves nomades dont les vertus sont constamment chantées par le narrateur :

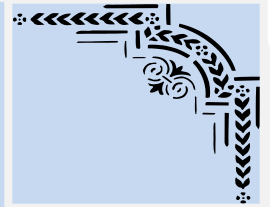
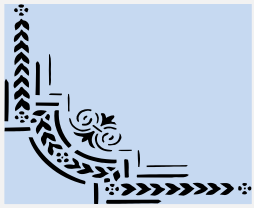
Sans doute, les nomades étaient un peu brusques dans leurs manières, mais c'étaient des hommes éloquents, braves et nobles. [...] Les citadins, au contraire, n'étaient pas brutaux, ils ne l'étaient même pas suffisamment, et méritaient à peine le nom d'hommes ; ils avaient peut-être plus d'argent, mais ils le destinaient presque uniquement à l'ostentation : au joueur de ghaita, par lequel ils se faisaient accompagner en grande pompe jusqu'à la porte

De leur maîtresse, et à la boisson qui leur procurait cette ivresse bestiale en laquelle ils mettaient tout leur orgueil.

Il est important de noter que lorsque Dinet rédige son roman, l'expansion coloniale française a déjà atteint son apogée. A lorsqu'il parvient à se passer des armes pour ne s'appuyer que sur la culture comme instrument de domination. En effet, le pouvoir corrosif des représentations de l'Autre (qu'elles soient d'ordre discursif, pictural, filmique ou autre), surtout lorsqu'elles s'arrogent le monopole représentationnel et qu'elles se déploient sans qu'aucune instance critique ne les remette en question est tel que la représentation parvient non seulement à se substituer au référent dans l'imaginaire des récepteurs, et qu'elle devient par suite synonyme de vérité, mais qu'elle parvient surtout, et très souvent, à changer la réalité même, de sorte que cette dernière se conforme à la représentation qui en est faite. En d'autres termes, le pouvoir de la représentation est tel que la vérité relative au référent devient secondaire. Bien plus, la réalité de ce référent ne devient tributaire de sa représentation en ce sens que le référent subit des transformations.

CONCLUSION

GENERALE



Conclusion générale :

Au terme de ce travail il est utile de rappeler qu'il ne s'agit pas d'une étude exhaustive qui porte sur l'étude de toute l'œuvre d'Etienne Dinet, mais de se focaliser sur la comparaison entre sa peinture et son talent d'écrivain.

Du coup, tout au long de ce travail, nous avons essayé de répondre à notre problématique qui émane de la présentation et l'analyse de la figure de la nailia aussi bien dans les tableaux et l'œuvre fictionnelle de Dinet en l'occurrence *Khadra danseuse Ouled Nail*.

En effet, Dinet nous présente à travers un travail binaire la relation entre la présentation réelle de cette figure : la Nailia et comment cette dernière se projette dans son œuvre fictionnelle *Khadra danseuse Ouled Nail*.

Dans un premier chapitre intitulé : **La représentation de la femme dans la tribu des Ouled Nail**, nous avons vu que la représentation la situation de nombreuses femmes danseuses dans la tribu des Ouled Nail. En effet, la relation entre la fiction et la réalité à travers le personnage de danseuse nous permettons de dire que l'histoire de Khadra est une histoire qui oscille entre réalité et fiction car, le nom "Khadra bent thaous" et l'origine de sa mère et lieux original ce que confirme que le personnage de Khadra est un personnage authentique. Nous comprenons au cours de ce roman que le point de vue de Dinet concernant la femme dite Ouled Nail à travers le personnage de Khadra dans le roman, nous sommes arrivés à connaître la condition difficile de la femme marginalisée par les traditions et la culture algérienne. Nous avons fait appel à l'approche sociocritique et thématique afin de dévoiler le statut de la femme nailia dans sa société.

Conclusion générale

Cette femme qui représente une identité de la femme libre, la danseuse prostituée or, la société algérienne n'accorde pas facilement une liberté selon les traditions indigènes, les femmes restent derrière les murs et sont condamnées à être noyées dans l'épaisseur des interdits et du silence. Et Le corps féminin doit être caché du regard du sexe masculin.

Le second chapitre intitulé : **La femme nailia dans les tableaux d'Étienne Dinet**: scindé en deux points le premier nous avons présenté s les domaines de recherche qui le sous-tendent, à savoir la sémiologie et la peinture, le second a exigé l'application des grilles d'analyse fournit par la sémiotique de l'image qui repose essentiellement sur le décodage des signes présents dans les tableaux et la mise en relation de ces signes avec le contexte historique, social, culturel...du tableau.

Notre corpus est composé de cinq tableaux d'Etienne Dinet, qui représente la femme nailia, il nous a excellemment servi à l'analyse et à l'interprétation des résultats qui ont répondu à notre problématique Nous avons remarqué, à cet effet, que chaque femme occupe le rôle du sujet mais le point commun est la réalité de la femme nailia qui vit le jour au jour.

Le troisième chapitre intitulé : **Dialogue entre littérature et peinture** nous avons mis la lumière sur la notion de l'intertextualité, une nouvelle théorie apparue récemment dans le champ de la critique littéraire moderne. Nous avons essayé de donner un aperçu général pour ce qui est du phénomène intertextuel pour les besoins de notre analyse. Ensuite nous avons dressé un état des lieux pour ce qui est du rapport de littérature avec la peinture, et la convergence entre les deux corpus en basent sur les travaux de Daniel Bergez qui traitera de l'analyse de l'écriture et la peinture.

D'après notre analyse, nous somme parvenues aux résultats suivants :

Conclusion générale

Les femmes représentées dans les toiles d'Étienne Dinet analysées sont des femmes qui vit le jour du jour, elle représente la vie quotidienne, les coutumes et les traditions de la tribu des Ouled Nail, les tableaux le vendredi au cimetière et le fils de saint mrabeth, que représente une culture musulmane de visiter les tombes et avoir les bénédictions des saint ou ses fils. Après l'étude approfondie des tableaux "danseuse de la tribu des Ouled Nail "et "fête de nuit " nous constatons que Dinet représente la femme naili en tant qu'une danseuse prostituée ,il est à dire que la région est très connue par la danse naïli dont les femmes prostituées avaient comme métiers ce que confirme ces habits et accessoires, car portant ce genre d'habits et de bijoux qui n'étaient pas à la portée des femmes honorables de la région qui souffraient de pauvreté et de misère.

« La plupart des écrivains, dont André Gide, Pierre Louÿs, les frères Taraud, Étienne Dinet [...] ne voient que les femmes visibles de la société musulmane, c'est-à-dire les femmes publiques des « cafés de la joie », les servantes noires porteuses de pains et de sucreries, les mendiante et les folles.»⁶¹ .

A l'opposé de ses tableaux, Dinet a eu l'occasion de présenter une autre catégorie des femmes dans "le vendredi au cimetière et le jeu de la krouta que représente la femme voilée, timide, musulmane, libre et des filles innocentes ayant un rôle dans la société naili.

Ces femme représente dans un espace libre ouvert, le désert qui représente la femme nomade et libre, donc Dinet la décrit libre .si nous comparons nos deux tableaux avec d'autres tableaux du même artiste qui représentent la femme nailia voilée , inquiète, triste, pauvre et ne portant aucun bijou et parfois des bijoux en argent très légers et simple. Nous disons que qu'il y avait des catégories de femmes dans cette période, car

⁶¹Elissa RHAÏS, « Saâda la Marocaine, Le café chantant, La fille des pachas », in Confluences Méditerranée, N°46, 3/2003, pp. 183-185,[enligne],<https://www.cairn.info/revue-confluences-mediterranee.htm>, consulté le : 12/08 / 2020.

Conclusion générale

le même artiste représente des scènes différentes parfois des femmes riches et heureuses et d'autre pauvres et tristes dans le même lieu et la même période coloniale.

Nous avons également remarqué une relation entre le personnage de Khadra dans le tableau qui reflète à travers la fiction, les même traits physiques est le même titre du tableau. Ajoutant à cela le thème de la soumission des femmes, ces dernières sont présentées dans les deux œuvres artistiques comme victime qui n'ont pas le droit sur leur corps.

A vrai dire, Etienne Dinet qui a aimé partager la misère et les souffrances avec les indigènes, dues à la colonisation, est devenu l'un de ses citoyens les plus fidèles ce qui l'a conduit à se convertir à l'Islam. Malgré quelques représentations qui incarnent, ils peindre des scènes libertines qui ne reflètent pas la sensualité féminine algérienne, Dinet a su représenter la beauté naturelle des Ouled Nail, ses costumes, ses bijouxen un mot : l'humanité de ses habitants.

Enfin, on eut dire que le personnage de Khadra ne représente qu'une catégorie des femmes prostituées ce que confirme Dinet dans son roman : « *c'est l'exemple de quelque prostituée* » (K.D.O.N.p.3). La population naili avait souffert de l'injustice du colonialisme français et que les femmes ne sont pas riches et heureuses comme elles étaient décrites par Dinet et la prostitution imposée par le colonialisme qui autorise l'ouverture des cafés de la joie et les rue de la tolérance qui sont protégé par l'État français. Ceci dit, Khadra représente la femme amoureuse de la liberté et l'espace saharien est devenu un symbole de la femme combattante qui représente la situation de nombreuses femmes par rapport aux hommes.

Nous espérons que par ce travail sur l'œuvre d'Étienne Dinet nous avons rajouté une lecture qui pourrait ouvrir de nouveaux horizons sur ce roman qui reste encore une belle

Conclusion générale

et bonne piste à exploiter puisque riche à plus d'un titre de matière. Ce travail ne constitue qu'une partie d'un simple travail qui pourrait être porté sur *Khadra danseuse Ouled Nail* et les tableaux d'Etienne Dinet.



BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie

1-Corpus littéraire étudié

Alphonse Étienne Dinet, Slimane Ben Brahim, *Khadra Danseuse Ouled Nail*. Edition H.Piazza, 1926. Paris

2-Ouvrages théoriques

BAKHTINE, Michail, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965. BAKHTINE, Michail *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.

BARTHES. Roland, Rhétorique de l'image, In : Communications, 4, 1964

Barthes, Roland, *Mythologies*. Paris : Seuil, 1957

BERGEZ, Daniel, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004.

Chebel, Malek, *le corps dans la tradition au Maghreb*, France,1984

DE SAUSSURE. Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris, 2008

DURAND, Jacques : Rhétorique et image publicitaire, In communications N° 15, 1970, Ed. Le Seuil

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

Gignoux .A.C, *initiation à l'intertextualité*, éd, Ellipses, Paris

KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969

PIEGAY-GROS, Nathalie *Introduction à l'Intertextualité*, Paris, Dunod, 1996

SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'intertextualité Mémoire de la littérature*, Paris, Armand colin, 2005

Tzevtan TODOROV, *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes*, Le Seuil, Paris, 1965.

VOUILLOUX, Bernard, *La peinture dans le texte XVIII-XX siècles*, Paris, CNRS Éditions, 1994

Conférences audio émissions radio :

TISSERON, S. : Propagande, publicité, information et désinformation, conférence à l'Université de Tous les savoirs, le 8 juin 2004 In <http://www.tousles-savoirs.com>

3-Articles

BARTHES, Roland, *art, Encyclopaedia universalis, « Théorie du texte »*, Paris, Seuil, 1973

Calargé Carla, La Danse des Représentations, tentative de peindre ce qui n'est plus Une étude de Khadra, danseuse Ouled Naïl In french forum université of Pennsylvanie press volume 37number3, fall2012.

FERHATI, Barkahoum « La danseuse prostituée dite "Ouled Naïl", entre mythe et réalité (1830-1962). Des rapports sociaux et des pratiques concrètes. », In *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, / 2003

Khatib Said, Livres Anciens Roman Ethnographique, journal Elwatan02 NOVEMBRE 2006

4-Ouvrage généraux

Bechlard Gaston, la poétique de l'espace (1957)(1961)paris édition électronique réalisé avec le traitement Microsoft Word 2008 pour macintosh.

CORTANZE Gérard, *Philippe Sollers ou la volonté de bonheur*, essai, Le chaîne, 2008

Dinet Etienne, tableau de la vie arabe L'Édition d'Art/Paris ca. 1929

Ferhati Barkahom, De la tolérance en Algérie (1830-1962) enjeux en soubassement édition el Dar El Othmania 2007

Genette. G, Frontières du récit, com. n°8, 1966

Gide André. L'Immoraliste. Paris : Mercure de France. Folio, 1985 [1902].

Michel -Jean. ADAM et Marc. BONHOMME, L'argumentation publicitaire : Rhétorique de l'éloge et de la persuasion, Paris, Armand Colin, 2011

5-Dictionnaires et encyclopédies

Dictionnaire Le Petit Larousse, 2004, version CD-ROM

Dictionnaire de français, *Larousse*, [en ligne] www.larousse.fr/dictionnaires/français/art/5509

5- Webographie et sitographie

[www.kamapigment.Com /Fr/](http://www.kamapigment.Com/Fr/)

[Http : //bataillesocialiste.wordpress.com/2007/11/07/exposition-courbet-au-grand-palais/](http://bataillesocialiste.wordpress.com/2007/11/07/exposition-courbet-au-grand-palais/)

<https://www.elwatan.com/archives/arts-et-lettres-archives/livres-anciens-roman-ethnographique-02-11-2006>

<https://clio.revues.org/584>

<https://muse.jhu.edu/article:505101/pdf>



ANNEXE

الى محبنا واعمز الناس عندنا ولبيدنا
سليمان بن ابراهيم

لو كان صابتي الموت ~~لا~~ كتبت في كتيبة
ورايتي باشريد جنوني د عينه مسلم موحيد
ويردوا جريستي الى بوسعادة ~~و~~ لو كان
صنت في جرانصة

لاكن لو كان ~~ط~~ ما سيبتوا شري كيبانتر
تردوا جريستي الى بوسعادة نطلب منك
تجربتي لي فبر ~~في~~ فخر في جبانة الصوامير
تكتب فيها الشهادة اني مسلم صادق خالص و
~~تت~~ انا شهدت ان لا اله الا الله وسيدنا محمد رسول الله
وتدعت فيها حاجة قناع لبستي في مضرب جريستي
وعليك الو سلام ورحمة الله وبركاته
مع ايدي ديني المغوار صانه الله
امين

Alger le 1 Mars 1915
E. Dinet



Annexe 2 : danseuse de la tribu des Ouled Naïl (Etienne Dinet)



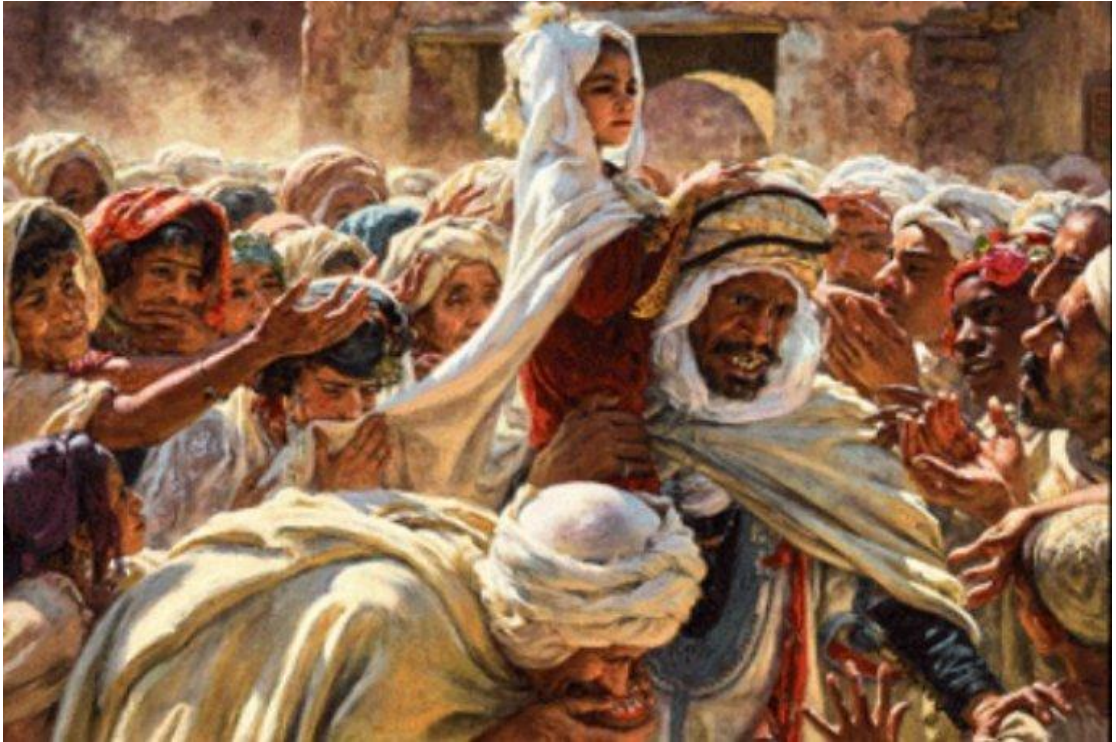
Annexe 3 : fête de nuit (Etienne Dinet)



Annexe 4 : jeu de la krouta (Etienne Dinet)



Annexe 5 : le vendredi au cimetière (Etienne Dinet)



Annexe 6: Le fils d'un saint *m'rabeth* (Etienne Dinet)



Annexe 7: la vengeance des fils des e d'Antar (Etienne Dinet)

Étienne Dinet &
Sliman Ben Ibrahim

KHADRA



DANSEUSE OULED NAÏL



Ornements de Mohammed Racim

RESSOUVENANCES

Annexe 7 : page de couverture (Etienne Dinet)

Résumé :

Dans cette étude nous avons eu comme corpus le roman de " *Khadra danseuse ouled nail*" d'Alphonse Étienne Dinét. Ce dernier a fait un recours très remarquable à la peinture et surtout au personnage de khadra pour construire son roman et cela a fait le centre de notre étude. Cette dernière est basée sur l'analyse sémiotique, l'intertextualité et quelques approches analytiques afin de dégager la manière par lequel l'écrivain a pu se compter sur le rapport de la littérature avec l'art et la convergence entre la réalité et la fiction pour donner naissance de nouveau chef-oeuvre.

Mots clés : khadra, Alphonse Étienne Dinét, la peinture, la sémiotique, l'intertextualité littérature, réalité fiction

التلخيص

في هذه الدراسة كان لدينا رواية "خضرة راقصة أولاد نايل" لألفونس إتيان دينيه. هذا الأخير لجأ بشكل رائع إلى الرسم وخاصة شخصية "خضرة" لبناء روايته وهذا ما كان مركز دراستنا. وقد استندت دراستنا على التحليل السيميائي والتناص وبعض الأساليب التحليلية من أجل توضيح الطريقة التي استطاع بها الكاتب الاعتماد على العلاقة بين الأدب والفن والتقارب بين الواقع والخيال لتوليد تحفة جديدة.

الكلمات المفتاحية: خضرة ، ألفونس إتيان دينيه ، الرسم ، السيميائية ، التناص ، الأدب ، الواقع ، الخيال

Summary

In This study we had as a corpus the novel of "Khadra danseuse ouled nail"

by Alphonse Etienne Dinét. The latter made a very remarkable recourse to painting and especially to the character of khadra to construct his novel and that made the center of our study. The latter is based on semiotic analysis, intertextuality and some analytical approaches

in order to identify the way in which the writer was able to rely on the Relationship between literature and art and the convergence between reality and fiction to give birth to a new masterpiece.

Keywords: khadra, Alphonse Etienne Dinét, painting, semiotics, intertextuality, literature, reality, fiction