



## L'intertextualité dans le Roman "*Nisf Majhoul*" (*Moitié Inconnu*) de Gamal Al- Jaziri

**Mohamed Elsayed Mohamed Elsayy**

Maître de conférence ès Lettres françaises

Faculté des Lettres

Université de Port-Saïd

[dr\\_elsawy\\_2007@yahoo.com](mailto:dr_elsawy_2007@yahoo.com)

 10.21608/jfpsu.2025.392142.1446

**Received:** 4/6/2025 **Accepted:** 27/6/2025

**Published:** 17/7/2025

This is an open access article licensed under the terms of  
the Creative Commons Attribution International License  
(CC BY 4.0). <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



*«Tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ».*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Piégay – Gros(Nathalie), *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p.12.

## Résumé

La recherche des sources et l'étude des influences d'écrivain en écrivain occupent aujourd'hui , dans les études littéraires , une place considérable . Chaque écrivain se réfère constamment à la tradition et à l' histoire littéraire pour produire son œuvre , et tout texte se trouve en interférence avec une multitude d'autres textes , donc l'intertextualité s'impose .

L'apparition officielle du concept d'intertextualité se trouve dans le vocabulaire critique d'avant- garde dans deux publications : *Théorie\_d'ensemble* ( Paris , 1968 ) , ouvrage collectif de Foucault , Barthes , Derrida, Sollers et *Séméiotiké* (1969) de Julia Kristeva . La notion d'« intertexte » a son origine dans les travaux de Mikhaël Bakhtine , auteur de *La Poétique de Dostoïevsky* ( Moscou ,1963 ). En effet , la notion d'intertextualité est apparue dans le discours critique à la fin des années soixante et s'impose rapidement au point de devenir le passage obligé de toute analyse littéraire .

Dans cette étude modeste , nous allons mettre premièrement l'accent sur la notion de l'intertextualité et ses multiples interprétations . Puis , nous l'appliquerons dans le roman arabe« Moitié inconnu»<sup>1\*</sup> de Gamal Al-Jaziri. Ce dernier est professeur à l'université de Suez, section d'anglais. Il a beaucoup de publications et a remporté plusieurs distinctions. Quand au roman étudié, il occupe une place considérable parmi ses multiples œuvres. Nous allons y discuter l'intertextualité à travers les idées suivantes:

- L'intertextualité et le Coran ;
- L'intertextualité littéraire ,
- L'intertextualité et le mythe ,
- L'Intertextualité et l'article "Ne désespérez pas... ,
- L'intertextualité et les chansons ,
- L'intertextualité et les proverbes populaires ,
- L'intertextualité et la Révolution Égyptienne du 25 janvier,
- L'Intertextualité et l'émission de Fahd Al-Rajhi .

**Mots clés:** Intertextualité, mythe, intersection, postmodernité, pastiche.

---

<sup>2\*</sup> Ce roman a été écrit en 2017, et publié en 2020. Il est traduit à la langue anglaise par Le Centre National de Traduction en 2020 ; et à la langue française par le chercheur.

## التناص في رواية " نصف مجهول " للكاتب جمال الجزيري

### مستخلص

إن البحث عن المصادر ودراسة التأثيرات من كاتب إلى آخر تحتل اليوم مكانة مهمة في الدراسات الأدبية. ويلجأ كل كاتب باستمرار إلى التاريخ الأدبي وإلى التقاليد لكي ينتج عمله، كما يوجد كل نص في تداخل مع مجموعة من النصوص الأخرى، وبالتالي يفرض التناص نفسه .

إن الظهور الرسمي لمصطلح التناص وجد في المفردات النقدية السباقة في عمليين منشورين: النظرية الإجمالية (باريس، 1968) وهو عمل جماعي لكلا من فوكوليه، بارت، ديريدا، سولير، وعمل سيميوتيكيه (1969) لجوليا كريستيفا. كما يمتد مصطلح التناص بأصوله إلى أعمال ميكائيل باكتين، مؤلف كتاب أدبيات دوستوفسكي (موسكو، 1963). وبالفعل، فإن مصطلح التناص قد ظهر في الحديث النقدي في أواخر الستينات وفرض نفسه سريعا حتى أصبح إجباريا في كل تحليل أدبي.

سوف نقوم أولا في هذه الدراسة المتواضعة بإلقاء الضوء على مصطلح التناص وتفسيراته المتعددة، ثم نقوم بتطبيقه في الرواية العربية « نصف مجهول» للكاتب جمال الجزيري. وهو استاذ بجامعة السويس بقسم اللغة الإنجليزية، وله العديد من المنشورات وحصل على العديد من التقديرات. أما بالنسبة للرواية موضوع الدراسة فهي تحتل مكانة هامة بين العديد من أعماله. وسوف نقوم بمناقشة التناص فيها من خلال الأفكار التالية :

- التناص والقرآن
- التناص الأدبي
- التناص والأسطورة
- التناص والأغاني
- التناص ومقال «لا تياس...»
- التناص والأمثال الشعبية
- التناص وثورة 25 يناير المصرية.
- التناص والبنث الإذاعي لفهد الراجحي.

الكلمات المفتاحية: التناص، الأسطورة، التداخل، ما وراء الحداثة، الاقتباس.

## Introduction

L'intertextualité est un outil puissant entre les mains de tout écrivain pour enrichir ses textes et leur conférer profondeur et flexibilité. En évoquant d'autres textes, qu'ils soient religieux, historiques, populaires ou classiques, il ouvre la voie aux lecteurs pour explorer de multiples couches de significations. Elle est comme un pont entre le passé et le présent, entre différentes cultures, et entre l'auteur et son public, créant ainsi une expérience littéraire riche en dialogue et en réflexion.

Avant d'entrer au vif de notre sujet, nous allons regrouper quelques définitions concernant l'intertextualité. Julia Kristeva (1986) s'est inspirée des idées de Mikhaïl Bakhtine, considère que «*tout texte se construit comme une mosaïque de citations; il représente l'absorption et la transformation d'autres textes*». <sup>1</sup> Le concept d'intersection subjective est remplacé par celui d'intertextualité, et le langage poétique est compris comme portant au moins un double niveau de signification.

Dans *Le Dictionnaire de Narratologie*, Gérard Prince (1987) définit l'intertextualité comme «*un processus par lequel un texte ou un ensemble de textes est évoqué au sein d'un autre texte, pour être réécrit, étendu ou transformé, lui conférant ainsi un nouveau sens*». <sup>2</sup>

L'intertextualité, dans son sens limité, selon Gérard Genette, renvoie aux relations directes et évidentes entre un texte et d'autres textes qui apparaissent clairement en son sein. Quant à son sens plus large et plus global, tel que le voient Roland Barthes et Julia Kristeva, il représente la relation entre tout texte, dans son sens général, et l'ensemble du savoir humain. Cela constitue un réseau infini potentiel de symboles et de pratiques sémiotiques qui contribuent à conférer un sens au texte.

<sup>1</sup> Kristeva, Julia. « Mot, dialogue et roman » dans *The Kristeva Reader*, édité par Toril Moi. Columbia, Presse universitaire, 1986, p.155.

<sup>2</sup> Prince (Gérard), *Le Dictionnaire de Narratologie*, Édition révisée, Université de Nebraska Presse, 2003, p.215.

Lucien Goldmann, théoricien roumain installé en France, rejette l'idée que les textes proviennent de créations individuelles géniales. Il affirme plutôt que ces textes reposent sur des structures mentales collectives appartenant à des groupes sociaux ou à des classes spécifiques.

La postmodernité s'intéresse aux relations entre les textes, y compris les diverses manières dont un texte renvoie à un autre ou à plusieurs textes. Les auteurs utilisent de multiples techniques pour mettre en évidence ces liens, telles que l'imitation, la parodie, les citations, les références directes, ainsi que les allusions implicites à d'autres œuvres.

Kristeva explique que la lecture d'un texte s'effectue selon deux axes : le premier, horizontal, relie le lecteur à l'auteur, et le second, vertical, relie le texte à d'autres textes, et c'est cet axe qui définit l'intertextualité. Les deux axes soulignent que le texte n'existe pas isolément ; en effet, les œuvres actuelles sont influencées par les textes précédents et façonnent nos lectures des textes contemporains.

Quant à Roland Barthes, il décrit le texte comme un «*espace multidimensionnel où se fondent des écritures variées, sans qu'aucune ne soit entièrement originale, faisant du texte un mélange contradictoire de voix différentes*».<sup>1</sup> L'intertextualité est inévitable, car notre compréhension et notre réaction aux textes dépendent de leur interaction avec d'autres textes. Selon cette conception, il semble que les textes soient soumis à une mondialisation qui dissout les séparations entre eux, entraînant l'annulation du droit de propriété textuelle individuelle.

Ainsi, chaque texte devient accessible à tous, où chacun peut en extraire ce qu'il souhaite, tandis que son créateur original est privé du droit d'objection. Selon ce concept, il n'existe pas de ce qu'on appelle la "paternité textuelle", car les écrivains ne font que reproduire ce que leurs prédécesseurs ont dit.

---

<sup>1</sup> Barthes (Roland), *Leçon de sémiologie*, traduit par Abdelsalam Ben Abdelâati, 2e édition, Dar Toubkal, Casablanca, 1986, p. 85.

Barthes voit la littérature comme « *un seul texte immense, et le texte comme un tissu de citations et de références* ». <sup>1</sup> Il propose que le texte dépend de différentes lectures et non des intentions de l'écrivain. Il considère que le texte repose sur des citations et des références provenant d'autres textes.

Mikhaël Bakhtine présente le concept de dialogisme ou de polyphonie, où différentes voix interagissent dans les textes littéraires. Il se concentre sur le roman comme champ de ses études, soulignant que le texte littéraire est « *une partie d'un dialogue continu avec d'autres textes, ce qui en fait un environnement polyphonique où se croisent les idéologies et les positions* ». <sup>2</sup>

Michaël Riffaterre se concentre sur les niveaux d'interprétation dans l'intertextualité, indiquant que le texte dépasse les limites de l'écriture pour inclure le processus de lecture. L'intertextualité n'est pas seulement un phénomène superficiel entre les textes, mais une relation profonde qui dépend de l'interprétation.

Il est évident que Riffaterre considère l'intertextualité comme un processus mental entrepris par le lecteur. En outre, il a affirmé qu'il n'existe pas de texte autonome ; il est toujours lié à d'autres textes. Pour lui, l'intertextualité est « *la perception de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première* ». <sup>3</sup>

Comme l'auteur du corpus étudié appartient à l'origine au monde arabe, nous mettons la lumière sur les racines du concept d'intertextualité dans la culture arabe. Elle remonte à plusieurs pratiques littéraires et artistiques :

\* Les imitations poétiques (pastiche) : Elles comprennent le dialogue, l'imitation et la reprise sans recourir à la satire ou à l'injure.

---

<sup>1</sup> Barthes (Roland), *S/Z*, Seuil, Paris, 1970, p.75.

<sup>2</sup> Bakhtine (Michaël), *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p.26

<sup>3</sup> Riffaterre (Mikaël), « la trace de l'intertexte », in *La pensée*, no 215, 1980, p.16.

\* Les plagiats littéraires (Plagiat) : Abu Hilal al-Askari préfère utiliser le terme "bonne prise" au lieu de "plagiats poétiques". Abd al-Qahir al-Jurjani divise le plagiat poétique en deux types : intellectuel (comprenant les proverbes, les hadiths prophétiques, les paroles des compagnons et ce qui est transmis des anciens), et imaginatif (comprenant ce qui est susceptible d'être vrai ou faux, basé sur l'idée que les significations sont accessibles à tous).

Al-Qazwini (739 H.) classe le plagiat poétique en deux types: «*apparent (comprenant la reprise du sens avec le mot ou une partie de celui-ci. Si le texte est repris intégralement, cela est appelé usurpation ou plagiat pur. Si une partie est reprise, cela est appelé incursion ou altération), et non apparent (reposant sur la similitude des significations)*».<sup>1</sup>

\*Autres pratiques liées à l'intertextualité : les critiques et les comparaisons (étude des différences et des similitudes entre les textes), l'inclusion (selon Ahmad al-Hashimi, citant "Sahib al-Jawahir", cela signifie l'insertion par le poète de la poésie d'autrui dans son propre poème, avec une mention si l'auteur n'est pas célèbre parmi les critiques, la citation (l'inclusion par le poète dans son texte d'un verset coranique ou d'un vers poétique d'autrui), l'imitation et l'usurpation (imiter directement ou indirectement le style ou le contenu de textes antérieurs).

L'évolution du concept occidental d'intertextualité peut être retracée à travers les idées d'un certain nombre de penseurs et de critiques littéraires qui contribuent à la cristallisation de ce concept à travers différentes étapes.

Victor Chlovski se concentre sur la relation entre l'œuvre d'art et les autres œuvres, considérant qu'aucune œuvre d'art ne peut être comprise isolément du contexte dans lequel elle s'inscrit ou des autres œuvres qui l'influencent et par lesquelles elle est influencée.

---

<sup>1</sup> Shannan (Dijla Gattan), *L'intertextualité dans une sélection de romans d'Ian McEwan*, Université d'Al-Qadissiya, 2024, p.132.

Kristeva propose le concept d'espace textuel intercroisé, où les textes sont compris à travers le réseau de relations entre eux. Elle se concentre sur la poésie comme champ de son étude, en particulier après la disparition des frontières entre les différents genres littéraires. Sa philosophie repose sur la déconstruction et la construction entre les textes, et elle présente trois formes d'intertextualité : « *la négation totale (réécriture complète du texte), la négation parallèle (interférence équilibrée des textes) et la négation partielle (inclusion de parties spécifiques d'autres textes)* ».<sup>1</sup>

Gérard Genette utilise le terme de transtextualité pour désigner les différentes relations textuelles, qu'il a classées en : « *intertextualité (citation, allusion ou référence explicite), paratextualité (relation entre les textes à travers la critique ou l'explication), et métatextualité qui comprend : l'hypertextualité (relation de transformation ou d'imitation), l'architextualité (appartenance générique), l'hypotextualité (relation d'un texte postérieur avec un texte antérieur), et l'anatextualité (ensemble des textes produits par l'auteur en marge de l'œuvre principale)* ».<sup>2</sup>

Selon Michel Foucault, tout livre fait partie d'un réseau plus vaste, et qu'il est un nœud au sein d'un réseau interconnecté de textes et d'idées. La vision de Foucault affirme que le texte « *n'est pas seul capable de créer du sens, mais que sa signification naît de ses relations avec d'autres textes et des contextes culturels et historiques dans lesquels il est lu* ».<sup>3</sup> Cette compréhension élargit la portée de l'étude littéraire et intellectuelle pour inclure les réseaux auxquels le texte est lié, le plaçant ainsi dans un cadre plus global et interactif.

Aussi, Stéphane Mallarmé voit-il que la littérature est comme un processus récursif, où l'écrivain réinterprète et transforme constamment les textes précédents en de nouveaux textes. La

<sup>1</sup> Kristeva (Julia), *Séméiotikè : Recherches pour une sémanalyse*, traduit de l'arabe par Farid Zahi, Dar Toubkal d'édition, Casablanca, 1ère édition, 1991, p.79.

<sup>2</sup> Genette(Gérard), *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p.13.

<sup>3</sup> Oughlissi (Youssef), *La problématique du terme dans le discours critique arabe moderne*, Publications de la Différence, Alger, 1ère édition, 2009, p.120.

conception mallarméenne de la littérature comme : « *processus récuratif souligne la nature vivante et évolutive des textes littéraires.* »<sup>1</sup> Il considère que les textes ne naissent pas du néant, mais du cœur d'un riche héritage littéraire. Cette approche ne célèbre pas seulement la créativité individuelle, mais réaffirme l'importance du dialogue littéraire à travers les âges, où chaque texte contribue à la construction d'une scène littéraire mondiale interconnectée et renouvelée.

Mallarmé considère que la littérature est un processus continu qui ne connaît pas de fin, où les textes naissent les uns des autres dans un mouvement circulaire. Chaque texte engendre de nouveaux textes, et chaque écrivain contribue à enrichir cette accumulation littéraire ininterrompue. Dans cette conception, la littérature devient une entreprise collective à laquelle participent tous, écrivains et lecteurs, à travers le temps.

L'intertextualité, selon Nabihah Khaled Khadra et Belkacem Jettari (2022) se divise en intertextualité externe et interne. Premièrement, l'intertextualité externe renvoie à « *la relation entre un texte littéraire postérieur et un texte ou un passage d'un texte antérieur ou simultané, n'appartenant pas au texte de l'auteur lui-même* ».<sup>2</sup> C'est-à-dire sa relation avec la carte culturelle générale, que cette relation soit explicite et cachée ou semi-dissimulée. Cette section comprend : l'intertextualité externe apparente (la citation, l'inclusion, l'emprunt manifeste, le plagiat littéraire et la référence), l'intertextualité cachée (l'allusion, le texte fondu) et l'intertextualité semi-cachée (l'allusion et l'emprunt caché). Deuxièmement, l'intertextualité interne est « *la relation entre un texte littéraire postérieur et un ou plusieurs textes ou passages du texte de l'auteur*

---

<sup>1</sup> Salam (Saïd), *L'intertextualité patrimoniale dans le roman algérien*, Monde du Livre Moderne, Rabed, Jordanie, 2010, p.145.

<sup>2</sup> Khadra (Nabiha- Khaled) et Jettari (Belkacem), *L'intertextualité, l'une des questions de la critique arabe moderne*, Revue du Centre de Service pour les Consultations de recherche et les langues, Volume 24, Numéro 71, Juillet 2022, pp. 1-14. [https://journaux.ekb.eg/article\\_269428\\_cc39ee6f14ebb805139a8037800ad1b5.pdf](https://journaux.ekb.eg/article_269428_cc39ee6f14ebb805139a8037800ad1b5.pdf).

*lui-même, et se divise en deux parties : l'auto-texte et le dialogisme* >>. <sup>1</sup>

Pour l'auteur de cette étude, Gamal Mohamed Abdel Raouf Mohamed (Gamal Al-Jaziri), il est né le 2 août 1963 en République arabe d'Égypte, dans le gouvernorat de Sohag. Il est nouvelliste, poète, romancier, traducteur, critique et professeur d'université égyptienne. Il a commencé sa carrière littéraire en 1991. Il est diplômé du département de langue anglaise de la Faculté des Arts de Sohag en 1995. Il a obtenu sa licence du département de langue anglaise de la Faculté des Arts du Caire en 1998. Il a ensuite obtenu son doctorat du département de langue anglaise de la Faculté des Arts d'Ain Shams en 2002. Depuis 1999, il travaille au département de langue anglaise de la Faculté d'Éducation de Soueïda, Université de Soueïda, puis a déménagé pour travailler à la Faculté des Arts et des Sciences Humaines de la même université. Il travaille actuellement au département des Langues et de la Traduction de la Faculté des Arts et des Sciences Humaines de l'Université de Taibah à Médine. Il a commencé à publier ses œuvres critiques en 1999 avec une étude intitulée "La légitimité de l'étude des seuils textuels".

Al-Jaziri a commencé à publier ses livres littéraires en 2001 avec son recueil de nouvelles "Miettes d'image". Avant cela, il avait commencé à publier ses livres traduits de l'anglais dans le Cadre du Projet National de Traduction (Conseil Suprême de la Culture, Égypte), puis au Centre National de Traduction. Depuis ces années, ses œuvres « *se sont succédé dans les domaines de la nouvelle, de la traduction, de la poésie, de la critique littéraire, du roman et du théâtre* » >>. <sup>2</sup> En plus de ses livres et études en anglais, il a reçu plusieurs prix dans les domaines de la nouvelle, de la poésie et de la critique littéraire. Il a publié environ 50 livres imprimés, entre nouvelles, poésie, romans, critique littéraire et traduction. Il a publié environ 90 livres. Parmi ses publications, nous optons :

<sup>1</sup> *Idem.*

<sup>2</sup> Al-Jaziri (Gamal), *Moitié inconnu*, Égypte, la Bibliothèque arabe pour la publication, Première édition, 2020, p.180.

- Les débuts de l'image (2001);
- Gravure sur la page du zéro (2009),
- Le cimetière silencieux (2010),
- L'activation de la question verte (2010),
- Fermeture des normes (2010),
- Caméra et regard sur le cœur (2011),
- Le chemin vers le terrain (2011),
- Image et regard sur le mien (2018),
- Tes yeux blessés (2018).

De plus, il a publié des recueils de poèmes :

- Ne t'attends pas à un homme, cherche le poème (2009);
- Une cérémonie de signature (2010),
- L'ombre sur le lever du soleil (2010),
- Voix de mon évasion (2010)
- La carte de la pluie (2010),
- Voyages de Dame de la rivière (2010),
- La fille de la mer (2011),
- Le champ du miroir (2011),
- Regards de mon âme (2011).

### **- Étude appliquée :**

Les différents types d'intertextualité se manifestent dans le roman "Moitié inconnue" sous plusieurs formes: l'intertextualité avec le Coran, avec des textes littéraires et avec une des écoles critiques (le théâtre de l'absurde). L'intertextualité apparaît également avec les mythes (Sisyphé, l'oncle Bichara, Œdipe roi et Orphée), les proverbes populaires, le folklore, les chansons, ainsi qu'avec l'article "Ne désespère pas" (2003), et les révolutions du printemps arabe (la révolution égyptienne du 25 janvier).

### **- L'intertextualité coranique :**

Elle se manifeste dans ce passage narratif : *"Et les visages à l'intérieur, des couches derrière des couches, ou des branches derrière des branches, alors j'essaie de tendre le doigt pour les saluer, si je peux y parvenir sans que les épines ne me blessent, ou je tends le doigt de loin dans leur direction comme si je les saluais, et*

*je les trouve aussi tendant leurs petits doigts comme s'ils me saluaient de loin à loin, un salut par les cils*" ("Moitié inconnue" 20), la profondeur de la perplexité et de l'aliénation psychologique que vit le narrateur, alors qu'il plonge dans ses interrogations existentielles et sa place entre la patrie et l'exil, la vérité et le rêve. L'intertextualité avec le verset du Coran de la sourate Al-Imran (3:97) : *"Et c'est un devoir envers Allah, pour les gens qui en ont les moyens, d'aller en pèlerinage à la Maison"* révèle le contexte religieux du romancier et l'étendue de son influence par le Coran en tant que texte central qui façonne sa conscience et ses conceptions.

De plus, l'intertextualité avec le concept de la ("capacité") dans le verset renvoie à l'effort et à la souffrance qu'exige la réalisation de l'objectif souhaité, que cet objectif soit le pèlerinage dans le verset coranique, ou la tentative du narrateur de comprendre le monde qui l'entoure et d'interagir avec ces visages étranges qu'il voit dans les arbres. De même, les épines auxquelles le narrateur est confronté expriment les difficultés et les obstacles qui se dressent sur son chemin, tout comme le pèlerin fait face à des défis pendant l'accomplissement des rites du Hajj. La quête du narrateur croise l'expérience du pèlerinage en ce qu'elles portent toutes deux des dimensions spirituelles, où le pèlerin cherche à se purifier des péchés du passé et le rapprochement de Dieu contrastent avec le narrateur qui semble chercher à se comprendre et à dépasser le sentiment d'aliénation qui le ronge.

Cependant, la divergence réside dans les résultats escomptés : alors que le pèlerin peut ressortir avec une pureté intérieure et un sentiment de confort et de satisfaction, le narrateur semble rester pris au piège de son sentiment d'étrangeté et de son incapacité à trouver des solutions claires, ce qui deviendra évident par la suite.

La représentation des arbres comme s'ils portaient des visages humains tendant leurs doigts "en signe de paix par les cils" reflète un état de mystère et de confusion. Ici, l'interaction humaine se transforme en une expérience surréaliste où se mêlent des sentiments de solitude et de désir de communication. Le texte reflète un double état d'aliénation : une aliénation spatiale qui se manifeste dans la

question du narrateur de savoir s'il est dans sa patrie ou non, et l'environnement, qu'il s'agisse de personnes ou même de la nature. Cela crée un sentiment permanent d'étrangeté et d'incertitude.

La tentative du narrateur de saluer les visages qui prennent la forme d'arbres représente une symbolique de la recherche d'une relation ou d'une compréhension commune avec l'autre (la nature ou les gens), mais c'est une relation pleine de dangers. Les épines ici ne sont pas seulement un obstacle matériel, mais incarnent les peurs et la douleur résultant de la tentative de franchir la barrière de l'isolement. De même, la "paix des cils" indique un niveau symbolique de communication, où la paix est lointaine et intangible, ce qui ajoute au sentiment d'incapacité du narrateur à atteindre l'objectif souhaité.

Le narrateur diffère du pèlerin en ce que ce dernier a une destination précise (la Maison Sacrée de Dieu) et un but clair (se rapprocher de Dieu et se débarrasser des péchés), tandis que le narrateur semble perdu sans direction claire, souffrant de questions existentielles auxquelles il ne trouve pas de réponse. Le pèlerin, malgré ses difficultés, possède une certitude et une foi que ses efforts seront couronnés par le pardon, tandis que le narrateur reste pris au piège d'un cercle d'hésitation et d'aliénation, ce qui approfondit sa souffrance psychologique.

Ce texte représente un modèle riche d'analyse littéraire et philosophique, où le réel et le symbole, la religion et l'expérience humaine s'entremêlent pour créer une toile complexe d'hésitation existentielle et de recherche de soi. L'intertextualité avec le verset coranique ajoute une dimension religieuse et spirituelle qui approfondit notre compréhension du dilemme du narrateur et nous amène à nous interroger à notre tour sur les limites de la communication entre l'homme et lui-même, et entre l'homme et le monde qui l'entoure.

Dans la deuxième scène intertextuelle : *"Nous ne nous soucions pas maintenant des noms de ta mère, ô Ra'ed, non, non, le nom de Ra'ed ne convient pas à cette position. Je vais te choisir un*

*nom qui convienne au siège. Que penses-tu du nom de Kâris, pour que le nom corresponde à la chose ?... Ce sont des noms que vous et vos pères avez nommés*" (Moitié Inconnue, 29-30), le narrateur place son lecteur face à une scène sarcastique et tragique qui reflète les questions d'oppression, d'injustice et d'aliénation de l'identité. Le récit transmet une critique profonde de la structure sociale et institutionnelle qui opprime l'individu et le dépouille de son humanité, tandis que le verset coranique de la sourate An-Najm : "*Ce ne sont que des noms que vous avez inventés, vous et vos ancêtres, sans qu'Allah n'y ait fait descendre la moindre preuve*" (23) est évoqué pour souligner la profondeur de la déviation intellectuelle et comportementale dans le traitement des concepts et des valeurs.

Nous remarquons que le choix par le juge du nom de "Kâris" au lieu du véritable nom du narrateur, "Ra'ed", reflète une tentative délibérée de le priver de son identité et de sa dignité. Le nouveau nom, qui signifie "chaise sans dossier", n'est pas une simple désignation aléatoire, mais porte une signification profonde qui symbolise la privation de pouvoir, de soutien et d'indépendance. Ce nom exprime un état de brisement et de soumission imposé à l'être humain, mettant en évidence l'esclavage moderne qui nie aux individus leur véritable humanité.

L'évocation du verset coranique "*Ce ne sont que des noms que vous avez inventés, vous et vos ancêtres...*" ajoute une dimension critique profonde au texte. Le verset parle des noms et des concepts inventés par les hommes sans aucun fondement légitime ou objectif, et qu'ils ont utilisés comme moyen de contrôle et d'oppression. Cette intertextualité révèle que le juge et l'institution dans son ensemble représentent un modèle de déformation des valeurs et des vérités, où le pouvoir est divinisé et transformé en un instrument d'oppression, tandis que la justice et l'humanité sont niées. Le narrateur indique ici que le juge et l'institution suivent les désirs et les conjectures au lieu de la vérité et de la guidance, reflétant une déviation des valeurs divines et humaines.

Dans la troisième scène intertextuelle, le narrateur arrive à sa maison dans la ville de "Juhayna" dans la Haute Égypte, mais sa

mère le renie et ne le reconnaît pas, considérant son ami "Riyad" comme son propre fils à sa place. Lorsqu'ils demandent de la nourriture, la mère prend un sachet de goyaves, le façonne en boule, puis le lance en l'air, où il heurte un dindon volant qui tombe et reste immobile. Le narrateur s'interroge avec étonnement sur la façon dont le dindon a pu voler et d'où il venait. À ce moment, il se souvient des *"quatre oiseaux qui venaient en hâte vers notre seigneur Ibrahim"* (Moitié Inconnue, 76), en référence à l'histoire coranique dans laquelle notre seigneur Ibrahim exprime son questionnement et son étonnement sur la façon dont les morts sont ramenés à la vie.

L'intertextualité ici avec le verset coranique : "Et quand Ibrahim dit : *'Seigneur, montre-moi comment Tu ressuscites les morts.'* [Allah] dit : *'Ne crois-tu pas ?'* Il dit : *'Si, mais que mon cœur soit rassuré.'* Il dit : *'Prends alors quatre oiseaux, apprivoise-les, puis place sur chaque mont une partie d'eux. Ensuite, appelle-les : ils viendront à toi en hâte.'* Et sache qu'Allah est Puissant et Sage" (Al-Baqara : 260), reflète le sentiment d'hésitation et de questionnement du narrateur, évoquant la dimension spirituelle et contemplative dans la compréhension du monde qui l'entoure. Cette scène narrative montre une dimension symbolique riche en hésitations existentielles et en questions profondes sur la vie, la mort et la résurrection, à travers l'évocation d'une scène absurde qui mêle le réel et l'imaginaire. L'intertextualité du narrateur avec l'histoire du père des prophètes ajoute une dimension philosophique et spirituelle qui reflète la lutte de l'homme avec le concept de la foi, la recherche de la vérité et le désir de réconfort.

La vision du narrateur d'un dindon volant représente un moment d'étrangeté et d'étonnement, où il s'interroge sur la possibilité d'un événement qui semble contredire la logique et la réalité habituelle. Le dindon, connu pour sa lourdeur et son incapacité à voler réellement, se transforme dans cette scène en un être volant, suscitant un sentiment de contradiction et de confusion. La question du narrateur sur la façon dont le dindon a pu voler reflète son hésitation plus profonde concernant les lois de la nature et

les miracles, ce qui est lié à l'histoire de notre seigneur Ibrahim qui s'interrogeait sur la façon dont Allah ressuscite les morts.

L'évocation de l'histoire de notre seigneur Ibrahim (que la paix soit sur lui) établit un parallèle entre l'hésitation du narrateur face aux événements étranges qu'il observe et l'hésitation d'Ibrahim concernant la façon dont Allah ramène les morts à la vie. Dans l'histoire d'Ibrahim, le prophète a demandé à voir comment les morts étaient ressuscités pour que son cœur soit rassuré, malgré sa foi absolue en Allah, et cela reflète la dimension humaine de la recherche de la tranquillité par la connaissance sensorielle.

Les quatre oiseaux qu'Ibrahim reçut l'ordre de placer en parties sur les montagnes, puis qu'il appela et qu'Allah ressuscita et fit venir en hâte, portent une symbolique de la puissance divine absolue qui dépasse les limites de la perception humaine. En revanche, le dindon volant est utilisé comme symbole dans le texte narratif de quelque chose d'inhabituel et d'inattendu, reflétant le trouble psychologique et intellectuel du narrateur et sa tentative de comprendre le monde qui l'entoure.

La scène entière révèle une contradiction entre l'absurdité et la recherche de sens. Les actions de la mère et le dindon volant reflètent l'absurdité de la réalité dans laquelle vit le narrateur, tandis que l'évocation de l'histoire des quatre oiseaux met en évidence l'aspect spirituel et la foi dans la tentative de comprendre cette absurdité.

La quatrième intertextualité compare le texte littéraire tiré du roman "Moitié Inconnue" : *"Une lumière là-bas au loin, je marcherai vers elle, bien que j'apprécie ce sentiment de solitude, d'isolement ou de vide... Est-ce un sentiment de vide ou le sentiment que cette ville m'appartient ? Et mon âme me dit : va vers cette lumière ; peut-être y trouveras-tu quelqu'un comme toi qui s'est retrouvé dans cette ville familière et qui apprécie la solitude ou l'isolement comme toi"* (152-3), et le verset coranique de la sourate Ta-Ha : *"Et le récit de Moïse t'est-il parvenu ? Quand il vit un feu, il dit à sa famille : "Restez ici ! J'ai aperçu un feu ; peut-être vous en*

*apporterai-je une braise ou trouverai-je auprès du feu de quoi me guider"*(verset 10), entre deux états existentiels différents mais liés par des thèmes tels que la guidance, la solitude, l'aventure et l'aliénation.

Dans le verset coranique, le prophète Moïse (que la paix soit sur lui) marche vers le feu en réponse à un besoin sensoriel et existentiel. Il cherchait une lumière matérielle qui éclairerait le chemin pour sa famille et où il trouverait peut-être la guidance ou quelqu'un pour le guider. Cependant, cette lumière qu'il pensait matérielle s'est transformée en un tournant majeur dans sa vie, car il a trouvé la guidance spirituelle et la révélation divine qui a changé le destin de l'humanité.

Quant au texte littéraire, le narrateur n'est pas motivé par son besoin de lumière autant que par sa curiosité ou son désir d'échapper au sentiment de solitude et de vide, ou peut-être par la recherche d'un sens plus profond à la vie. Cependant, cette quête de la lumière ne le mène pas à la guidance ou à des solutions, mais à plus de confusion et de pessimisme. La lumière devient ici une métaphore d'un piège qui approfondit son aliénation, comme un reflet de la condition de l'homme contemporain qui ne trouve dans ses tentatives continues de recherche de sens que la déception.

L'état de Moïse représente une aliénation matérielle résultant de sa fuite de Madian, mais c'est une aliénation qui porte en elle l'espoir et la foi que Dieu le guidera vers la vérité. Son aliénation reflète une forme de maturité psychologique et spirituelle, car elle est liée à sa quête de protéger sa famille et d'assumer ses responsabilités. Finalement, cette quête est récompensée par l'obtention de la prophétie et de la révélation.

Quant à l'aliénation du narrateur dans le roman, elle est plus complexe et existentielle ; il se sent détaché du monde matériel qui l'entoure et vit un conflit intérieur avec la réalité contrôlée par le capitalisme et la cupidité. Cet isolement n'est pas un choix conscient, mais plutôt le produit d'une société caractérisée par le matérialisme et la consommation excessive. Même la lumière qu'il recherche

devient un symbole de déception, et montre que ses tentatives de recherche de familiarité ou de sens se terminent par plus de doute et de perte.

Le voyage de Moïse (que la paix soit sur lui) vers le feu conduit à une transformation positive dans sa vie. Il passe d'une personne cherchant une lumière sensible à un prophète recevant la lumière de la révélation. Cette transformation reflète la relation de l'homme avec Dieu et l'intégration des besoins matériels et spirituels. En revanche, le voyage du narrateur vers la lumière se termine exactement à l'opposé. Au lieu de trouver un sens ou de la compagnie, il découvre la cruauté de la réalité sociale, où règnent les relations matérielles et opportunistes.

Le roman présente une critique acerbe de la société capitaliste qui affaiblit les liens humains et les remplace par des valeurs purement matérielles. Les personnages du roman, y compris le narrateur, apparaissent comme ayant abandonné la morale et les valeurs humaines dans leur quête de l'argent. Dans ce contexte, la lumière que recherche le narrateur devient un symbole de la tromperie du capitalisme, qui vend des illusions et brise l'espoir.

L'exil de Moïse est temporaire et son but est clair : il retourne en Égypte sur ordre divin pour accomplir son message. Son exil reste une partie de son voyage vers la réalisation de son destin. Quant au narrateur, son exil est double, géographique et intérieur. Son retour en Égypte après une longue absence (13 ans) n'apporte aucune bonne nouvelle, mais approfondit plutôt son sentiment de perte et d'absurdité. Son aliénation croise celle de Moïse en ce sens qu'ils traversent tous deux des étapes transitoires, mais la fin diffère totalement : Moïse trouve la guidance divine, tandis que le narrateur rencontre des pièges et la déception.

La dernière intertextualité avec le Saint Coran : "*Maintenant, je comprends le sens de l'enseignement par Dieu des noms à Adam au début de la préparation de la vie sur terre*" (Moitié Inconnu, 176) reflète une profonde contemplation de la signification de l'histoire de la création d'Adam et de l'enseignement des noms dans le Coran,

comme mentionné dans le verset : "*Et Il enseigna à Adam tous les noms*" (Al-Baqara 31).

Dans le contexte coranique, l'enseignement des noms à Adam met en évidence la position de l'homme et son rôle dans la création. Cet enseignement n'est pas une simple acquisition de connaissances, mais un symbole de la capacité de perception, de pensée et de nomination, qui sont des caractéristiques fondamentales distinguant l'homme des autres créatures.

Cette intertextualité reflète une conscience tardive chez le narrateur de la signification de cet enseignement divin. Cette prise de conscience indique une compréhension profonde de la position de l'homme et de son rôle dans la vie, et exprime également un moment de conscience de la capacité de l'homme à faire face aux défis de l'existence. L'enseignement des noms peut être considéré comme la première étape pour permettre à l'homme d'interagir avec son environnement, de comprendre le monde, de l'organiser et de peupler la terre. Il indique que cet enseignement était une étape essentielle dans la préparation d'Adam et de sa descendance sur terre.

La connaissance des noms donne à l'homme la capacité de contrôler l'environnement, de le comprendre et de le développer. Cet enseignement peut être considéré comme une boussole qui guide l'homme dans son voyage complexe dans la vie. L'expression par le narrateur de sa prise de conscience tardive de la signification de cet enseignement reflète une expérience humaine générale. Les humains réalisent souvent la valeur des bénédictions et des connaissances que Dieu leur a accordées après avoir vécu des expériences et des luttes dans la vie.

En un mot, l'intertextualité avec le Coran montre la virtuosité de l'écrivain à combiner des éléments absurdes et spirituels, entre réalisme et symbolisme, pour présenter une vision profonde qui reflète l'égarement humain et la quête constante de sens dans un monde parfois dépourvu de logique. Cette intertextualité renforce le sentiment de conflit intérieur du narrateur, soulignant son désarroi et son aliénation psychologique, et reflète également les questions

d'oppression, d'injustice, d'aliénation identitaire, et enfin la possibilité pour l'homme de jouer son rôle et sa responsabilité envers la société.

### **- L'intertextualité littéraire :**

Le corpus étudié entre en intertextualité avec la campagne française et son occupation de l'Égypte, et avec le poème du poète irakien Ahmed Matar "Où est mon ami Hassan ?" : "Qu'est-ce qui a amené la campagne française au XXI<sup>e</sup> siècle ? Insistez-vous pour me rendre fou ? (73) Le ministre de confiance a dit vrai... Et elle se tient debout en m'accueillant et dit comme si elle incarnait la personnalité de la mère de Hassan dans suite hypothétique du poème "Mon ami Hassan" du poète Ahmed Matar : *Enfin, tu es revenu, Hassan. La question "Où est mon ami Hassan ?" a résonné et vibré dans mon oreille pendant treize ans, et te voici enfin. Viens dans le sein de ta terre, Hassan. (73-74).*

Cette scène met en évidence la confusion, l'oppression, la persécution et la fluidité des relations sociales. Cette intertextualité entre la mention de la campagne française au XXI<sup>e</sup> siècle et Matar est riche et profonde, car elle renvoie à un ensemble de significations et de connotations symboliques qui reflètent la réalité sociale, politique et culturelle.

L'intertextualité entre les deux textes révèle une oppression commune à travers le temps, que ce soit dans l'invasion coloniale (la campagne française) ou dans la réalité de l'oppression sociale et politique que décrit Matar. Ce lien souligne la persistance d'un état d'aliénation et d'injustice vécu par les individus, reflétant ainsi la nature cyclique de l'histoire :

*« Le président de confiance a visité certaines provinces du pays / Et lorsqu'il a visité notre quartier, il nous a dit : Apportez vos plaintes avec sincérité en public / Et n'ayez peur de personne, cette époque est révolue / Alors mon ami Hassan a dit : Ô mon seigneur, où sont le pain et le lait ? / Et où est la garantie du logement ? Et où est la création d'emplois ? / Et qui fournit des médicaments aux pauvres*

*gratuitement ? / Ô mon seigneur, nous n'avons jamais rien vu de tout cela / Le président dit avec tristesse : Que mon Seigneur brûle mon corps ! Tout cela arrive-t-il dans mon pays ? / Merci pour votre sincérité en nous alertant, mon enfant / Vous verrez le bien demain / Et après un an, il nous a visités et une deuxième fois il nous a dit : Apportez vos plaintes avec sincérité en public et n'ayez peur de personne, cette époque est révolue / Les gens ne se sont pas plaints, alors je me suis levé en déclarant : Où sont le pain et le lait ? / Et où est la garantie du logement ? Et où est la création d'emplois ? / Et qui fournit des médicaments aux pauvres gratuitement ? / Excusez-moi, ô mon seigneur, et où est mon ami Hassan ? » (Ahmed Matar)*

Dans les deux textes, l'accent est mis sur les crises de la société, qu'il s'agisse de la pauvreté ou de l'absence de justice sociale, que ce soit dans le contexte du colonialisme ou dans celui des régimes politiques locaux. L'utilisation du poème ici montre l'oppression comme un phénomène continu à travers le temps, et reflète également l'état de déception ressenti par les individus en raison de promesses non tenues. Le personnage de "Hassan" dans le poème reflète l'éloignement de la patrie et le manque d'appartenance face à l'injustice sociale. Dans le roman, cette aliénation se manifeste dans la relation de la mère avec le retour de son fils Hassan de l'exil, où sa mère le renie, soulignant la rupture des relations sociales : "*As-tu cru, Hassan ? Tu m'es étranger, et que la paix soit dans tes cils*" (Demi-inconnu 74). Sa mère le renie par peur de ses ennemis apparents et cachés.

L'intertextualité entre l'arrivée de la campagne française au XXI<sup>e</sup> siècle et l'idée d'un dialogue avec le personnage de "Hassan" porte une dimension symbolique qui renvoie à l'imbrication des époques, comme si l'histoire se répétait différemment mais avec les mêmes tragédies. Cette comparaison reflète une vision absurde et satirique de la réalité. Le personnage de "Hassan", qui interroge sur les droits fondamentaux tels que le pain, le lait et le logement, renvoie à une souffrance humaine permanente qui se répète de génération en génération. La campagne française, en tant que symbole de l'invasion et de l'exploitation, devient un miroir de ce

que vivent les individus dans le présent en termes d'oppression économique et sociale.

L'intertextualité avec le poème et son placement dans le contexte de la campagne française mettent en évidence la capacité de l'écrivain à réinterpréter les textes et à convoquer la mémoire poétique et culturelle pour créer un nouveau symbolisme qui exprime le présent. Cette intertextualité enrichit l'œuvre littéraire et la rend plus pertinente par rapport à la réalité. Par conséquent, l'intertextualité ici n'est pas une simple convocation de textes antérieurs, mais une réutilisation de ceux-ci pour soulever des questions du présent, reflétant ainsi la profondeur de la crise humaine et sociale continue à travers le temps.

L'intertextualité qui ressort de l'extrait suivant avec le roman "La Porte ouverte"(1960) de Latifa al-Zayyat et la pièce "L'École des chahuteurs"(1971) forme un réseau riche des symboles qui reflètent le thème de la rébellion contre les contraintes sociales et l'héritage culturel. L'intertextualité ici ne se limite pas à une évocation symbolique de textes littéraires et théâtraux, mais montre comment la rébellion contre les contraintes et les traditions culturelles et sociales est un thème récurrent à travers le temps. L'écrivain utilise ces textes pour reposer des questions sur la liberté, l'identité et le rôle de la femme dans la construction d'un avenir meilleur. L'intertextualité enrichit le texte de multiples niveaux de symbolisme et d'interprétation, le rendant plus profond et captivant :

*« La porte de la maison est ouverte, ce qui signifie qu'ils sont à l'intérieur. Elle rit d'un rire pur en me tapotant légèrement l'épaule et dit : L'exil et la mort t'ont-ils fait oublier les fondements de la maison où tu as grandi, mon garçon ?... Je ne ressens rien de logique, si ce n'est la logique de l'acteur Saïd Saleh dans la pièce "L'École des chahuteurs". Peut-être que la porte ouverte évoquait cela, une invitation à sortir, ou peut-être invitait-elle à entrer ou séduisait-elle celui qui se tenait devant ou passait devant, comme cette porte qui m'a piégé dans un autre roman. Je me souviens aussi du livre "La Porte ouverte", mais je ne me souviens pas s'il s'agissait d'une autobiographie de Latifa al-Zayyat ou d'une autre écrivaine.*

*Et je me retrouve devant une autre porte et j'exhorte la prêtresse à se révolter contre la fermeture de la porte au visage du peuple qui ne possède pas les offrandes précieuses qu'il peut offrir aux prêtres à Abydos. Alors je souris dans une situation qui n'appelle pas le sourire en apparence, et je me demande : "Ma mère est-elle une femme ?" Aucune femme n'existe depuis le début de ce rêve étrange ou de ce roman plus étrange encore, comme si la femme s'éloignait de la scène maintenant parce qu'elle sait que c'est à elle de recommencer la vie après tout ce que les hommes ont fait à la terre ».*

(Moitié Inconnu, 87-85)

Nous soulignons que l'écrivaine évoque le symbolisme de la porte ouverte comme une invitation à se libérer des chaînes, que ce soit en entrant ou en sortant. Cette scène soulève des questions philosophiques sur la possibilité de faire un pas audacieux vers la libération ou de se soumettre à la réalité actuelle. Le roman amène le lecteur à s'interroger sur les dimensions de la liberté personnelle et le rôle de la femme dans la reprise de la vie.

Le roman d'Al-Zayyat représente un tournant dans la littérature féministe arabe, où l'écrivaine explore la lutte de la femme contre les contraintes des traditions et l'ambition de la libération sociale et intellectuelle. La référence à "La Porte ouverte" évoque un symbolisme de libération non seulement au niveau des individus, mais aussi au niveau de la société dans son ensemble. Al-Jaziri utilise ce symbolisme pour relier l'idée d'ouverture ou de sortie à l'appel au changement social.

La pièce "L'École des chahuteurs" représente une rébellion juvénile satirique contre le système éducatif traditionnel et une société régie par l'autorité des parents et des enseignants. L'évocation par l'écrivain du personnage de Saïd Saleh et de sa logique absurde indique une déconstruction humoristique du sérieux des héritages culturels et sociaux. Ici, l'intertextualité montre comment la satire peut être un moyen de rébellion et une forme de rejet des traditions sociales.

Dans le roman, il y a un isolement clair de la femme de la scène, comme si elle s'éloignait des conflits destructeurs menés par les hommes. L'écrivain fait allusion à l'idée que la femme est capable de redonner vie à la terre après la ruine. Cette conception reflète un appel à réfléchir au rôle de la femme en tant que créatrice de vie, ce qui est une continuation de la rébellion apparue dans les textes précédents, mais qui prend ici une dimension symbolique profonde liée à la fertilité et au renouveau.

À noter que la citation suivante montre une intertextualité interne et externe, visant à exprimer la rébellion, et plus précisément la rébellion contre les méthodes artistiques traditionnelles d'écriture. Dans ce contexte, elle s'appuie sur le concept de distanciation introduit par Bertolt Brecht, qui s'oppose au concept de catharsis :

*« Je ne sais pas si je suis un acteur dans cette pièce ou si je ne suis qu'un spectateur, même si je suis un spectateur dans une pièce de Bertolt Brecht, et j'ai le droit d'intervenir dans ses événements et de m'y mêler. Et je me souviens aussi des paroles d'une personne dans un rêve précédent ou un roman précédent [le roman "Le Mont de la Lumière" de l'auteur], une personne qui me parle de l'obscurité ou de l'entracte entre les scènes ou les actes de la pièce, et dit que cet entracte est un moment de formation, de modelage et de transformation, et que la conscience des personnages mûrit pendant cet entracte de sorte qu'ils passent à une nouvelle étape de leur vie après l'entracte. Alors je me réjouis et je sens que je passerai à une étape de logique et d'événements compréhensibles juste après cela ».*  
(Moitié Inconnu, 87)

Brecht utilise le concept de distanciation pour briser l'illusion théâtrale et éloigner le spectateur d'une identification émotionnelle totale avec les personnages, dans le but de l'inciter à une réflexion critique sur les événements présentés. Dans la citation précédente, cette idée apparaît à travers l'imbrication de l'acteur et du spectateur, puisque le narrateur indique qu'il pourrait être les deux à la fois, ce qui supprime la barrière traditionnelle entre la fiction et la réalité et invite le lecteur à une interaction critique avec le texte.

La référence au roman "Le Mont de la Lumière" montre une continuité dans la présentation des idées à travers les œuvres de l'auteur lui-même, et souligne l'idée que les textes ne sont pas isolés, mais liés les uns aux autres au sein d'un projet intellectuel global. La mention (aussi) de "l'entracte entre les scènes de la pièce" comme un état de "formation, de modelage et de transformation" reflète une transformation interne des personnages et peut-être du lecteur lui-même. L'obscurité ne représente pas ici seulement un arrêt temporaire, mais met en évidence un moment de contemplation et de reconstruction. L'écrivain mêle les rôles de narrateur, de spectateur et d'acteur, ce qui brise les traditions narratives classiques et place le lecteur dans une position de questionnement constant quant à son rôle dans le texte.

L'intertextualité avec Brecht et avec les textes précédents de l'écrivain renforce l'idée que le texte est un espace d'interaction intellectuelle et de débat, et non pas seulement un espace de consommation émotionnelle ou esthétique. L'obscurité et les entractes deviennent des symboles de transformation et de croissance, invitant le lecteur à réfléchir à son rôle et aux textes qu'il consomme comme faisant partie d'une expérience contemplative plus large.

#### **- L'intertextualité et le mythe :**

Après la rencontre du narrateur de *Moitié Inconnu* avec sa mère et Zaher, il sent que les choses ont dépassé les limites de sa compréhension et de son contrôle, et que ses tentatives pour saisir la situation ou la contenir pourraient devenir vaines. Il semble que la poursuite de la voie de sa mère et de l'enfant pourrait le pousser à retourner à son point de départ, où il risque de tomber dans un cercle vicieux. À cet instant, le narrateur se remémore le mythe d'Œdipe, évoquant la crainte de découvertes douloureuses qui pourraient changer sa perception de lui-même et de la réalité :

*« Et je ne sais pourquoi je redoute une découverte telle que celle d'Œdipe, et peut-être me découvrirai-je l'auteur du crime, le responsable de toute cette confusion, et peut-être découvrirai-je*

*avoir commis un crime odieux contre la logique, et il me faudra alors accepter la logique de la découverte et de la recherche de la vérité. »*

(*Moitié Inconnu*, 110)

Dans cet extrait, le narrateur met en évidence un état de tension intérieure et de confusion profonde, où il se retrouve confronté à l'inconnu qui menace de lui faire perdre le contrôle total du cours des événements et de leur compréhension. Il semble que le narrateur sente que suivre la voix de sa mère et de l'enfant le mène sur une voie pleine de mystères, le plaçant face à la possibilité de revenir à son point de départ ou au "point zéro", où ses tentatives n'apportent aucun progrès tangible.

À cet instant, le narrateur se remémore le mythe d'Œdipe, ce qui reflète un sentiment de terreur face à la découverte de vérités douloureuses qui pourraient le confronter à lui-même.

La référence à la "découverte d'Œdipe" n'est pas anodine ; elle reflète l'inquiétude profonde de la possibilité que le narrateur lui-même soit responsable du chaos et de la confusion qui l'entourent, à l'instar d'Œdipe qui découvrit plus tard qu'il était l'auteur de la tragédie de sa vie. Le narrateur apparaît ici comme pris entre ses peurs et son courage, craignant d'avoir commis un crime contre la logique ou la vérité, mais ressentant en même temps la nécessité d'affronter cette découverte douloureuse. L'évocation de la "logique de la découverte et de la recherche de la vérité" reflète sa prise de conscience que fuir la vérité n'est pas une option, et que l'affronter, aussi douloureuse soit-elle, est le seul moyen de parvenir à la compréhension et à la réconciliation avec soi-même. L'extrait porte des dimensions philosophiques et psychologiques profondes ; il exprime une lutte intérieure entre le désir de dévoiler la vérité et la peur d'en assumer la responsabilité.

Dans l'extrait suivant, apparaît une intertextualité multidimensionnelle qui combine l'évocation de personnages, de mythes et d'œuvres littéraires diverses, enrichissant le sens et conférant une profondeur à l'expérience narrative :

*« Si j'étais dans une légende, je me croirais le poète illustre, le rossignol de Dokki, et Orphée Effendi Sultan du monde souterrain, fils du mot misérable, et je regarderais maintenant le grenier comme les escaliers de la montée du monde souterrain, et quand j'ai regardé en arrière, mon aimée et la porte ont disparu. Et si je continuais ma moquerie, je verrais ma porte remercier Dieu d'avoir échappé à la sottise de mes poèmes, comme dans un poème de la poétesse Carol Ann Duffy, même si son salut était son retour au monde souterrain avec son enfer et ses fantômes».*

(Demi-Inconnu, 118)

L'auteur évoque le personnage d'Orphée de la mythologie grecque, qui était un grand poète et musicien et réussit, grâce à sa voix enchanteresse, à convaincre les dieux de lui permettre de ramener son aimée du monde souterrain. Cependant, regarder en arrière, ce qui était interdit au narrateur, entraîna sa perte à jamais. Ici, le narrateur reflète sa propre expérience en se comparant à Orphée, tout en introduisant un élément de sarcasme qui exprime sa conscience de l'absurdité ou de la fragilité de ses tentatives.

Cette intertextualité entre le mythe, la littérature moderne et l'autodérision crée un mélange artistique riche, où les textes et les expériences se croisent pour créer un nouveau sens qui reflète les contradictions du narrateur et sa lutte avec lui-même et sa création.

Le mythe de "soutenir la montagne avec mon dos" devient ici un moyen critique efficace qui révèle la fausseté des allégations face à l'absence de véritable travail. C'est un rappel de l'importance d'affronter les vérités et de reconnaître ses manquements au lieu de se cacher derrière des excuses futiles, ce qui en fait une critique sociale et intellectuelle acerbe qui ramène le lecteur à réfléchir à son rôle au sein du système plus vaste :

*«Et pourquoi se lie-t-il maintenant devant moi à l'histoire de "Khayba" que mon grand-père racontait aussi ? Cet homme dont le nom était Khayba et à qui sa femme préparait chaque matin des galettes ou du fatir meshaltet, pour qu'il mange bien et soit apte à travailler aux champs et à récolter la moisson de blé la plupart du*

*temps, et il mangeait jusqu'à satiété, puis il se serrait la taille avec une corde comme pour exprimer son ardeur et sa détermination, et il prenait la faucille à la main et se dirigeait vers le champ. Et quand sa femme lui apportait le déjeuner à midi, elle le trouvait endormi sous un arbre et il n'avait rien récolté. Lui aussi avait-il dit à sa femme, lorsqu'elle exprimait sa surprise : je soutiens le palmier avec mon dos ? »*

(Demi-Inconnu, 138)

Dans cet extrait, le narrateur évoque l'histoire de "Khayba" comme un exemple satirique pour critiquer les personnages caractérisés par la paresse et le manque de diligence, en particulier ceux qui prétendent jouer un rôle important alors qu'en réalité ils ne font rien de notable. L'histoire met en lumière une contradiction flagrante entre les paroles et les actes, ce qui en fait un outil efficace pour se moquer des comportements négatifs qui entravent le progrès et la production.

Il est évident que "Khayba" est un personnage symbolique qui représente l'échec et l'indifférence. L'extrait montre comment il commence sa journée de manière idéale, sa femme prenant soin de le préparer au travail en lui fournissant la nourriture nécessaire pour lui donner de l'énergie. On observe ici une forme de complicité sociale avec la personne improductive, où la femme prodigue des soins sans demander de comptes ni attendre de performance réelle. Notre homme se serre la taille avec une corde, ce qui apparaît comme une préparation au travail acharné. Cependant, cette préparation n'est qu'apparente ; il prend la faucille et se dirige vers le champ, mais il finit par s'endormir sous un arbre sans rien récolter.

La phrase sarcastique : "Je soutiens le palmier avec mon dos" met en évidence une mentalité de justification et d'évitement des responsabilités. Au lieu de reconnaître son manque de diligence ou sa paresse, "Khayba" invente une excuse imaginaire dans laquelle il prétend jouer un rôle invisible, mais nécessaire. Cette phrase reflète une critique acerbe de quiconque prétendant avoir un rôle important sans fournir de résultats concrets. En évoquant ce mythe, le narrateur critique le phénomène social du manque de diligence sous couvert

d'excuses, et met en lumière des modèles humains qui gaspillent les ressources et les efforts, et entravent le progrès au nom de l'accomplissement de rôles imaginaires ou inefficaces.

L'extrait suivant est empli de réflexions philosophiques et de questions existentielles qui s'entremêlent au récit pour former un état de recherche profonde sur la relation entre le passé et le présent, entre les histoires qui nous ont été transmises dans notre enfance et leur influence sur notre identité et nos pensées actuelles :

*« Et pourquoi trouve-je maintenant un lien entre tant d'histoires de mon grand-père ? Nous racontait-il intentionnellement des histoires que je vois maintenant adressées aux adultes ? Ou bien les histoires sont-elles pour les adultes et les enfants comme le recueil "Poèmes pour les adultes et les enfants" ou "Pour les enfants et les adultes" qu'a écrit le poète Nassar Abdallah ? Mon grand-père cherchait-il délibérément à nous raconter ces histoires précisément dans notre enfance pour qu'elles s'attachent à notre imagination, nos pensées, nos souvenirs et nos aspirations, et que nous les réinvoquions lorsque nous en avons besoin ou qu'elles ont besoin de nous ? Et pourquoi se manifestent-elles pleinement maintenant que je suis revenu dans cet endroit et que j'ai commencé à chercher ? Et pourquoi suis-je revenu dans cet endroit à ce moment précis ? Et comment suis-je revenu ? Riyad lui-même a dit qu'il ne savait pas comment il était arrivé ici ? Et par conséquent, il ne sait pas comment nous sommes arrivés, lui et moi, ici, car il a affirmé que nous étions ensemble à Gizeh avant d'apparaître soudainement ici ».*

*(Demi-Inconnu, 145-6)*

Le narrateur médite sur les histoires que son grand-père racontait, se demandant si elles étaient destinées aux adultes et aux enfants. Ici, apparaît la conscience du narrateur que les histoires ne sont pas de simples récits passagers racontés pour le divertissement, mais plutôt un moyen de transmettre des valeurs et des idées à travers les générations. Elles sont semblables à une "mémoire collective" semée dans la conscience des enfants pour porter leurs fruits plus tard lorsqu'ils affronteront les défis de la vie. La référence au recueil de Nassar Abdallah, "Poèmes pour les adultes et les

enfants", renforce cette double dimension, où la simplicité se mêle à la profondeur ( la critique politique),et l'orientation à l'audace dans l'interprétation :

« Toi qui as nommé la défaite la défaite,  
Et t'es retourné pour dire : la honte est honte !  
Toi qui as dépoussiéré les cœurs,  
Pour ne trouver que la poussière !!  
Toi qui as levé le voile sur le voile,  
Sur le voile...  
Tu as déchiré le pagne, de sorte qu'il n'y avait plus de qibla espérée,  
Ni de Jérusalem visitée.  
Toi qui n'écris plus,  
Que pour l'espoir espéré chez les petits !  
Il écrit encore pour les petits afin de les purifier,  
De l'immonde que les mensonges des grands ont tissé,  
Les traits.  
Toi qui écris encore et les fusils et les canons,  
Vers ta terre, vers ta maison, vers ton cœur,  
Lancent le mensonge piégé, masqué et explicite,  
Et lancent le mensonge laid,  
Et tu refuses de fuir, et tu refuses de mourir pour te reposer,  
Et tu sais que leur gain : des rangées de fleurs,  
Ont été capturées... et un oiseau blessé !  
Ô toi, homme-Christ !  
Toi qui as nommé la défaite la défaite,  
Et le crime le crime,  
Et la chute des déchus la chute !  
Toi qui, malgré le siège,  
Portais les lampes brillantes pour les petits,  
Portais les cahiers et les cahiers,  
D'où commencera le jour. »

Le narrateur souligne que les histoires lui sont revenues à l'esprit "lorsqu'il est retourné dans cet endroit", mettant en évidence le rôle du lieu comme réceptacle de la mémoire. Les lieux portent en eux des événements et des sentiments ancrés, comme s'ils ravivaient

les histoires restées latentes au plus profond de l'âme, devenant ainsi un pont entre le passé et le présent.

La question "pourquoi maintenant ?" reflète un sentiment d'inévitabilité, comme si les événements étaient écrits à l'avance et se réarrangeaient de manière mystérieuse. La phrase "ne sait pas comment il est arrivé ici ?" place le texte dans un cadre existentiel, où le narrateur est confronté à un état d'incertitude et de confusion.

L'utilisation de questions répétées ("pourquoi ?" et "comment ?") confère un rythme méditatif au texte, reflétant l'immersion du narrateur dans un voyage à la recherche de réponses. Ce style narratif ressemble au courant de conscience, où les pensées affluent de manière naturelle et non linéaire, ce qui approfondit le sentiment de perplexité et de mystère chez le lecteur. Riyad, en tant que personnage, et son incapacité à expliquer comment il est arrivé dans cet endroit, renforcent le sentiment de confusion collective qui ne se limite pas au narrateur.

Finalement, l'histoire de l'oncle Bichara croise le mythe de Sisyphe, où il demande au fiancé de sa fille de remplir d'eau la jarre située sous l'arbre à droite du palais, la seule source d'eau étant le puits situé sur sa terre :

*« Le jeune homme regarda en arrière vers sa terre, il ne put la voir, mais il imagina sa fiancée venant de là, alors il sourit et dit à l'homme : "Pas de problème, oncle Bichara, pas de problème. Si une personne ne se donne pas de peine dans sa jeunesse, elle ne mérite pas d'avoir un avenir abondant" ».*

(Demi-Inconnu, 142)

Le jeune homme passe des années sans que la jarre ne se remplisse, il n'en peut plus, et découvre finalement que le fond de la jarre est ouvert et que le soir s'écoule vers un lieu inconnu.

L'histoire de l'oncle Bichara entre en résonance avec le mythe de Sisyphe sur plusieurs aspects, car les deux œuvres s'articulent autour de l'effort humain absurde qui ne mène à aucun résultat. Dans

ce mythe, Sisyphe est puni en poussant un rocher au sommet d'une montagne, mais il retombe à chaque fois, l'obligeant à recommencer sans fin et sans aucun bénéfice.

De même, l'oncle Bichara demande au fiancé de sa fille de remplir une jarre, mais celle-ci a un fond ouvert, rendant ses efforts constants vains, tout comme ceux de Sisyphe. Les deux personnages sont pris au piège d'un cercle vicieux de travail incessant et infructueux. Cette répétition absurde soulève des questions sur l'utilité de l'effort humain et le sens de la vie, que ce soit dans l'histoire de l'oncle Bichara ou dans le mythe.

### **-L'intertextualité et les chansons :**

Le roman s'entremêle avec de nombreuses chansons et proverbes populaires égyptiens, qui reflètent des sentiments de confusion, de désintégration et de perte d'identité, ainsi que la propagation des actes de sorcellerie sous diverses formes, en particulier dans les régions du Saïd et les zones rurales. Il met également en lumière l'idée de l'aliénation, dépeinte comme une forme de mort, où certains vont parfois jusqu'à couper leurs liens avec leur famille pour éviter le mauvais œil et l'envie.

Le roman fait référence au poème "Les Ruines" du poète Ibrahim Nagui: *"Il semble que je sois dans la direction opposée à celle où je conduisais ma voiture. Mais où est la voiture ? Je me souviens que j'en avais une, il y a quelques minutes à peine, et je marchais d'un pas sûr, arpentant un fragment de la vision"*

(Moitié Inconnue, 6).

L'intertextualité entre le roman et le poème "Les Ruines" se manifeste par l'évocation de sentiments et de thèmes qui reflètent la confusion, la perte et la désorientation, tant au niveau sensoriel que psychologique. Dans le roman, le narrateur semble avoir perdu sa boussole, non seulement dans sa direction matérielle où il ne sait plus où se trouve la voiture qu'il conduisait il y a quelques instants, mais aussi dans sa perception des événements et des choses qui

l'entourent, où il avance comme une partie d'une vision vague et incomplète.

Cette intertextualité exprime des sentiments de perte, de nostalgie et de recherche de sens au milieu des ruines. Dans le poème, le poète utilise la symbolique des décombres pour désigner le passé révolu et son impact profond sur le présent, un sentiment qui résonne dans le roman à travers la description par le narrateur d'un état d'incertitude, comme si le temps s'était divisé entre ce qui était il y a quelques instants et ce qui est maintenant.

Nagui, dans "Les Ruines", met en évidence la souffrance de l'homme face à la confusion et à la dispersion entre ce qui était et ce qui est maintenant. Et dans le roman, le narrateur apparaît dans une situation similaire, s'interrogeant sur la voiture qu'il a perdue et sur la direction dans laquelle il va, ce qui reflète un sentiment de perte spatiale et temporelle.

La voiture perdue dans le roman pourrait symboliser un moyen de contrôler le destin ou de passer d'une étape à une autre, mais elle disparaît soudainement, ce qui approfondit le sentiment d'impuissance. Dans "Les Ruines", les ruines elles-mêmes symbolisent le passé avec tous ses souvenirs.

Les deux textes invitent le lecteur à une profonde introspection, où chacun exprime une lutte intérieure avec le temps, l'espace et l'existence. Cette intertextualité sert l'intrigue du roman en plongeant le lecteur dans un état psychologique similaire à celui présenté par "Les Ruines", où s'entremêlent des sentiments de confusion et de perte de contact avec la réalité. Cette évocation confère également une profondeur poétique au roman, lui permettant de bénéficier des esthétiques du texte poétique dans la représentation des émotions intérieures de ses personnages.

L'évocation de la chanson "Salametha Om Hassan" – paroles du poète Hassan Abou Atman, musique de Farouk Salama et chantée par Ahmed Adawiya – met en évidence ce que les humains endurent à cause de la sorcellerie, de la magie noire, de l'envie et du mauvais

œil. Cette intertextualité contribue à enrichir le roman en créant un écho entre la chanson et le texte, ce qui en fait un outil pour clarifier les sentiments et les souffrances des personnages face aux forces de l'envie et de la sorcellerie. Elle souligne également comment les chansons populaires sont utilisées comme un moyen de documenter l'expérience humaine et de mettre en lumière des questions sociales et culturelles profondes : "*Je suis désolé, Om Hassan, salametha Om Hassan*" (*Moitié Inconnue*,70). Voici les mots de la chanson :

Que la santé soit avec toi, Om Hassan, contre le mauvais œil et  
l'envie  
Et que la santé soit avec toi, Hassan, contre les cils qui ont envié  
La maladie qui marche est venue, et la maladie ne s'en va pas  
Et le mauvais œil ne la quitte pas  
Om Hassan est enviée  
Pourquoi es-tu confuse, confuse par la pensée, la migraine lui est  
venue  
Elle a brûlé de l'alun et de l'encens, Om Hassan ne s'est pas sentie  
mieux  
Ils lui ont fait un zar qui l'a frappée, comme une balle qui l'a étourdie  
Si seulement quelqu'un l'avait arrêtée  
Pauvre Om Hassan  
Qu'est-ce qui t'arrive, Om Hassan, calme-toi et aie honte  
Ni l'encens ni le zar ne servent, reprends-toi et sois raisonnable  
Que la santé soit avec toi, Om Hassan

Le roman évoque cette chanson pour mettre en lumière la souffrance résultant de la sorcellerie et de la magie noire, un thème récurrent dans les paroles de la chanson, où "Om Hassan" souffre du mauvais œil et de l'envie, ce qui l'entoure de pratiques telles que le "zar" et l'encens dans une tentative de vaincre cette malédiction.

Dans le roman d'Al-Jaziri, cette intertextualité renforce l'état de confusion et de désintégration que vivent les personnages en raison des croyances populaires et de l'influence de la sorcellerie. Les paroles de la chanson reflètent l'état d'"Om Hassan", qui apparaît comme une victime d'un ensemble de forces indépendantes de sa volonté, telles que l'envie et les actes de magie, ce qui la maintient

prisonnière d'un état de douleur et de faiblesse – l'auteur souffre de la même chose.

L'intertextualité souligne comment les croyances populaires et les superstitions s'intègrent dans la vie quotidienne des gens, où elles deviennent des moyens d'essayer de comprendre et d'interpréter la souffrance. La chanson est écrite en dialecte égyptien et dans un style qui mêle l'ironie et le sérieux, ce qui lui permet d'exprimer le sentiment populaire de manière authentique. L'évocation de ce texte par le roman lui confère un caractère populaire qui approfondit son lien avec le contexte culturel égyptien.

À noter que l'expression "reprends-toi et sois raisonnable" apparaît comme un appel à abandonner ces croyances et à sortir du cercle de l'illusion. Le roman pourrait à son tour évoquer la chanson pour adresser une critique similaire, ou peut-être pour clarifier la lutte entre la rationalité et la superstition dans la vie de ses personnages.

L'intégration de la chanson dans le roman n'est pas une simple évocation passagère, mais un élément dramatique qui renforce les thèmes du roman. L'expression "Je suis désolé, Om Hassan, salametha Om Hassan" qui apparaît dans le texte reflète un sentiment de regret et d'excuses, comme si les personnages reconnaissaient leur incapacité à changer la réalité ou à délivrer "Om Hassan" (symbole de la victime) de son épreuve.

Sur cette base, sa mère lui conseille de ne pas révéler la relation familiale entre eux et lui demande de saluer uniquement du cil ; par peur pour son fils qui est victime d'actes de sorcellerie qui transforment sa vie en enfer depuis des décennies : *"As-tu cru, Hassan ? Tu m'es étranger, et que la salutation soit du cil. Et quand je m'apprête à parler, elle met sa main sur ma bouche et me dit : Les principes sont les principes, Hassan, et les principes disent : «Salue sans parler, que la salutation soit du cil'. Me voici hochant mon cil, alors hoche le tien seulement, et ensuite nous agirons»*.

(Moitié Inconnue ,75)

Le roman fait ici référence à un poème du poète Ahmed Cheta, chanté par Ihab Tawfik, et composé par Salah El Sharnouby : *"Sans paroles, c'est mieux, car le silence est plus beau, salue, salue, salue... salue sans parler, que la salutation soit du cil, le langage des yeux, je ne sais pas comment il arrive ainsi ? Le fil de l'amour est connecté, et tes yeux disent beaucoup, peu importe comment tu les caches, entre les cils il y a des secrets, mon cœur faible hésite dès que je les rencontre... salue, salue, salue, ah salue sans parler, que la salutation soit du cil, le langage des yeux, je ne sais pas comment il arrive ainsi ? L'amour par les regards est comme une mer de langues, toi et moi l'avons vécu, nous racontons beaucoup d'histoires par le regard et les signes, et nos yeux les comprennent, et salue, salue, salue."*

L'évocation par le roman de l'expression "que la salutation soit du cil" met en évidence une profonde imbrication entre le texte romanesque et la chanson, créant une intertextualité riche dans l'expression des sentiments et des idées liés à la peur, à l'hésitation et au désir de communiquer secrètement sans divulgation directe. L'intertextualité renforce ici le sentiment de tension et de peur que vivent les personnages du roman. L'utilisation du langage des yeux comme outil de communication non-verbale, dans le roman et la chanson, relie la prudence familiale (dans le roman) et la romance émotionnelle (dans la chanson), enrichissant le texte de multiples niveaux.

La chanson confère à la "salutation du cil" une dimension esthétique poétique, tandis que le roman met en évidence l'autre aspect de l'idée, à savoir la peur de la communication directe, où le cil passe d'une expression d'amour à un moyen de rester en sécurité dans un monde plein de menaces. Le texte romanesque évoque des termes de la culture populaire égyptienne tels que "les principes" et "que la salutation soit du cil", le reliant au monde de la chanson populaire qui repose sur la langue vernaculaire et reflète le sentiment de la société. Cette intertextualité montre comment l'expression populaire de l'amour ou de la prudence croise les événements du roman.

Enfin, l'évocation par le roman de la dernière chanson de Mohamed Abdel Wahab ajoute une couche supplémentaire de profondeur et de contemplation au texte, où les paroles de la chanson deviennent une lentille à travers laquelle le lecteur perçoit l'absurdité de la vie et le caractère flou du destin des personnages. Cette chanson porte en elle une dimension philosophique et humaine qui croise les thèmes du roman, faisant de l'intertextualité un outil artistique efficace pour enrichir le texte et mettre en évidence ses dimensions existentielles : *"Pouvez-vous m'expliquer pourquoi le chanteur Mohamed Abdel Wahab a chanté une telle situation dans sa dernière chanson avant sa mort ?!!"* (Moitié Inconnue 121). Les paroles de la chanson, écrites par Morsi Gamil Aziz, composées et chantées par Mohamed Abdel Wahab, disent :

Nous venons au monde sans savoir pourquoi ni où nous allons ni ce  
que nous voulons  
Des chemins tracés pour nos pas, nous les suivons dans l'errance de  
nos nuits  
Un jour nous réjouit, un jour nous blesse, et nous, nous ne savons  
pas pourquoi  
Et comme nous sommes venus, nous sommes venus, et ce n'était pas  
entre nos mains que nous sommes venus

L'évocation par le roman de la chanson d'Abdel Wahab renforce le caractère philosophique du texte, où il croise de grandes questions sur le sens et l'existence. Cette intertextualité amène le lecteur à réfléchir à la vie d'une manière plus profonde, en s'interrogeant sur le rôle du destin, du choix et du hasard dans la formation de nos chemins. La chanson, avec ses significations ambiguës, correspond à l'état de mystère qui règne dans le roman.

L'intertextualité avec une chanson aussi émotionnelle que celle d'Abdel Wahab crée un pont émotionnel et intellectuel entre les différentes œuvres artistiques, et unit l'expérience des personnages romanesques à l'expérience humaine générale. La chanson devient un reflet des idées et des sentiments que vivent les personnages, enrichissant le texte et approfondissant son impact.

**-L'Intertextualité et l'article "Ne désespérez pas... l'avenir appartient à la religion d'Allah et la gloire à ses alliés" :**

La nation islamique est malade, mais elle ne meurt pas ; elle s'affaiblit, mais elle ne s'éteint jamais. Lorsque les Tatars envahirent les terres des musulmans, ils détruisirent les villes, firent tomber le califat et anéantirent la civilisation islamique, au point que certains crurent que la bannière de l'Islam avait été abaissée pour toujours. Ibn al-Athir décrivit l'événement comme une catastrophe si terrible qu'il souhaita la mort avant d'en être témoin. Malgré cela, et après quelques années seulement, le miracle de l'Islam se réalisa : ces envahisseurs entrèrent dans la religion des vaincus, dans un phénomène exceptionnel qui contredit la règle historique connue selon laquelle le vaincu imite le vainqueur.

Cette transformation souligne que la victoire et la gloire sont entre les mains d'Allah, et que la nation islamique peut se relever après une chute, aussi grandes soient les épreuves, comme l'a dit le poète : *"Ne désespérez pas de recouvrer votre gloire, car souvent un vaincu est tombé puis s'est élevé / Et endurez pour la gloire toute épreuve immense, car j'ai vu que la gloire est d'une ascension difficile."* : *"La ville ne meurt pas. Elle peut être malade, certes, mais elle ne meurt pas"*.

(Demi-inconnu, 25)

L'article et le roman abordent tous deux l'idée de la résistance et de la survie malgré la maladie ou les épreuves. Dans les deux textes, il y a une croyance que la chute n'est pas la fin, mais plutôt un nouveau commencement pour le relèvement. Dans l'article, la nation islamique symbolise l'entité spirituelle et civilisationnelle qui ne périt pas, et dans le roman, la ville symbolise les sociétés qui vivent et se renouvellent. Les deux textes portent un message optimiste, selon lequel les grandes crises peuvent être le début d'une nouvelle ère de force et de gloire. Donc, nous pouvons dire que l'article et le roman renforcent tous deux l'espoir dans la capacité des civilisations ou des sociétés à surmonter les épreuves et à revenir plus fortes qu'auparavant.

### **- L'Intertextualité et les proverbes populaires :**

L'utilisation des proverbes populaires dans le roman joue un rôle exceptionnel dans le renforcement de son message et la transmission de ses idées avec profondeur et clarté. Les proverbes ne sont pas de simples expressions passagères ou des dictons transmis, mais plutôt l'essentiel de la sagesse accumulée au fil des générations, exprimant les valeurs, les coutumes et les expériences de la société. À ce propos, les proverbes deviennent un outil efficace pour ouvrir de nouvelles portes à la compréhension des textes littéraires et les relier à la réalité sociale et culturelle.

Le roman met en évidence comment les proverbes populaires peuvent être utilisés pour justifier l'hégémonie et la domination, où cette sagesse est parfois exploitée comme un moyen de justifier les actions autoritaires et l'oppression. Par exemple, lorsque le tribunal est présenté comme une entité supérieure qui sait tout, un proverbe populaire est utilisé pour donner une fausse image de la justice. Ces proverbes mettent en lumière comment le langage peut être manipulé au service de l'injustice, ce qui reflète la capacité du roman à dévoiler les contradictions des sociétés : *"L'instance judiciaire est plus versée dans les méandres de l'affaire, et personne n'est plus juste qu'elle pour lire la liste des accusations"*.

(Demi-inconnu, 32).

Les proverbes reflètent également la précipitation à émettre des jugements sans analyse ni écoute, ce qui met en évidence la faiblesse de la pensée critique. Cet emploi révèle une contradiction des sociétés qui s'appuient aveuglément sur la sagesse populaire sans réaliser sa pertinence pour la vie réelle : *"Vous êtes venu pour nous voler, docteur. Je leur dis avec indignation: c'est l'université du Caire, et elle ouvre ses portes aux étudiants de partout, et je ne dirai pas que vous êtes venus pour voler l'université. Ils disent : 'Le fer a précédé l'excuse.' Nous allons appeler la police"*.

(Demi-inconnu, 42-43).

L'oppression et l'injustice dans le roman apparaissent clairement à travers l'emploi de proverbes qui transmettent la

souffrance quotidienne des gens dans certains pays arabes : *"Comment pouvez-vous vivre treize ans à Sharqtoon jusqu'à présent sans savoir que les titres ici sont attribués avec une grande et difficile considération, car les titres sont conservés comme vous dites en Égypte, mais ils sont conservés au sens littéral du terme, vous ne pouvez donc pas appeler quelqu'un par le titre d'une autre autorité, sinon vous irez derrière le soleil comme vous dites chez vous en Égypte"*.

(Demi-inconnu, 52)

Les proverbes ici ne sont pas seulement un moyen descriptif, mais un outil qui permet au lecteur de ressentir ces expériences comme si elles faisaient partie de sa propre vie : *"Ne dites-vous pas en Égypte que l'affamé rêve d'un morceau de pain ?"*

(Demi-inconnu, 54).

Le roman utilise également les proverbes pour se moquer des personnes qui prétendent posséder la science et la connaissance, soulignant que la véritable force réside dans la sagesse et l'équilibre, et non dans la domination ou la menace : *"Devant vous ?!! Voici l'eau et voici le plongeur, et je suis avec vous jusqu'à la porte, et l'eau dément le plongeur"*.

(Demi-inconnu, 61).

Également le roman aborde les questions de la marginalisation et de la futilité à travers des proverbes qui expriment la vision sociale des individus marginalisés ou pauvres : *"Notre plat est dans votre plat, si votre plat peut se mettre dans notre plat comme notre plat est dans..."* (Demi-inconnu,90). Ces proverbes mettent en lumière l'injustice résultant des inégalités de classes et renforcent le réalisme du récit.

De même, les proverbes sont employés pour souligner l'idée que l'on récolte ce que l'on sème, reflétant ainsi les valeurs morales traditionnelles et mettant en évidence la relation entre l'action et la conséquence dans l'imaginaire populaire : *"Le cuisinier de la bénédiction doit y faire descendre la bénédiction. Paix à toi, nourriture d'un peuple croyant, paix à toi, nourriture d'un peuple"*

*affamé, paix à toi, nourriture d'un peuple qui revient. Installez-vous, mes chers invités, installez-vous".*

(Demi-inconnu, 80).

En outre, les proverbes populaires confèrent une vivacité au texte grâce à leur fluidité et à leur facilité d'usage, ce qui rend le dialogue plus proche du lecteur. Cette flexibilité contribue à faire du roman un miroir de la vie quotidienne, où la langue reflète la réalité et les expériences vécues des gens. Finalement, l'auteur emploie les proverbes pour enrichir le roman de multiples aspects culturels et sociaux, ce qui approfondit son impact et crée un pont solide entre le texte et le lecteur.

### **- L'Intertextualité et la Révolution Égyptienne du 25 janvier :**

Le roman d'Al-Jaziri aborde la révolution du 25 janvier et la manière dont les personnes influentes l'ont exploitée pour réaliser leurs intérêts personnels, ce qui a entraîné la perte des principes que la révolution prônait. Le personnage du professeur docteur incarne l'image des arrivistes qui considèrent la révolution comme un simple moyen d'accéder au pouvoir : *"Allons-nous nous asseoir sur le vide, jeunes gens ? Vous êtes l'espoir et les roses qui ont éclos dans les jardins de cette université".*

(Demi-inconnu, 32)

Cette intertextualité renvoie à l'une des transformations les plus importantes qu'a connues la révolution du 25 janvier. Elle entre également en résonance avec le poème du poète égyptien Ahmed Fouad Negm, *"Bonjour aux roses qui ont éclos dans les jardins d'Égypte"*, où l'auteur présente une critique profonde de l'exploitation des nobles principes révolutionnaires pour atteindre des intérêts personnels ou des objectifs étroits, loin des aspirations du peuple pour lesquelles la révolution a eu lieu. Dans ce contexte, l'auteur utilise le personnage du "professeur docteur" comme symbole du discours hypocrite et ambigu qui présente les jeunes comme "l'espoir" et les "roses" en public, tandis qu'en réalité il les considère comme de simples outils pouvant être utilisés pour réaliser les intérêts des aînés.

L'utilisation des chaises ici est un symbole d'influence et de pouvoir, comme si ces "aînés" cherchaient à étendre leurs positions sociales et politiques au détriment des principes de la révolution. La phrase *"Allons-nous nous asseoir sur le vide, jeunes gens ?"* porte une nuance d'exploitation qui manipule les sentiments et l'enthousiasme des jeunes pour la révolution, comme si l'auteur soulignait comment les slogans révolutionnaires sont transformés en de simples mots vides utilisés pour convaincre les jeunes de continuer à faire des sacrifices sans réaliser de véritable changement.

### **-L'Intertextualité et l'émission de Fahd Al-Rajhi :**

La scène narrative suivante entre en intertextualité avec l'émission de Fahd Al-Rajhi : *"Je regardais l'émission de Fahd Al-Rajhi sur YouTube... Ne m'en veuillez pas, Bacha, votre maison semble être une maison hantée, et Fahd Al-Rajhi a une émission sur YouTube où il se rend dans chaque épisode dans un lieu abandonné..."*

(Demi-inconnu, 14-15).

La scène narrative du roman entre en intertextualité avec l'émission de Fahd Al-Rajhi, où le récit utilise le personnage de Fahd Al-Rajhi comme symbole de l'aventurier qui recherche le mystère et affronte l'inconnu dans les lieux abandonnés. La scène commence par une observation du narrateur concernant son visionnage de l'émission où il explore les lieux abandonnés et mystérieux dans chaque épisode. Cette référence dépasse le simple fait de décrire l'état du narrateur, elle devient un outil narratif qui évoque un monde d'horreur et de mystère et le relie à sa réalité personnelle. Lorsque le narrateur entre dans la pièce de sa maison en Haute-Égypte, la pièce se transforme dans son imagination en une sorte de "maison hantée", ce qui reflète l'influence de l'émission sur ses perceptions.

L'évocation du personnage de Fahd Al-Rajhi n'est pas fortuite, mais plutôt une représentation du désir de comprendre l'inconnu et de s'aventurer dans l'inconnu, ce qui croise l'atmosphère psychologique vécue par le narrateur à ce moment-là. Cette intertextualité ajoute de multiples dimensions à la scène :

premièrement, elle renforce le sentiment de tension et de crainte chez le lecteur en reliant la réalité romanesque à la réalité des émissions d'enquête connues, ce qui rend l'histoire plus proche de l'imagination du lecteur. Deuxièmement, cette intertextualité reflète la tension intérieure du narrateur, qui vit un état d'anxiété et d'aliénation dans sa propre maison. Troisièmement, elle souligne la contradiction entre la réalité quotidienne familière (une émission YouTube) et la réalité psychologique troublée qui fait de sa maison un lieu étrange et effrayant.

### -Conclusion :

L'intertextualité est une technique littéraire riche utilisée pour relier les textes à d'autres idées ou références culturelles, ce qui enrichit l'œuvre littéraire et lui confère des couches supplémentaires de sens et d'interprétation. En parlant de l'utilisation de l'intertextualité par Al-Jaziri, nous remarquons comment il intègre habilement différents textes et idées au sein de ses œuvres, ce qui renforce l'interaction des lecteurs avec les textes et crée une expérience de lecture dynamique.

Lorsque l'écrivain évoque d'autres textes ou références, il ouvre la voie aux lecteurs pour interpréter l'œuvre à la lumière de ces textes. Le roman *La Porte ouverte* de l'écrivaine Latifa al-Zayyat met en lumière les questions de la libération des femmes et de la société dans le contexte des transformations historiques et politiques en Égypte. Lorsque l'écrivain intègre de tels textes dans ses œuvres, ils ajoutent un contexte culturel ou philosophique qui peut ouvrir de nouveaux horizons de significations.

L'intertextualité crée un dialogue entre différents textes, invitant les lecteurs à explorer les similitudes et les différences entre les idées présentées. L'intertextualité avec les mythes met en lumière la philosophie de l'absurde et le sens de la vie face à un effort continu sans but apparent. L'évocation du recueil du poète Nassar Abdallah et du poème d'Ahmed Fouad Negm reflète de multiples aspects tels que la libération de l'injustice, le leadership ou les défis individuels face au pouvoir. À travers ces techniques, l'écrivain pousse ses lecteurs à la pensée critique et à relier les thèmes abordés dans les textes littéraires à des cadres plus larges englobant l'histoire, la religion et la philosophie.

Les écrivains recourent souvent à des références familières issues du patrimoine populaire, telles que les proverbes ou les chansons, pour enrichir le contexte culturel. La référence à la chanson "*Salamitha Umm Hassan*", considérée comme un symbole du patrimoine populaire, peut susciter un sentiment de nostalgie et d'identité culturelle commune, ou peut être utilisée pour examiner

des questions sociales contemporaines de manière indirecte. Les proverbes populaires portent en eux la sagesse et les traditions de la société, et leur évocation dans les textes confère à l'œuvre un caractère à la fois local et universel.

L'intertextualité est souvent utilisée pour défier l'autorité ou pour ouvrir un débat sur les valeurs sociales traditionnelles. L'écrivain peut faire référence à des textes ou des symboles connus, mais il les reformule ou les déforme de manière stratégique pour présenter une vision alternative. Cette approche peut révéler les contradictions ou les préjugés dans les interprétations traditionnelles des textes originaux.

Lorsque l'écrivain évoque des histoires ou des textes mondialement connus tels que les mythes grecs ou les textes religieux, il renforce le lien entre le lecteur et le texte. Ces stratégies permettent au public de sentir que les questions abordées dans les textes ne sont pas limitées à une époque ou à un lieu particulier, mais s'étendent à des expériences humaines générales. Les textes classiques, tels que le Coran ou *Œdipe roi*, confèrent à l'œuvre une résonance historique et spirituelle profonde.

La reformulation de certains textes ou proverbes connus peut être un moyen efficace d'ajouter de l'humour ou de la satire. Al-Jaziri modifie un proverbe égyptien et le réemploie de manière contemporaine pour présenter une critique intelligente et amusante de la réalité : "Ne frappe pas, docteur, avant de savoir où tu vas accoster". La distorsion ici est un moyen de susciter des interrogations sur les normes sociales. Certes, l'intertextualité est un moyen éminent pour lire et relire les textes de différents genres.

## Bibliographie

### (I) Corpus :

- Al-Jaziri (Gamal), *Moitié Inconnu*, Égypte, la Bibliothèque arabe pour la publication, Première édition, 2020.

### (II) Études sur l'intertextualité :

- Darghouthi (Ibrahim), *L'intertextualité dans le roman les Secrets du Maître du Voile*, Mardi, 20 Avril, 2010.
- Eigeldinger (Marc), *Mythologie et intertextualité*, Genève, Slaktine, 1987.
- Hyber (Adolphe), «L'intertextualité en théorie et en pratique», Littérature, Université de Lyon 2, 2007
- Meftah (Mohammed), Analyse du discours poétique, Stratégie de l'intertextualité, Centre Culturel Arabe, Casablanca, Maroc, 3ème édition, 1992.
- Piégay - Gros (Nathalie), *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.
- Rabau (Sophie), *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002.
- Salam (Saïd), *L'intertextualité patrimoniale dans le roman algérien*, Monde du Livre Moderne, Rabed, Jordanie, 2010.
- Shannan (Dijla Gattan), *L'intertextualité dans une sélection de romans d'Ian McEwan*, Université d'Al-Qadissiya, 2024.

### (III) Champ théorique :

- Bakhtine (Michaël), *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.
- Barthes (Roland), *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- *ID, Théorie du texte, Encyclopédia Universalis*, 1973.
- *ID, Leçon de sémiologie*, traduit par Abdelsalam Ben Abdelâati, 2e édition, Dar Toubkal, Casablanca, 1986.
- *ID, S/Z*. Seuil, Paris, 1970.
- Berthelot (Francis), *Parole et dialogue dans le roman*, Paris, Nathan, 2001.

- Compagnon (Antoine), *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- Fontaine (David), *La Poétique*, Paris, Nathan, 1993.
- Genette (Gérard), *Palimpsestes : La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- *ID*, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- Hammon (Philippe), *Le personnel du roman*, Genève, Droz, 1983.
- kristeva (Julia), *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.
- *ID*, *Séméiotikè : Recherches pour une sémanalyse*, traduit de l'arabe par Farid Zahi, Dar Toubkal d'édition, Casablanca, 1ère édition, 1991.
- *ID*, « Mot, dialogue et roman » dans The Krestiva Reader, édité par Toril Moi, Columbia, Presse universitaire, 1986.
- Maingueneau (Dominique), *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1986.
- Maurel (Anne), *La Critique*, Paris, Hachette, 1994.
- Oughlissi (Youssef), *La problématique du terme dans le discours critique arabe moderne*, Publications de la Différence, Alger, 1ère édition, 2009.
- Riffaterre (Michaël), *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979.
- *ID*, Sémiotique de la poésie, Paris, Seuil, 1983.
- Rohou (Jean), *Les études littéraires, méthodes et perspectives*, Paris, Nathan, 1993.
- Saâdi (Abdelkarim), *Poétique de la narration dans la poésie d'Amjad Nasser : Étude sémiotique du recueil Lawāfīt*, Dar Assâyâb, Londres, 1er édition, 2008.
- Valette (Bernard), *Esthétique du roman moderne*, Paris, Nathan, 1985.

#### **(IV)- Revues et Périodiques :**

- Al-Mukhtar (Hasni), "La théorie de l'intertextualité", Signes, n° 34, volume 9, 1999, traduit de l'arabe par Abdelhak Abed, La Maison Arabe des Sciences, 1ère édition, 2008.

- Al Rafed Emirati Magazine, numéro 71, 2003.
- Khadra (Nabiha- Khaled) et Jettari (Belkacem), L'intertextualité, l'une des questions de la critique arabe moderne, Revue du Centre de Service pour les Consultations de recherche et les langues, Volume 24, Numéro 71, Juillet 2022.
- Frankel (Jean - Jacques), Référence, référenciation et valeurs référencielles, in Sémiotiqué, no 5, décembre 1998.
- Le statut littéraire, du numéro 330, à propos de Mohamed Hassan, "L'intertextualité selon Ibn Khaldoun", Fikr wa Naqd, n° 32, octobre 2000.
- Mellouda (Laggah), "Le concept d'intertextualité chez les Occidentaux et les Arabes : La production du texte dans le vide", Diyaf Magazine : Revue culturelle créative, Numéro 2, Avril 2002.
- Riffaterre (Michael), « La trace de l'intertexte », La Pensée, n° 215, octobre 1980.

#### **(V)- Dictionnaires :**

- *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1984.
- *Dictionnaire Hachette encyclopédique*, Paris, Hachette, 2001.
- *Le Micro (Robert), Dictionnaire de la langue française*, Paris, Bordas, édition 1998.
- Prince (Gerald), *Le Dictionnaire de Narratologie*, Édition révisée, Université de Nebraska Presse, 2003.

#### **(VI)- Sites Internet :**

- [http : // WWW.Capsurlecapes.exprime - toi. net / oeuvres - critiques. html](http://WWW.Capsurlecapes.exprime-toi.net/oeuvres-critiques.html).
- [http : // WWW. Écho - Poétiques. net / textes / index. php / l'intertextualité](http://WWW.Echo-Poétiques.net/textes/index.php/l'intertextualité).
- [http : // WWW.Fabula.Org / revue / document 1983. php](http://WWW.Fabula.Org/revue/document1983.php).
- [http : // WWW. Revel.Unice. Fr / cnarra / document. html](http://WWW.Revel.Unice.Fr/cnarra/document.html).
- [http : // WWW. Séries littéraires. Org / publication / article](http://WWW.Sérieslittéraires.Org/publication/article).