

Numéro 5

revue semestrielle

1er semestre 2011

# Résolang

Littérature, linguistique & didactique

Les contextes

ISSN 1112-8550

La revue *Résolang* entend promouvoir, en littérature, linguistique et didactique françaises et francophones, une recherche fondée sur le dialogue entre les disciplines et le réseau des chercheurs et équipes de recherche qui s’y consacrent, au sein des universités algériennes et avec leurs partenaires internationaux.

Attachée à refléter une recherche vivante et actuelle, elle s’ouvre aussi bien aux études des jeunes chercheurs et doctorants qu’à des programmes thématiques sollicitant des spécialistes d’origine géographique et de champs disciplinaires les plus divers.

Résolang ne publie que des articles inédits. Les contributions présentées dans chaque numéro sont soumises à l’aval du conseil scientifique et d’un comité de lecture international anonyme.

### **Comité d’édition**

Présidente : Rahmouna Mehadji Zarior, *Université d’Oran*

Fewzia Sari Mostefa-Kara, *Université d’Oran*

Anne-Marie Mortier, *Université Lyon 2*

### **Conseil scientifique**

Président : Bruno Gelas, *Université Lyon 2*

Boumediène Benmoussat, *Université de Tlemcen*

Jacqueline Billiez, *Université Grenoble 3*

Jean-Paul Meyer, *Université de Strasbourg*

Hadj Miliani, *Université de Mostaganem*

Fewzia Sari Kara Mostefa, *Université d’Oran*

Djamel Zenati, *Université d’Alger*

### **Secrétariat de rédaction**

resolang@gmail.com

Université d’Oran – Faculté des lettres, des langues et des arts

B.P. 1524, El M’naouer, Oran 31000

### **Directeur de la publication**

Monsieur le Recteur de l’Université d’Oran

Les conditions de soumission des articles, les recommandations aux auteurs, la charte typographique *Résolang* et les mentions légales sont consultables sur les sites :

*site institutionnel* : <http://www.univ-oran.dz/revues/ruo/resolang/presentation.html>

*site d’information* : [sites.univ-lyon2.fr/resolang/index.php](http://sites.univ-lyon2.fr/resolang/index.php)



<i>Avant-propos</i> <i>par Bruno Gelas</i>	3
<b>MOHAMMED SALEH AL-GHAMDI</b> Le discours occidental dans le discours des intellectuels saoudiens : le cas d'Abdullah Al-Ghazami	5
<b>RAJAA AL-TAMIMI SUBHI</b> Le dialogue interculturel à travers le contexte architectural : Michel Butor	17
<b>SAMIA BEDDEK</b> Les co(n)textes des slogans publicitaires. Cas d'étude : le journal <i>El Watan</i>	27
<b>NEDJMA BENACHOUR</b> Voyage et bénéfice littéraire : l'exemple de Théophile Gautier	37
<b>RACHIDA BENGHABRIT</b> Le discours du témoignage dans <i>La Femme sans sépulture</i>	49
<b>NOUR-EDDINE FATH</b> Contexte, gestualit� et processus cognitifs en classe FLE	57
<b>VASSILIKI KELLA</b> Les conditions du cadre d'échange : le cas du meeting électoral en Gr�ce	67
<b>KONAN ROGER LANGUI</b> Senghor. Contrastes et constances d'un engagement littéraire au sein de la négritude	77
<b>BELKACEM MEBARKI</b> Ce que le jour doit à la nuit. Père et repères	87
<b>RAHMOUNA MEHADJI</b> La moralité sexuelle au service d'un ordre masculin dans les contes populaires algériens	97

HADJ MILIANI

Des langues et des pratiques de lecture en Algérie.  
Éléments pour une analyse

107

NADIA OUHIBI-GHASSOUL

Approche du personnage romanesque par le biais de l'onomastique :  
*Timimoun* de Rachid Boudjedra

119

BLANDINE VALFORT

Errances de l'herméneute  
face à la littérature francophone maghrébine

127

ABDERRAHMANE ZEKRI

Les paramètres contextuels et extratextuels  
en classe de langue russe

137

DJAMEL ZENATI

Sens et forme en contexte :  
le verbe «frapper» entre polysémie et polytaxie

145

YAMINA ZINAÏ

Mode d'existence et de production de la revue  
*Algérie Littérature / Action*

157



## Approche du personnage romanesque par le biais de l'onomastique

*Timimoun* de Rachid Boudjedra

Les réflexions menées sur les notions, concepts et théories touchant à la littérature mettent à jour des enjeux qui fondent aussi bien des pratiques d'analyse que des développements d'ordre théorique. La réflexion sur la littérature est donc toujours pertinente et d'actualité; parce que récurrente et incessante, elle soulève un grand nombre de questions relatives à son statut, sa fonction, ses constituants, son état, son évolution, sa définition, sa finalité, son devenir... Mais les interrogations qu'elle suscite sont plus importantes que les réponses apportées, vu l'immensité et la variété du champ de recherche qu'elle recouvre. La littérature a de tout temps interpellé. Du texte lénifiant au texte interrogateur, du texte dénonciateur au texte problématique, du texte évasion au texte questionnement, elle ne cesse de passionner et de convoquer des théories, des écoles critiques, afin de mieux rendre compte de son essence.

La littérature s'accommode de ce discours qui la «dit», et se complaît dans cette auto-réflexivité. Qu'elle se conforme au dogmatisme des canons esthétiques ou qu'elle entre dans «l'ère du soupçon», elle pose à toutes les époques, de diverses manières, les problèmes de la création et de la réception. Ce sont les deux préoccupations autour desquelles se cristallise la critique, et auxquelles son discours tente d'apporter des réponses. Relançant un débat jamais clos ni interrompu, encouragé par l'avènement de la linguistique et l'intérêt porté aux sciences humaines, ce discours est d'un apport considérable pour l'approche des textes.

Des théories explorent le texte littéraire, transforment le roman en laboratoire du récit, et se réfèrent à diverses approches, dont la poétique, la rhétorique, la sémiologie, le structuralisme, la narratologie... Issues du courant poéticien, ces approches construisent leur discours à travers la poétique, qui, comme le souligne Todorov, est structurale mais développe un objet qui n'a rien de particulièrement structuraliste (Todorov 1968).

Dans ce contexte, nous avons choisi de travailler sur un constituant fondamental du récit, le *personnage*, et plus précisément sur son «état civil», sur l'onomastique comme moyen d'approche du texte littéraire. Si la prosopographie s'efforce d'identifier dans le monde antique les personnages, et de définir les acteurs de la vie politique, sociale et culturelle par rapport à eux, l'onomastique, elle, vise à tirer tous les renseignements possibles des noms propres – noms de personnes (anthroponymes) et noms de lieux (toponymes). Or, le texte littéraire constitue à cet effet un exemple édifiant, dans le choix

des noms et prénoms des personnages en conformité avec le cadre spatio-temporel dans lequel ils évoluent.

## Le personnage de roman

La critique traditionnelle ou universitaire accorde un intérêt certain au personnage, création-créature du romancier, souvent plus « vrai » que nature, tant dans sa description et sa fonction que dans les valeurs qu'il véhicule ou dont il est le dépositaire. Le personnage, de ce point de vue, déborde souvent le strict cadre romanesque pour devenir une figure emblématique, se constituer en mythe et créer sa propre « légende ». La postérité littéraire a ainsi légué un important héritage dans lequel, parfois, le lecteur se reconnaît – une véritable typologie de caractères qu'illustrent par exemple :

- *Le Petit Chose* (Alphonse Daudet), représentatif de l'enfance malheureuse,
- *Le Père Goriot* (Honoré de Balzac), ou le sacrifice paternel,
- *Le Grand Meaulnes* (Alain-Fournier), figure de l'éternel adolescent,
- *Les Frères ennemis* (Nikos Kazantzakis), mettant en scène la dualité et l'animosité,
- *Anna Karénine* (Léon Tolstoï), figure de l'adultère...

Les exemples sont nombreux, traversant les âges sans prendre la moindre ride. L'histoire littéraire offre une véritable galerie de portraits qui proposent dans la catégorie du « personnage » des prototypes porteurs de valeurs, promus en « héros », et dont les actions et réactions au sein d'un parcours narratif sont déterminantes pour le récit. Dans cette conception, le personnage se doit évidemment de posséder un statut unique et de se hausser à la hauteur des catégories repérées.

En fonction des stratégies discursives développées dans la mise en œuvre de la fiction, et souvent dictées par un contrat de lecture, le lecteur se positionne d'une certaine manière par rapport à ces personnages : adhésion ou rejet. La reconnaissance de soi qu'il opère ainsi à travers un « modèle » est assurée par l'effet de réel, trait fondateur du roman réaliste qui a pour fonction d'assurer l'adhésion du lecteur à la fiction. C'est ainsi que *Madame Bovary* de Gustave Flaubert a donné naissance au « bovarysme », ou que *L'Étranger* d'Albert Camus a produit, à travers Meursault, une figure emblématique de « l'étranger ».

Pourtant, le personnage de roman, longtemps infaillible, a commencé à montrer des signes de fatigue. Sa position s'affaiblit suite à la crise du roman survenue entre – et surtout après – les deux guerres mondiales, et qu'ont accrue l'invasion de la linguistique et l'avènement des sciences humaines dans le champ littéraire. Cet affaiblissement se confirme lors de la publication, en 1948, du roman de Nathalie Sarraute intitulé *Portait d'un inconnu*. La critique, et en particulier Jean-Paul Sartre, le taxent d'« anti-roman ». Le constat est immédiat : le créateur de personnages, en l'occurrence le romancier, ne réussit plus à produire des « héros » mais seulement des fantoches auxquels lui-même ne croit plus. Le personnage de roman « à la Dumas » a cessé d'exister, les Rastignac n'ont plus cours, les héros sont épuisés.

Qui se rappelle le nom du narrateur dans *La Nausée* de Jean-Paul Sartre ? dans *La Condition humaine* d'André Malraux ? À la lecture des romans de

Louis-Ferdinand Céline – *Voyage au bout de la nuit*, *Mort à crédit*, *D'un château l'autre* – le lecteur se demande s'ils sont écrits à la première personne. Est-ce un hasard? Samuel Beckett change le nom et la forme de son héros dans le cours du même récit. William Faulkner donne délibérément le même nom à deux personnages différents. Gide choisit le prénom d'Edouard pour deux narrateurs qui mènent parallèlement deux récits, par insertion de l'un dans l'autre. Et quand Proust nomme son héros Marcel – un «Marcel» qui développe un parcours narratif similaire à celui du romancier, Marcel Proust –, la critique en appelle au roman auto-biographique. Proust se récrie et décide d'écrire alors un «vrai» récit auto-biographique, qu'il intitule *Jean Santeuil*: défi et remise en cause du «pacte», tel que présenté par Philippe Lejeune.

Dans *Le Château*, Kafka se contente d'une initiale, la lettre «K», pour désigner le personnage qui n'a rien: ni famille, ni visage, ni état civil. De même ou en écho, Yasmina Khadra publie *Cousine K*, un roman dont l'héroïne n'est désignée que par la lettre «K».

Dans *L'Insolation* de Rachid Boudjedra, le narrateur ne sait plus si le personnage central de ses fantasmes se prénomme Aline ou Céline: peu importe... Comme importe peu que ne soit jamais nommé le voyageur anonyme qui déambule dans le métro parisien, dans *Topographie idéale pour une agression caractérisée* du même Boudjedra. Il n'a pas de nom. Il est seulement «reconnu» par la valise en carton, toute bosselée, qu'il porte à la main. Il serait un fakir, et un fakir, ça n'a certainement pas de nom...

Ou encore: les personnages d'Amélie Nothomb empruntent souvent leurs prénoms au très lointain Moyen-Âge ou à des références insolites ou saugrenues: Épiphane, Plectrude, Azele, Prétextat, Tach, et autres occurrences inattendues du *Robert des noms propres*...

Le monde littéraire d'aujourd'hui, plus modeste qu'autrefois, semble renoncer à la toute puissance de la personne, et remplacer le culte exclusif, excessif et égocentrique de «l'humain<sup>1</sup>», par une conscience vague, par des sous-conversations moins anthropocentristes que celles qui nourrissaient jusque là le roman, dont il discrédite ainsi le meilleur atout: le «personnage».

Peut-on concevoir un roman sans personnages? Un roman avec un semblant de personnages? Avec un personnage en creux? Pour répondre à la question, nous avons choisi le roman *Timimoun* de Rachid Boudjedra, dont le déploiement de l'espace narratif met en cause l'existence et du récit et du personnage.

## Le personnage dans *Timimoun*

Dans un article intitulé «Mon Algérie à moi» (2002), Boudjedra passe en revue les espaces algériens qu'il a connus jadis et qui sont maintenant sublimés par un imaginaire d'enfant. Il se prend à évoquer la petite gare du Khroub, Alger, Constantine – qui s'appela Marim Batin à l'époque carthaginoise, puis Cirta à l'époque romaine –, Kherrata, les Aurès... puis le désert algérien: le Sahara.

1. Voir le «culte du moi» dans les romans de Barrès.

Or, dans *Timimoun*, l'évocation du «Sahara» fusionne avec celle de «Sarah», une touriste allemande qui va adopter «le désert algérien... un conglomérat de vibrations bourrées de couleurs, de formes et de sens zigzaguant à travers ses méandres et ses tournants» (Boudjedra 2002, p.9). C'est que le Sahara n'y est pas cet espace où autochtones et touristes vivent en toute quiétude: c'est un lieu de souffrance: «personne ne sait ce qu'est la souffrance s'il n'a pas regardé du haut de l'Assekrem ce chamboulement cosmique qu'est le Hoggar» (*ibid.*, p.10).

Le désert, qu'on découvre «atrocement glacial en hiver» (*ibid.*, p.61), va être le lieu de la rencontre entre le narrateur – jamais nommé – et Sarah, dont le nom se confond à une voyelle près – «a» – avec celui du Sahara. Pourquoi ce narrateur, quinquagénaire désabusé et alcoolique invétéré, sillonne-t-il le désert saharien, trop heureux d'y promener Sarah, à propos de laquelle il avoue: «je regrettais pour la première fois d'être passé à côté des femmes, de leur tendresse... j'avais l'impression d'être passé à côté de l'essentiel» (p. 29). Même si, maintenant, dans ce Sahara soudainement peuplé où l'essentiel s'appelle «Sarah», le désert devient l'espace privilégié d'une rencontre et d'une passion naissante, il continue d'être «méchant, il est dur. Il est insupportable» (p.38). Pourtant le narrateur s'interroge: «pourquoi, c'est à quarante ans que cette drôle de maladie qui est l'amour, me tombe dessus» (p. 50).

Sarah! se demande-t-il: amoureux du désert? Aurait-elle pu se prénommer autrement?

Sarah/Sahara: symbiose parfaite. Où commence le mystère de la femme? Où s'arrête la magie du désert? Comment s'opère l'alchimie: narrateur/Sarah/Sahara?

La topographie du désert est un lieu d'énonciation particulier, tenu à l'écart de la société, un lieu de purification: condition de l'émission de la parole vraie. Cette parole, nimbée dans ce lieu magique, va-t-elle être entendue?

Le nom donné à un personnage de roman permet généralement un effet de désignation fondamental qui remplit plusieurs fonctions essentielles. Choisi en fonction d'une époque, d'un espace géographique, ce nom lui prête «vie», fonde sa vie «réelle» dans la fiction, son identité, produit l'effet de vraisemblable. «Je trouvais que le Sahara allait bien à Sarah» (p. 59), constate le narrateur. Impossible donc, pour elle, d'échapper à son destin patronymique. Elle est faite pour le désert, comme le désert est fait pour elle. Tous deux sont cruels, durs, fascinants, indifférents, angoissants: «toujours ce désert... lieu central de l'angoisse du désir et du vertige» (p.16) est-il dit de l'un; quant à Sarah, elle est «muette, indifférente» (p.20), mais aussi «impossible» (p.20), «plutôt perverse» (p.21). Et si le Sahara, la nuit, est «une véritable imposture» (p. 38), s'il représente pour l'écrivain «(son) mode de suicide» (Boudjedra 2002, p. 9), il est certainement adouci par la présence de la jeune femme: «Sarah [...] attirait à elle les gens; elle n'était pas farouche mais comme effarouchée».

Au début, le narrateur n'est même pas sûr de son nom: il est simplement question d'une touriste dont il ignore tout, «cette jeune fille étant assise juste derrière mon siège». Puis il hésite («Sarah, je ne suis pas encore sûr de son nom», p.19 – «Sarah, c'est peut être son nom», p.20), et ce n'est qu'à la



page 24 qu'il la baptise «Sarah» («je sentis Sarah, s'agiter sur son siège»). L'hésitation fait place à la certitude, et le narrateur devient peu après catégorique : «Sarah, je suis sûr maintenant que ce n'est pas son vrai nom» (p. 35).

Mais dans cette immensité, ce nom est à sa place. Sarah n'est plus un prénom, mais un nom ; phonétiquement, il est proche de «Sahara». Une syllabe les sépare : deux pour «Sarah», trois pour «Sahara», mais l'addition d'une voyelle les rapprocherait : «a». Nous percevons dans les deux noms la présence de la sifflante /s/, de la muette /h/, de la gutturale /r/. Ce prénom, qui se transforme en nom dans le roman, est orthographié «Sara» dans d'autres contextes. Mais, en référence au personnage biblique, il s'adjoint ici un «h» et se donne à lire «Sarah», qui devient du même coup la forme contractée ou élidée de «Sahara». L'effacement de la voyelle «a», transformant le «Sahara» en «Sarah», apaise peut-être la souffrance causée par l'Issekrem – «toujours ce désert qui se déroule, même la nuit» (p. 16), «un désert dont la configuration me saute au visage [...] dans mes longues soirées sahariennes seul à seul avec ma bouteille de vodka...» (p. 51). Ce désert taillé à la mesure de Sarah : «Sarah se mouvait dans ce Sahara inattractable et insaisissable comme si elle y était née» (p. 110).

Se prononçant par l'ouverture des lèvres, la voyelle /a/ révèle une certaine sensualité du personnage, quelque peu androgyne. Une fausse passion est alors en train de naître : un narrateur muet épie un visage reflété dans un rétroviseur souillé : le visage fuyant de Sahra, dont l'impassibilité distante le frustre. Cet amour naissant, voué à l'échec, meurt dans la perspective même de sa naissance, en plein désert. Le narrateur, guide-conducteur de son état, conduit des touristes, écoute la radio qui rapporte les actes de barbarie commis quotidiennement. Il fulmine contre le monde, médite sur son sort, revient sur son passé, évoque ses souvenirs, se veut soudainement amoureux... de Sarah, puisque, du Sahara, il l'est déjà.

Mais le désert n'est pas seulement un paysage : «j'essaie d'emmener Sarah dans une fumerie. Sarah refuse de m'accompagner à cette fête païenne» (p. 72). La passion dans le désert, pour le désert et du désert, oblige à certains recouplements, à partir de la lecture de certains passages : «avec V être vodka, vous êtes un homme très dangereux. Avec le kif je deviens une femme très dangereuse» (p. 72).

Des paradigmes s'installent alors, tels que : amour/désert, désert/mort, amour/mort. Effectivement le sens de Sahara est «mode de suicide» : il donne des envies de meurtre : «je ne cessais pas de photographier Sarah comme si je voulais l'immobiliser une fois pour toutes sur la pellicule. Une façon de la tuer, en fait» (p. 50). Le désert se transforme en espace intelligent où la vie obéit à sa propre destinée. Malgré un semblant de rapprochement entre le narrateur et Sarah, le manque est toujours là, symbolisé par l'ellipse de la voyelle «a», absente du prénom, présente dans l'espace.

Le texte opère alors un transfert : du désert à Sarah, où la présence du narrateur amoureux, narcissique et masochiste, mine le récit. Un trouble d'ordre sexuel le hante, lui qui n'a ni nom, ni état civil, ni famille, et qui ne s'aime pas parce qu'il se trouve laid («je n'arrive pas à me regarder dans une glace... il m'arrive de tomber sur moi-même par hasard. Je me suis toujours ressemblé... j'ai toujours eu cet air poignant, hagard, inquiet et inquiétant», p. 88). Stéréotype manifeste du masochiste, allant de l'ouverture à l'échec,

de l'hésitation à l'indécidabilité, de la frustration sociale à la schizophrénie, il ressasse indéfiniment sa souffrance. Retors et vengeur, il casse les idées toutes faites de ses clients, dont la naïveté et la candeur des clichés qu'ils en ont sur le désert l'emportent sur la connaissance réelle de l'espace.

Les voyageurs ballotés dans le bus bringuebalant se recroquevillent. Est-ce un retour inavoué à la vie foetale pour retrouver une sécurité première... disparue? Surtout quand on sait que: «le Sahara, c'est ce grabuge intolérable du monde» (Boudjedra 2002, p. 10). Mais, magnanime, le narrateur avoue: «je n'ai jamais parlé de la mort, de la tentation de la folie et du suicide dans le désert, à mes clients même pas à Sarah» (*ibid.*). Aveu d'une fascination morbide pour le désert: même Sarah, amoureuse du désert, ne comprendrait pas.

Conjointement à l'onomastique, deux approches permettent de mieux cerner le cadre romanesque de *Timimoun*. Le cadre historique permet une lecture, construite par la description, qui présente un ensemble de traits et modèles transformateurs de la nature, ici perçue comme hostile: «mais c'est avec le coucher du soleil que la réalité bascule, le monde n'a plus de sens, ou plutôt il le perd» (p.94). Un autre code plus conventionnel, bâti autour de l'approche herméneutique, dessine l'assise thématique du récit, cristallisé autour de la série désert - fascination - frustration - anéantissement - suicide. La combinaison des deux codes produit une lecture négative de l'espace: un espace hostile et fascinant, où les protagonistes, anonymes ou inscrits dans le prolongement de cet espace, sont anéantis par l'immensité et se perdent en divagations et en soliloques.

## Conclusion

*Timimoun*, axé essentiellement sur le désert, n'a pas la belle ordonnance statique et didactique, combien rassurante, du roman balzacien: sa lecture relève beaucoup plus de paradoxe que du sens, du bon sens, quand on sait que son univers romanesque est un univers suffisamment large pour pouvoir contenir une chose et son contraire: exactement comme le désert. Car que s'est-il passé à Timimoun, dans le roman de Boudjedra? Dans ce Ksar rouge et très ancien? Rien... La relation amoureuse n'a pas abouti, la séduction est restée sans effet, les touristes regagnent leurs pays, et le guide continue d'errer en attendant son heure puisque le Sahara est son mode de suicide

Seule une réconciliation a été tentée entre Sarah et le Sahara, dans l'accomplissement par absence d'une voyelle. Timimoun, dit le narrateur, «ville des oasis, si elle avait englouti Sarah pour une nuit et un jour, aurait pu devenir une sorte d'Eden» (p.78).

«L'existence sociale de la littérature suppose en même temps l'impossibilité de se clore sur soi et l'impossibilité de se confondre avec la société "ordinaire", la nécessité de jouer de et dans cet "entre-deux"» (Maingueneau 2004, p.72): c'est avec cette citation de Maingueneau que nous achevons cette étude, qui amène à considérer *Timimoun* comme le trait d'union entre une existence sociale de la littérature et une existence littérale, esthétique et romanesque.

BOUDJEDRA, Rachid. [1994]. *Timimoun*. Traduit de l'arabe par l'auteur. Paris, 1995. (Coll. Gallimard, Folio).

BOUDJEDRA, Rachid. 2002. « Mon Algérie à moi ». Dans *Algérie. Ses langues, ses lettres, ses histoires. Balises pour une histoire littéraire*. Textes réunis par Afifa Bererhi et Beïda Chikhi. Blida (Algérie) : Éditions du Tell. Pages 5-10.

MAINGUENEAU, Dominique. 2004. *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris : Armand Colin. (Coll. U Lettres).

TODOROV, Tzvetan. 1968. « Poétique ». Dans DUCROT Oswald, TODOROV Tzvetan, SPERBER Dan et al. *Qu'est-ce que le structuralisme ?* Paris : Seuil. Pages 97-166.

## RÉSUMÉ

Le roman *Timimoun* se déploie dans un espace particulier, le désert, accueillant pour les uns (les touristes), hostile pour les autres (le narrateur) : un espace où le narrateur désabusé et un touriste s'affrontent à travers l'universalité. Nous nous sommes arrêtés à deux appellations, l'une relative à l'espace : "Sahara", l'autre relative au personnage : "Sarah", pour montrer comment ils se complètent l'un l'autre, construisant par là le récit.

## MOTS CLÉS

Sahara, Sarah, espace, personnage, fonction, roman, récit, voyage, clichés, désir, mort, fascination, séduction, échec.



## **Résolang**

Revue publiée par les Revues de l'Université d'Oran

### **Numéros parus**

N° 1 – 1er semestre 2008

N° 2 – 2e semestre 2008

N° 3 – 1er semestre 2009

N° 4 – 2e semestre 2009

N° 5 – 1er semestre 2011

### **À paraître**

N° 6/7 – 2e semestre 2011

N° 8 – 1er semestre 2012

Sommaires et appels à contributions disponibles sur :  
<http://sites.univ-lyon2.fr/resolang/index.php>

Achévé d'imprimé en juin 1011  
sur les presses de l'imprimerie Manguin  
18, place du 1er novembre, 09000 Blida

ISSN 1112-8550

IMPRIMÉ EN ALGÉRIE (*printed in Algeria*)

## LES CONTEXTES

### Mohammed Saleh AL-GHAMDI

Le discours occidental dans le discours des intellectuels Saoudiens : le cas d'Abdullah Al-Ghazami

### Rajjaa AL-TAMIMI SUBHI

Le dialogue interculturel à travers le contexte architectural : Michel Butor

### Samia BEDDEK

Les co(n)textes des slogans publicitaires  
Cas d'étude : le journal *El Watan*

### Nedjma BENACHOUR

Voyage et bénéfice littéraire :  
L'exemple de Théophile Gautier. Constantine visitée au XIX<sup>e</sup> siècle

### Rachida BENGHABRIT

Le discours du témoignage dans *La Femme sans sépulture*

### Nour-Eddine FATH

Contexte, gestualité et processus cognitifs en classe FLE

### Vassiliki KELLA

Les conditions du cadre d'échange :  
le cas du meeting électoral en Grèce

### Konan Roger LANGUI

Senghor, contrastes et constances d'un engagement littéraire  
au sein de la négritude

### Belkacem MEBARKI

Ce que le jour doit à la nuit. Père et repères

### Rahmouna MEHADJI

La moralité sexuelle au service d'un ordre masculin  
dans les contes populaires algériens

### Hadj MILIANI

Des langues et des pratiques de lecture en Algérie :  
éléments pour une analyse

### Nadia OUHIBI-GHASSOUL

Approche du personnage romanesque par le biais de l'onomatistique :  
*Timimoun* de Rachid Boudjedra

### Blandine VALFORT

Errances de l'herméneute face à la littérature francophone maghrébine

### Abderrahmane ZEKRI

Les paramètres contextuels et extratextuels en classe de langue russe

### Djamel ZENATI

Sens et forme en contexte :  
le verbe « frapper » entre polysémie et polytaxie

### Yamina ZINAÏ

Mode d'existence et de production de la revue *Algérie Littérature/Action*

ISSN 1112-8550