

Article Structure linguistique de l'*Ethos*, du *Pathos* et du *Logos* d'après l'*Attentat de Yasmina Khadra*

التركيب اللغوي للإيتوس و الباتوس و اللوجوس في رواية "المجوم" لياسمين خضرا

د/ أبتسام محمد عبد الخالق مصطفى

مدرس بكلية التربية جامعة عين شمس – قسم اللغة الفرنسية

البريد الإلكتروني: ebtimoh969@hotmail.com

ملخص

تستند هذه المقالة إلى تحليل للعمليات الاستطردية واللغوية التي تتخطى العرض الهيكلي للمكونات الثلاثة للإقناع: الأيتوس والباتوس و اللوجوس، في رواية "المجوم" لياسمين خضرا. نهننا خطابي يدعمه علامات لغوية في سياق تحليل الخطاب واللغويات النصية. لقد أظهرنا أن رسالة ياسمين خضرة الإيديولوجية تتكشف بشكل ضمني من خلال تمثيل هذه المكونات الثلاثة والأدوات اللغوية الخاصة بالنموذج الأولي للتسلسلات النصية واللغة، حيث تستدعي ياسمين خضرة القارئ للمشاركة بالجسد والروح في كوارث القضية الفلسطينية الإسرائيلية في صميم سياق حدوثها. ومن خلال تتبع التخطيط العام والبنية النصية للرواية، والمدعومة في الوقت نفسه بالخطوط العريضة للحالة النفسية للبطل، أظهرنا كيف تحتفظ خضرة بمسافة ناقدة تجاه العمليات المؤدية إلى العنف.

Abstract

The aim of this article is to analyze discursive and linguistic processes by studying the structural presentation of the three components of persuasion: *ethos*, *pathos* and *logos*, in Yasmina Khadra's novel "*The Attack*". Our approach is discursive supported by linguistic directories in the context of discourse analysis and textual linguistics. We have shown that Khadra's ideological message unfolds implicitly through the representation of these three components and linguistic tools

specific to the prototype of textual sequences and language. Khadra challenges the reader to participate body and soul in the disasters of the Palestinian–Israeli conflict in its context of production. By tracing the general schematization and textual structuring of "*The Attack*", supported at the same time by the sketch of the psychic state of the hero, we have shown how Khadra operates a critical distance from the processes leading to violence.

Structure linguistique de l'*Ethos*, du *Pathos* et du *Logos* d'après l'*Attentat* de *Yasmina Khadra*

Dans cet article, nous procédons à l'analyse des procédés discursifs et linguistiques contournant la présentation structurale des trois composantes de la persuasion : *l'ethos*, le *pathos* et le *logos*, dans le roman *l'Attentat* de *Yasmina khadra*. Notre approche est essentiellement discursive soutenue par des balises linguistiques dans le cadre des domaines de l'analyse du discours et de la linguistique textuelle. Dans ce cadre, nous étudions comment sont orientées les stratégies discursives afin de tracer la relation entre ces trois composantes et expliciter la visée générale du narrateur. C'est pourquoi, nous relevons également les outils linguistiques mis en jeu et fondant la structure discursive du roman.

Une première lecture du roman laisse montrer que *Khadra* a pour visée de remuer le lecteur et toucher ses émotions en ce qui concerne une grande cause politique, idéologique et historique, telle est le conflit palestino–israélien. Nous

sommes ici en présence d'une rhétorique de la persuasion qui se sert de la technique narrative et des ressources du récit, de la représentation fictionnelle et de la langue pour articuler le *pathos*, le *logos* et *l'ethos* dans le but d'interpeller le lecteur, de le toucher et de lui transmettre un message idéologique particulier.

1. *L'Attentat, un roman engagé*¹ ?

Au tournant des années 70-80, le roman engagé contemporain est devenu à la fois complexe et hétérogène. Les romanciers n'écrivent que pour l'innovation pratiquée pour elle-même. Ils ne pratiquent pas la même écriture et donnent des statuts très divers à l'écriture littéraire. D'où apparaissent des variations textuelles très diversifiées. Le roman a donc connu une profonde mutation esthétique et on ne peut y relever aucune caractéristique formelle dans son ensemble. Dans ses débuts, le roman engagé visait à dénoncer les pouvoirs politiques et économiques et se concentrait sur les problèmes des inégalités et de l'injustice sociale. Aujourd'hui, le terrorisme s'impose et les œuvres engagées tentent d'en scruter les motifs, les aspects et les conséquences. Dans cette recherche, nous interrogeons principalement *l'Attentat* qui est le deuxième roman dans une trilogie² de *Yasmina Khadra* et qui aborde spécifiquement le sujet de l'attentat dans le contexte des territoires occupés par Israël. Nous nous déployons à y analyser la structure discursive

faisant le lien entre ce contexte et la structure du texte même. Ces deux éléments, le contexte des événements et la structure textuelle, contribuent ensemble à révéler l'engagement implicite de l'auteur. L'ensemble fonde la structure discursive spécifique du roman *L'Attentat* qui représente alors une nouvelle forme du roman français contemporain.

2. Eléments contextuels

Nous tenons à circonscrire les éléments contextuels qui forment dans leur ensemble les fondations discursives de notre roman. Tout d'abord, *Khadra* est un écrivain algérien, qui a vécu non seulement dans le contexte de conflit et de guerre de son pays natal mais aussi dans les sentiments de souffrances, de déchirures et de ressentiment que provoquent l'attentat, le terrorisme et l'intégrisme musulman sous toutes ses formes. Donc, évoqué ces thèmes dans son roman (et dans sa trilogie) représente pour lui toute une vie, une structure et un reflet psychologique, un cri de douleur, un besoin crucial d'éclaircissement et de liaison entre l'Orient et l'Occident, surtout que le roman est écrit en français, appelant de ce fait un public francophone plus large pour toucher une réalité mal saisie ou faussement saisie.

En fait, Le terrorisme sous toutes ses formes s'impose jusqu'à présent en tant que lieu d'énormément de débats entre l'Orient et l'Occident. Le premier tend de se défendre et le second l'accuse dans la plupart des cas en tant que commanditaire et bastion de la pensée musulmane. A travers

cette recherche, nous montrons que, écrit en français plutôt que l'Arabe, *L'Attentat* est un roman intermédiaire qui tend à permettre aux Occidentaux de comprendre certains traits des cultures arabophones, de montrer comment s'installe et se développe la haine. Nous étudions comment sont menés les procédés linguistiques et discursifs afin de tracer une structure narrative et textuelle spécifique visant à réaliser ses objectifs de rédaction : dénier le désastre affreux et la ruine matérielle et psychologique que crée ce contexte affreux et horrible et faire appel à s'en sortir.

Un autre facteur trahit la volonté de l'auteur de rejoindre un plus large public, c'est le choix de genres littéraires (le roman noir et le polar) associés à la sphère de grande production. Proposer une littérature de qualité, susciter la réflexion, déjouer les préjugés en jetant un regard nuancé sur les phénomènes de manière à faire saisir toute leur complexité, accomplir tout cela de surcroît au moyen de romans accessibles et palpitants, tel semble être un autre défi que s'est lancé *Khadra*. L'analyse linguistique et discursive du roman *L'attentat* permettra d'examiner de quelle manière il s'y prend.

Dans *L'Attentat* et notamment dans le contexte israélien, *Khadra* soulève indirectement la question de sa prise de position idéologique vis-à-vis des actes légitimant l'attentat, l'agression et la destruction et tous les aspects et conséquences du terrorisme et de l'intégrisme musulman. Notre analyse discursive et linguistique révèle la technique spécifique de

Khadra dans ce processus. Même si le discours de l'auteur n'impose pas autoritairement sa juridiction et que le héros *Aminé* ou les personnages n'énoncent pas explicitement le message à livrer, la structure narrative elle-même délivre la mise en scène de situations qui représentent vraisemblablement la réalité, en montrant comment tel type d'action provoque des conséquences précises (positives ou négatives) tout en ajoutant dans chaque situation des principes moraux, des slogans ou des maximes suscitant l'idée à transmettre. Il s'agit en quelque sorte d'une preuve par l'exemple concret dont l'efficacité s'appuie sur la présupposition de normes partagées, acceptées ou réfutées, selon les cas. Notre procédure consiste à dévoiler la distribution et la relation de dominance entre les trois composantes de la rhétorique *pathos*, *logos* et *ethos* d'une part et la structuration des macro-propositions du récit d'autre part. Nous estimons que, dans la structuration même du prototype narratif émerge une démarche rhétorique implicite et qu'une relation de cohésion lie harmonieusement ces deux éléments de manière à transmettre le message idéologique spécifique de l'auteur. Et c'est là que réside l'engagement de *Khadra* dans son roman *L'Attentat*.

L'Attentat est donc une œuvre de fiction transmettant au lecteur un message implicite. Nous montrons qu'il est l'expression de l'engagement littéraire de *khadra* en présentant le problème des violences meurtrières et sacrificielles à travers le déroulement même du récit (son prototype, ses macro-

propositions, sa structure, les procédés linguistiques et discursifs). *Khadra* y prend indirectement ses distances par rapport aux solutions agressives et violentes et y propose d'autres solutions faisant appel à la paix et à l'amour. De cette manière, il manifeste par son *dégagement* et non son *désengagement* son propre point de vue vis-à-vis du problème évoqué. Il suffira ici d'insister sur les moyens formels mis en œuvre pour assurer la domination de la position idéologique de l'auteur.

Des théoriciens tels que Barthes (1972) ont pu chercher à démontrer que l'engagement véritable de l'écrivain est l'écriture elle-même, puisqu'elle est le seul lieu où s'élabore la vérité du dire, une vérité irréductible à quelque programme idéologique que ce soit. L'esthétique de *Khadra* paraîtra de cette sorte conservatrice. En effet, s'il transmet un message particulier au lecteur, il se déploie à travers la représentation : Dans son ensemble, nous y relevons le schéma narratif dans sa globalité, par le moyen des séquences narratives où il insère des séquences descriptives, argumentatives et dialogales ponctuées de réflexions et de citations; par le moyen aussi du champ lexical employé, de l'ancrage personnel et spatio-temporel, des adjectifs évaluatifs, des adverbes, des phrases elliptiques et des figures de style (comme spécifiquement les métaphores ou les comparaisons).

Dans notre démarche, nous exposons d'abord les notions théoriques de base, représentant notre cadre théorique : *Le pathos*, le *logos* et *l'ethos* et les séquences textuelles (les

séquences narrative, argumentative, descriptive et dialogale). Ensuite, nous procédons à esquisser la schématisation que trace la cohésion de ces deux éléments ensemble, créant alors la spécificité de l'engagement littéraire de *Khadra*.

3. *Le pathos, le logos et l'ethos*

Nous suivons le principe que ce qui compte c'est ce que dit la schématisation donnée par le narrateur par la configuration de trois composantes de la rhétorique : « *Elle instruit par le logos (arguments), (...) remue le co-schématiseur par le pathos (passions) (...) et insinue les mœurs du schématiser par l'ethos (l'être) (...)* » (Adam, 1999 : 111). Le jeu des trois éléments, le *logos*, l'*ethos*, et le *pathos*, évoque trois intentions du narrateur.

Le *pathos* représente « *l'emploi des traits, des figures propres à émouvoir fortement.* » (Godin, 2004 : 953), destinés à « *modifier l'attitude de l'auditoire ou encore à le persuader en faisant naître des émotions ou l'état d'esprit souhaité.* » (*Ibid.* : 953)

Dans le but de remuer la sensibilité du lecteur, le narrateur peut ainsi éveiller des émotions ou des sentiments tels la fierté, la pitié ou la colère, sans toutefois abandonner son intention générale d'objectivité. Aristote parle de thèmes émouvants en soi. Au Chapitre 8 du Livre II de la Rhétorique, le philosophe grec cite les maux qui suscitent la pitié : « *Parmi les choses affligeantes et douloureuses, toutes celles qui amènent la destruction excitent la pitié, ainsi que*

celles qui suppriment un bien, et celles dont la rencontre accidentelle est une cause de malheur d'une grande gravité. Sont des choses douloureuses et des causes de perte : la mort, la flagellation, les infirmités, la vieillesse, les maladies, le manque de nourriture.» (Sukiennik, 2008 : 4)

Dans le *Dictionnaire de philosophie*, le *logos* est « *la rationalité telle qu'elle se développe dans un discours cohérent et argumenté* ». (Godin, 2004 : 742) Il est « *l'ordre symbolique, à la fois raison et langage, parole et pensée, constitutif de la condition humaine* ». (*Ibid.* : 742) Le *logos* représente la combinaison de la parole et de la pensée, du langage et de la raison, dans le but d'instruire le lecteur en ayant recours aux arguments. Adam l'appelle « *l'exercice de la raison* » (Adam, 1999 : 742). Nous pouvons le circonscrire à travers l'emploi des séquences argumentatives (*SqArg*) et les principes moraux cités dans le roman.

Dans la sociologie compréhensive de Max Weber (1971), l'*ethos* désigne « *la manière dont l'individu ou le groupe social interprète et intériorise les règles morales* » (Weber, 1971: 47). Chez Bateson (1904-1980), l'*ethos* (souvent confondu avec la personnalité de base) est le caractère habituel possédé en commun par les membres d'une société donnée définie par un ensemble hiérarchisé de valeurs. Chez Pierre Bourdieu (1930-2002), l'*ethos* est « *l'ensemble des normes de l'éthique qui définissent à chaque moment, pour les différentes classes sociales, les objets et les modes de représentation légitimes.* » (Godin, 2004 : 452) L'*ethos* est

donc la construction subjective de l'ordre légitime du monde organisant la conviction intime de chacun sur ce qui doit ou ne doit pas être fait.

Adam (1999) soutient l'idée du philosophe Aristote selon laquelle l'*ethos* est l'effet du discours, le caractère ou les mœurs de l'orateur relevé de son discours et non ses mœurs réelles. « *On comprend mieux ainsi les raisons du découplage des mœurs réelles (être) et de l'ethos discursif (paraître). Seules comptent les mœurs oratoires, c'est-à-dire ce que la schématisation discursive elle-même donne à imaginer à l'auditoire ou au lecteur des vertus éventuelles de l'orateur. Les mœurs oratoires, l'ethos discursif, ont ainsi, dès Aristote, une sorte d'autonomie rhétorique.* » (Adam, 1999 : 111) Le lecteur peut déduire objectivement l'*ethos* du narrateur à partir des données linguistiques, de la schématisation qu'il laisse sous ses yeux, de la manière dont il se présente dans son discours. En nous appuyant sur ces données linguistiques, nous tentons de mettre au jour le caractère, l'attitude ou le comportement que le narrateur adopte envers le sujet ou le problème traité : « *Il ne s'agit pas des affirmations flatteuses qu'il (l'orateur) peut faire sur sa propre personne dans le contenu de son discours, (...), mais de l'apparence qui lui confère le débit, l'intonation, chaleureuse ou sévère, le choix des mots, des argument (...). C'est en tant qu'il est source de l'énonciation qu'il se voit affublé de certains caractères qui, par contrecoup, rendent cette énonciation acceptable ou rebutante.* » (Ducrot, 1984, cité dans Adam, 1999 : 112-113)

L' *ethos* vaut pour tout discours. Selon Maingueneau, « *Toute parole vient d'un énonciateur incarné; même écrit, un texte est porté par une voix, celle d'un sujet au-delà du texte.* » (Maingueneau, 1998 : 77); et il ajoute : « *L'efficacité de cet ethos tient donc au fait qu'il enveloppe en quelque sorte l'énonciation sans être explicité dans l'énoncé.* » (Maingueneau, 1998 : 80)

Ajoutons aussi que, selon Bremond (1973), « *un récit ne trouve son sens qu'à accomplir un certain effet sur celui (ou ceux) à qui (auxquels) il est destiné.* » (Bremond, 1973 : 131) D'après cela, et à la base de toute stratégie narrative, l'énonciateur–narrateur choisit préalablement le niveau de lisibilité–intelligibilité de son discours : il évalue les connaissances de son lecteur et l'échange entre eux, s'appuie sur un *savoir* préalablement *partagé*. Raconter, c'est toujours raconter quelque chose à quelqu'un à partir d'une *attente* (bienveillante ou méfiante), fondée en premier lieu sur la prévisibilité des formes d'organisation de la narration en général et des genres de discours narratifs en particulier (récit fictionnel, histoire drôle, tragédie, comédie, etc.). Dans notre recherche, nous abordons principalement les formes d'organisation narratives en termes des différents types de séquences relevés du roman comme ce qui suit.

4. Les *séquences narrative, argumentative, descriptive et dialogale*³

En suivant Adam (1996, 2001), il existe cinq grands types de séquences de base : *séquence narrative, séquence argumentative, séquence descriptive, séquence explicative et séquence dialogale*. Ces cinq types de séquences guident le liage prototypé des propositions qui forment les diverses *macro-propositions*. Chaque type de séquence a un nombre fixe de *macro-propositions* dont chacune a la possibilité d'être manquante ou implicite. « *Les unités désignées par la notion de séquence possèdent la propriété d'obéir toutes au même principe hiérarchique de regroupement des propositions en macro-propositions, des macro-propositions en prototypes de séquences de base et des séquences en textes.* » (Adam, 2001 : 34-35)

Un texte est, par nature, fortement hétérogène du point de vue de sa structure séquentielle. Seul le *prototype séquentiel* représente la structure textuelle homogène. Dans un même texte, on en trouve un ou plusieurs coordonnés, alternés, insérés ou liés par la relation dominant/dominé. « *Un TEXTE est une structure hiérarchique complexe comprenant n séquences – elliptiques ou complètes – de même type ou de types différents* » (Adam, 1990, p.34) *liées sur le mode horizontal de la coordination, de l'alternance, de l'insertion ou sur le mode vertical de la dominance.* » (Adam et al., 2004 : 122-123)

4.1. *La séquence narrative (SqNar)*⁴

L'objectif ultime de toute *SqNar* est de transmettre au lecteur une conception spécifique du monde du narrateur qu'Adam (2001) traduit par la *morale* ou le *sens configurationnel de la séquence*. Cette conception du monde représente la position idéologique et subjective du narrateur vis-à-vis de son référent. Ce dernier peut être une personne, un thème ou une valeur. Ainsi, par exemple, comme nous le montrerons dans cette recherche, le narrateur suppose que le thème dominant dans la société palestinienne-israélienne est celui des attentats sacrificiels et il exprime, à travers sa séquence narrative, la position négative qu'il adopte envers ce thème.

4.2. *La Séquence argumentative (SqArg)*⁵

La *SqArg* a deux objectifs spécifiques : affirmer une idée, la prouver ou la justifier. Il s'agit donc de motiver le lecteur et de l'amener à croire à l'idée en question. « *Argumenter, ce n'est pas simplement affirmer une idée, une opinion...c'est aussi prouver, justifier ce qu'on affirme. (...)Argumenter, c'est donc motiver, en prenant en terme dans les deux sens qu'il recouvre : donner des motifs, des raisons, convaincre les personnes.* » (Simonet et al., 1990 : 15-16) Affirmer, motiver ou convaincre sont des actions qui incluent dans leur sens la subjectivité de leur agent. Donc, la subjectivité est incluse dans l'acte même d'argumenter. Conséquemment, nous pouvons admettre que le narrateur qui emploie des *SqArg* a

une visée subjective. Donc, nous pouvons dire que les *SqArg* et les *SqNar* représentent à la fois un indice solide de l'intervention subjective mais implicite du narrateur.

4.3. La Séquence descriptive (*SqDesc*)⁶

« *La description est une sorte d'exposition des divers aspects par lesquels on peut considérer une chose et qui la fait connaître au moins en partie.* » (Adam, 2001 : 89) Adam (2001) a contribué à la mise au point des différentes procédures qui sont à la base de la description : l'opération d'*ancrage*, c'est-à-dire « *la mise en évidence d'un tout que ce soit une personne, un être ou un objet; ensuite, l'opération d'aspectualisation ou du découpage en partie.* » (Adam, 2001 : 89)

Suivre ces procédures exige une intervention de la part du descripteur. À ce propos, Adam a mis en relief le fait que : « *Comme le choix des parties sélectionnées par le descripteur est contraint par l'effet recherché, le choix des propriétés permet de poser la question de l'orientation évaluative (argumentative) de toute description.* » (Adam, 2001 : 91) Il s'agit ici de révéler l'existence chez le descripteur de valeurs et d'idées générales préétablies sur le thème abordé (personnage, être ou objet). De même, il est admis qu'il existe plusieurs types de description tels que la topographie, la chronographie, la prosopographie, l'éthopée, le portrait, le parallèle et le tableau. Dans notre roman, nous avons trouvé le portrait : « *description tant au moral qu'au physique d'un être animé, réel ou fictif.* » (Fontanier, 1977, cité dans Adam,

2001 : 79) En voici un exemple tiré de notre roman et qui concerne le personnage d'*Ezra Benhaïm*: « *Ezra Benhaïm , notre directeur, vient me voir dans mon bureau. C'est un monsieur alerte et vif malgré la soixantaine révolue et son embonpoint naissant. A l'hôpital, on le surnomme le maréchal-des-logis à cause de son caporalisme excessif aggravé d'un humour toujours en retard d'une pertinence. Mais dans les coups durs, il est le premier à retrousser les manches et le dernier à sortir de l'auberge.*» (A, p. 7)

4.4. La Séquence dialogale (*SqDial*)⁷

La séquence dialogale est une interaction dont l'unité est liée au thème abordé. Kerbrat-Orecchioni en propose la définition suivante : « *Pour qu'on ait affaire à une seule et même interaction, il faut et il suffit que l'on ait un groupe de participants modifiable mais sans rupture, qui dans un cadre spatio-temporel modifiable mais sans rupture, parlent d'un objet modifiable mais sans rupture.*» (Kerbrat-Orecchioni, 1990 : 216). En voici un exemple du prototype séquentiel de la *SqDial* (tiré du roman *l'Attentat*):

- *Tu viens au club, ce soir?* (**Séquence d'ouverture**)
- *[Impossible, ma femme rentre aujourd'hui.*
- *Et ma revanche?*
- *Laquelle? Tu n'as pas gagné une seule partie contre moi.]*
(**séquences transactionnelles: corps de l'interaction**)
- *Tu n'es pas réglo, Amine. Tu profites toujours de mes mauvaises passes pour me manquer des points. Aujourd'hui*

que je me sens en forme, tu te débines. (*Séquence de clôture*) (A, p. 8)

5. La structure du roman

Le roman se déroule dans son développement en 17 chapitres, introduits par un prologue racontant un premier récit (*récit1*) dominant des descriptions, des citations et des argumentations, et clôturés par la même situation de ce *récit1*. Ces 17 chapitres représentent les macro-propositions d'un autre récit très long (*récit2*), dominant également les mêmes éléments (des descriptions, des citations et des argumentations). Dès le début, le déroulement de chaque récit (*récit1* et *récit2*) a lieu en harmonisant les trois composantes de la rhétorique dans une image qui reflète curieusement la pensée de l'auteur.

5.1. Première partie : Anticipation pas prologue (prolepse – *récit1*)

SqNar1 : Le narrateur est gravement blessé dans un attentat ciblant un cheikh anonyme (identifié à la fin du roman). Il se sent mourir.

- (Situation initiale de la SqNar1 (interceptée par (6) SqDesc) + Citation → (Puis plus rien.)
- (Nœud (Complication de la SqNar1) + SqDesc du thème (l'ATTENTAT survient brutalement))
- **Actions** (19) de la SqNar1 (**SqArg1**: chute vers la mort Mais une voix céleste ramène l'espoir de vivre) interceptées par :[(**SqDesc**(une voix) +

Citation + *SqDesc*(un appel) + *SqDesc*(flammes) + Citation(*Maman...*) + *SqDesc*(la situation) + *SqDesc* (*Maman; ma mère*) + Citation (*Et elle est là.*) + *SqDesc*(moi) + *SqDesc*(la situation) + *SqDesc*(un homme) + *SqDesc*(un corps) + *SqDesc*(2 spectres + *SqDesc*(un vieillard) + *SqDesc*(un blessé) + Citation (à lui) + *SqDesc*(moi) + Citation(*Maman*) + *SqArg2*(les larmes témoignent de la douleur humaine)]

- (*Situation finale SqNar1*, macrostructure de tout le roman justifiant le lien entre ses trois parties : *les morts sont morts et finis, quelque part ils ont purgé leurs peines. Quant aux vivants, ce ne sont que des fantômes en avance sur leur heure...*)

Tableau 1

Le narrateur déclenche le roman par un prologue qui représente une prolepse rhétorique⁸ : « *La prolepse consiste à prévenir les objections possibles à la thèse que l'on défend en se les faisant à soi-même et en y répondant éventuellement. Elle reçoit d'autres appellations: réfutation anticipée, prévention, anticipation, occupation ou préoccupation.* » En cela, il prépare les émotions et la psyché de son lecteur afin qu'il soit conscient de la nature du drame réfuté et susciter son déni, son dégoût même, afin d'interagir négativement à ce qu'il lira par la suite. Il veut préalablement donner et décrire une image claire et complète du drame et du thème du roman

par des éléments encore inconnus et indéfinis par son lecteur afin de mettre en évidence la réalité de ce qui se passe sans que les personnages sur place aient un intérêt quelconque ou une identité.

Le Pathos

1. Exciter le lecteur 2. Attirer son attention 3. Soulever sa pitié, sa sympathie, sa terreur et son ressentiment):

Cheminement : 1. Amplifier la grande personnalité mythique du cheikh (Mon attention était détournée par cette sorte de divinité... Les fidèles se donnaient du coude pour voir le cheikh de plus près, effleurer un pan de son kamis – des corps qui me broyaient)

2. Puis plus rien

3. Lexique surprenant, impressionnant et terrifiant (champ lexical de l'attentat, de l'horreur, de la douleur et de la mort):

- **succession d'Actions rapides**: *Quelque chose a zébré le ciel et fulguré au milieu de la chaussée...disloquant l'attroupement... (le ciel s'est effondré et la rue, un moment engrossée de ferveur, s'est retrouvée sens dessus dessous... me happer – me catapultant...*
- **personnages anonymes**: *(je - le cheikh – le vieillard) – quelque chose – le corps d'un homme ou bien d'un gamin – un homme – deux spectres – un vieillard – un blessé*
- **Temps imprécis**: *En une fraction de seconde – un jour*
- **Lieu imprécis**: *Le ciel – la rue – A quelques mètres ou bien à des années-lumière – la ville*
- **Lexique**: *mille projectiles – explosion – le véhicule flambe – des tentacules voraces l'engloutissent, répandant dans l'air une épouvantable odeur de crémation – leur bourdonnement doit être terrifiant – la voiture disloquée, les projectiles, la fumée, le chaos, les odeurs, le temps...les flammes refusent de bouger... les projectiles de tomber...un rideau de fumée... des éboulis suspendus...des gestes pétrifiés... des bouches ouvertes sur l'abîme...Les flammes reprennent leur branle macabre, les éclats, leurs trajectoires, la panique, ses débordements...les corps piégés brûlent... – deux spectres ensanglantés - un vieillard défiguré - un blessé rampe sur les gravats, une énorme tache fumante sur le dos ...*
- **Souffrance et douleurs du je anonyme**: *J'ai le vague sentiment de m'effiloche, de me dissoudre dans le souffle de l'explosion – je n'entends rien, ne ressens rien; je ne fais que planer, planer. Je mets une éternité à planer avant de retomber par terre, groggy, démaillé, mais curieusement lucide, les yeux plus grands que l'horreur qui vient de s'abattre sur la rue –*
- **Le silence de la mort**: *une surdité foudroyante m'a ravi aux bruits de la ville*

Schéma 1

Le roman s'ouvre alors sur un récit (*récit1*) qui anticipe la fin du roman, raconté par un narrateur anonyme et la présence massive d'un "je" seulement témoin-observateur à peine inclus dans une situation totalement choquante et

➤ **Logos + Ethos collectif (nous- les hommes)**

- **Espoir et insistance (même si le temps est indéterminé)**: *Seule une voix céleste, surplombant le silence insondable dans la mort, chante nous retourmons, un jour, dans notre quartier*
- **Tentatives inutiles de secours** (*Le je anonyme est mort*): *celui-là est fichu. On ne peut rien pour lui.*
- **contraste avec le début prévoyant le futur (Vie- Espoir-Liberté-Confiance-Bonheur-Paix)**: *depuis: ... Je cherche ma mère dans le chaos... jusqu'à ou chaque arbre est une féerie.*

➤ **Principe moral (sous forme de slogan)**

Il est honteux qu'un homme pleure

Mais il n'y a de honte à pleurer. Les larmes sont ce que nous avons de plus noble

dégoutante, ce qui est tellement remarqué par le lexique employé. Celle-ci est mise en relief par la description en phrases courtes caractérisées par la présence de quatre éléments traduisant l'image voulue : les noms: « *les torches par-dessus la voiture disloquée, les projectiles, la fumée, le chaos, les odeurs, le temps...*» (A⁹, p. 3), les verbes, les adjectifs, les adverbes et les figures de style (comme les métaphores ou les comparaisons): « *je ne fais que planer, planer. Je mets une éternité à planer avant de retomber par terre, groggy, démaillé, mais curieusement lucide, les yeux plus grands que l'horreur qui vient de s'abattre sur la rue.*» (A, p. 2), qui s'insèrent dans le cadre du champ lexical de l'attentat. Cette description rapproche l'image racontée au lecteur jusqu'au point même de susciter l'empathie: en observant le schéma¹, *Khadra* choisit des mots qui disent la douleur et dont l'impact est plus fort parce qu'ils sonnent vrais et réels (même les parties du corps et les vêtements des personnages sont tous minutieusement décrits: «*Mon pantalon a presque disparu; seuls quelques pans calcinés continuent de me draper par endroits.*» (A, p. 4). Il présente les images de manière puissante et rapide afin que le lecteur ne soit autorisé qu'à voir ce qui se passe et vivre la tragédie. Rien n'est défini: ni les personnages, ni le temps; même pas le lieu. Les descriptions ont tous des connotations pathétiques car ils expriment le drame et l'aspect inéluctable de la situation, comme par exemple lorsque le personnage narrateur décrit ce qui lui arrive: «*Une crue de poussière et de*

feu vient de me happer, me catapultant à travers mille projectiles. J'ai le vague sentiment de m'effiloche, de me dissoudre dans le souffle de l'explosion.» (A, p. 2), et ce qui arrive à la voiture du cheikh («*le véhicule du cheikh flambe. Des tentacules voraces l'engloutissent, répandant dans l'air une épouvantable odeur de crémation.»* (A, p. 2)).

Khadra amplifie et maximise les données initiales du *récit1*, ce qui prépare le lecteur à recevoir un grand événement, mais le contraire se produit : « *Puis plus rien* » (phrase elliptique exprimant l'arrêt subit dans le rythme du récit, contrariant les attentes calmes et paisibles du lecteur et forcé par l'adverbe *rien*). Après le chaos et le bruit de l'explosion, il n'y a que le silence de la destruction et de la mort. Mais on entend une voix : «*seule une voix céleste, surplombant le silence insondable de la mort, chante nous retournerons, un jour, dans notre quartier.*» (A, p. 3) C'est la voix de l'espoir futur de restaurer les droits usurpés, la dignité et la vie (*SqArg1*).

SqNar 1

(...)



SqArg1

(Donnée *p* (A l' instant où j'atteins le sol, tout se fige; -----

----- **MAIS** ----- ***SqArg-***

Donnée Y

les torches par-dessus la voiture disloquée, les projectiles,

(seule une voix céleste, surplombant

la fumée, le chaos les odeurs, le temps...)

le silence insondable de la mort, chante nous



retournons un jour, dans notre quartier.)

(règle d'inférence)



Conclusion non-q

Conclusion q



(la seule issue de cette violence est la mort de tout) -----

----- (Il y a encore espoir à la dignité et à la vie)



Suite

SqNar1

Schéma 2

Toutes les macro-propositions de la séquence narrative dominante sont explicites et bien exprimées. Notons aussi l'interaction entre la narration et la description par des séquences descriptives enchâssées dans la macrostructure sémantique du *récit1*. Le traitement des informations descriptives implique la justification et l'éclaircissement des informations narratives auxquelles elles sont associées et leur mémorisation varie à la fois en fonction de l'importance

relative des informations narratives associées et de leur rôle sémantique dans le récit. En effet, les séquences descriptives dans un texte littéraire marquent un arrêt dans la narration pour décrire l'apparence d'un personnage ou d'une situation. Elles servent donc à mieux faire comprendre le lecteur, à donner une image fidèle de la situation et à mieux situer les actions des personnages. Il permet ainsi au lecteur de se représenter mentalement le cadre dans lequel se déroule l'action.

Cette description est aussi interférée par quelques citations qui ont un rôle argumentatif pour évoquer la pitié du lecteur (Kerbrat-Orecchioni, 1999). L'accent est essentiellement mis sur l'aspect psychologique et humain de la situation et la morale qui en découle. «*Cette technique consiste à porter des jugements évaluatifs tout en restant anonymat.*» (Kerbrat-Orecchioni, 1999 : 187) Ce sont essentiellement : «*le masquage du sujet individuel (le "je" anonyme) derrière un sujet collectif (toute la situation de l'attentat), l'utilisation du rempart des citations dont le statut est ambigu, car elles relèvent à la fois du discours objectif (l'auteur s'efface derrière le narrateur) et subjectif (même si l'auteur n'accompagne pas la citation d'indices contextuels d'adhésion / rejet, il intervient dans la sélection même de la personne et de la séquence citées).*» (Kerbrat-Orecchioni, 1999 : 187)

L'état d'âme du narrateur n'est accentué que pour transmettre au lecteur une image fidèle de la réaction naturelle d'un être humain sous le choc, le chagrin, la douleur

et l'agonie, d'une situation de destruction totale, alors que ce qui est complètement mis en vedette, c'est l'événement et la situation même. Ce qui augmente la force du *pathos* dès le début jusqu'à la fin de la séquence narrative (preuves par les passions, par l'émotion) qui est interceptée au milieu et à la fin par deux séquences argumentatives exprimant le *logos* (principes moraux par l'argumentation et les slogans cités) conjointement par rapport à *l'ethos* qui est révélé dans un sens collectif à travers le sens même des slogans de ces deux séquences argumentatives. Ce sont les mœurs collectives qui sont mis en relief à travers le personnage/narrateur pour dire que, à cause de ces actes de destruction, les vrais hommes subissent de vraies douleurs. Message implicite à partir duquel nous apprenons que tuer par violence est une vraie douleur qui suscite les larmes. Nous remarquons dans le schéma suivant la distribution des trois composantes de la rhétorique et le rang de chacune par rapport à la visée idéologique de l'auteur qui focalise davantage sur l'effet qu'il peut produire (le *pathos*) sur son lecteur afin de susciter son ressentiment, son réprobation et son refus de cet acte horrible, violent et non humain, tel est l'attentat. Ce qui met en relief sa position réfutant et déniait cet acte et qui est mise en relief implicitement derrière cette distribution.

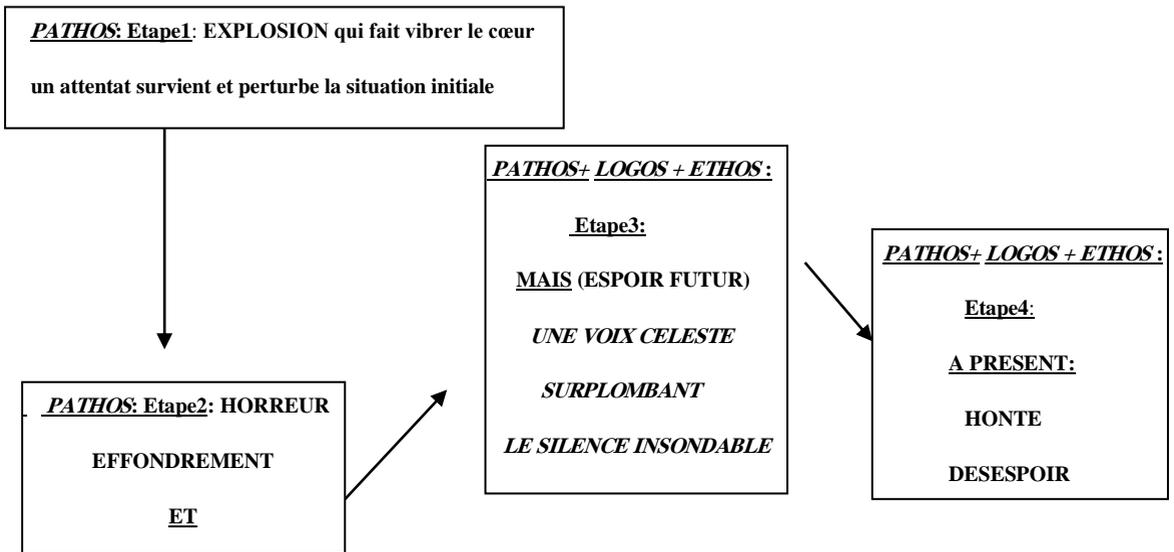


Schéma 3

5.2. Deuxième et troisième parties : Corps et fin du roman (*récit2* + fin *récit1*)

La deuxième partie représente le corps même du roman et développe le cas du personnage d'*Aminé* qui vit dans le contexte des attentats et des conflits psychiques et humains. C'est pourquoi, le thème de l'attentat est esquissé dans toute son intégrité à travers le *récit2*, comme dans la première partie, mais de manière très étendue et très développée.

Même si le *pathos* y reste la composante la plus focalisée, mais il est perçu parallèlement à travers l'*ethos* d'un personnage passif et indifférent à l'égard de la violence que cause les attentats, très loin du théâtre des événements désastreux qui ont lieu chaque jour et qui se voit impliqué dans un sort sinistre qu'il subit involontairement et brutalement. Son rôle consiste seulement à remédier, en tant que chirurgien, aux

blessures des victimes de ces attentats. C'est le *logos* qui intervient de temps à autres afin de justifier les attitudes des partenaires des deux pôles du conflit et de clarifier les différents principes moraux qui s'y incluent. Donc la stratégie discursive diffère dans le cheminement suivi par rapport à la première étape. C'est parce que, comme on a vu dans la première partie, l'élément mis en relief est l'acte même de l'attentat alors que dans la deuxième partie, l'élément le plus important est la présentation d'une situation complète de conflit interne (à travers le cas d'*Aminé*) et externe (à travers les deux positions adversaires palestino-israéliennes et leur contexte géo-social), et tout ce qu'elle inclut au niveau humain et psychique.

Le *pathos* a donc la même position importante que dans le prologue sauf que, cette fois-ci, les événements sont directement liés à la psyché du personnage principal *Aminé*. Chaque *Action* accomplie à la recherche de la résolution du problème doit avoir en réponse une réaction et un sentiment de sa part; et c'est ainsi qu'on le poursuit pas à pas dans tous ses sentiments (douleurs, effondrements, ressentiment, déni, refus, colère, calme,...). Chaque macro-proposition du *récit2* marque un changement quelconque dans sa psyché. Dans une cohésion harmonieuse, ses macro-propositions évoluent en parallèle avec l'évolution de son état psychique. Comme si la succession des événements du *récit2* est conçue principalement pour tracer la ligne des métamorphoses de ce personnage qui subit douloureusement l'inconnu à chaque

étape de l'évolution de ce *récit2*. Nous présentons ci-dessous le tableau et le schéma complet du prototype de la séquence narrative dominant le *récit2*, interceptée, comme dans le prologue, par des séquences descriptives, dialogales et argumentatives; tout en précisant les événements qui ont eu lieu à chaque macro-proposition et à chaque étape.

SqNar2

- ***Situation initiale de la SqNar2*** (SqDesc (Personnage1 Ezra Benhaim) + SqDial(Aminé + Ezra) + SqDesc (Personnage2 Kim Yehuda) + SqDial(Kim + Aminé: à propos de sa femme Siham) + Personnage3 Illan Ros
-
- **Nœud (Complication de la *SqNar2*)** (Un attentat survient dans un restaurant): Accueil des évacuations + tentatives de secours humains + sortie d'Amin de l'hôpital et retour à la maison + SqDesc (la vie avec Sihem, la femme de Aminé) + SqDesc Personnage4 Naveed Ronnen + Aminé est convoqué de nouveau à l'hôpital + Aminé apprend que Sihem est la kamikaze qui s'est suicidée dans l'attentat et s'effondre.
-
- ***Actions de la SqNar2*** (cohérence de SqDesc + Sqdial + SqArg pour décrire la marche des événements):
 - **Etape1:** Aminé perd tout (sa femme + son travail + sa maison + sa dignité) + SqDesc (Personnage5 Capitaine Moshé (interrogatoire d'Aminé de trois jours et puis

libéré par la police) + Kim reste toujours à son aide et elle l'emmène chez elle pour le protéger de l'agressivité des juifs intégristes. De retour à sa maison, Amin trouve une lettre d'adieu de Sihem, postée de Bethlehem.

- Etape2: Malgré les avertissements de Kim, Aminé décide d'y aller pour se lancer dans sa propre enquête pour comprendre pourquoi sa femme est devenue kamikaze. Là-bas, Leila, sa sœur de lait le reçoit, mais elle a peur de lui donner des informations, son mari Yasser non plus. Adel, le fils de Yasser, possède une Mercedes crème ancien modèle comme celle qui a transporté Sihem le jour de l'attentat. Il apprend aussi par Issam, le petit-fils de Yasser, que Sihem est bien venue chez eux à Bethléem la veille de l'attentat. Elle voulait écrire une lettre. Yasser finit par révéler que Sihem et son fils Adel s'étaient retrouvés le vendredi à la Grande Mosquée. Sihem, comme martyr, avait été bénie par un célèbre imam intégriste, le cheikh Marwan. Aminé décide de se rendre à la Grande Mosquée. Le cheikh ne le recevra pas. Il est menacé par des hommes de main qui lui ordonnent de retourner à Tel-Aviv et d'arrêter là ses recherches. Aminé décide d'aller rencontrer l'imam Marwan à Bethléem. L'imam le congédie violemment et le menace. Comme Aminé persiste à vouloir rencontrer

les membres du mouvement qui ont enrôlé sa femme, il est battu à mort près de la Grande Mosquée. Un jeune moudjahidin libanais rencontre Aminé et lui explique que Sihem n'appartenait pas à son mouvement mais qu'il admire son martyr et lui dit à nouveau d'arrêter là ses recherches et de retourner à Tel-Aviv.

- Etape3: Aminé décide de partir à Kafr Kanna continuer son enquête. Ce qu'il apprend le détruit encore plus. Déçu, il décide de retourner chez lui. Aminé et Kim rentrent Jérusalem puis repartent à Tel-Aviv. Aminé veut rentrer chez lui. Kim veut l'en dissuader mais le dépose devant sa maison. Il se rappelle des souvenirs heureuses avec Sihem Il trouve des photos récentes de Sihem en compagnie d'Adel à Nazareth. Elle ne lui en avait pas parlé. Naveed reprend contact avec lui. Aminé décide de se rendre chez sa grand-mère, à Kafr Kanna. Elle a été transportée à l'hôpital à cause d'une hémorragie cérébrale. Abbas, son neveu, est avec elle. En regardant les photos, Abbas confirme avoir souvent vu Sihem avec le garçon. Il pense qu'ils étaient amants. Aminé, anéanti, est retourné à Tel-Aviv. Il a pris une chambre d'hôtel. Aminé appelle Yasser pour savoir où se trouve Adel. Il est à Janin. Naveed retrouve Aminé et lui déconseille fortement de se rendre à Janin qui est

en état de siège. Mais Aminé se brouille avec son ami parce qu'il l'a fait suivre depuis Bethléem.

- Etape4: Aminé décide de se rendre à Janin, en plein territoire palestinien. Il veut retrouver Adel et savoir enfin. Il découvre Janin comme une ville en guerre. Il est guidé par son cousin Jamil. Ils veulent se rendre chez Khalil, le frère de Jamil, où Adel était hébergé mais ils n'y parviennent pas. Ils passent deux jours à Ramallah puis retournent à Janin. Ils logent dans un hôtel en attendant de se rendre chez Khalil. Un jeune moudjahidin vient le chercher dans sa chambre. Il tombe dans un guet-apens. Il est accusé de travailler pour le Shin Beth, les services israéliens. Il est emmené dans le coffre d'une voiture. Aminé est enfermé dans une cave, menotté et bâillonné pendant 7 jours.

- Situation Finale de SqNar2 : Un jeune chef le rencontre enfin et lui explique tout. Pour lui, les Palestiniens n'ont pas d'autre choix que la guerre contre Israël étant donnée la situation misérable dans laquelle on les maintient de force. Il lui rend la liberté. Adel et son grand-oncle l'attendent dehors. Adel lui dit ce qui s'est passé : Sihem était déterminée. Même l'imam Marwan n'avait pas pu la dissuader. Sihem faisait partie de leur section. Ils tenaient leurs réunions chez elle à Tel-Aviv. Adel et Sihem n'ont jamais été

amants. *Sihem* était une militante pieuse. Aminé est soulagé. Son honneur est sauf. Il croit qu'il en a fini et va reprendre son travail de chirurgien à l'hôpital.

- Situation finale de SqNar1 est complétée et se joint à la Situation finale de SqNar2 : Mais un missile israélien tue le *cheikh Marwan* et tous ceux qui sont autour de lui devant la Grande Mosquée de Janin. Amine lui-même est gravement touché et meurt. « *Dans un dernier soubresaut, je m'entends sangloter... « Dieu, si c'est un affreux cauchemar, faites que je me réveille, et tout de suite...* »

- Morale de SqNar2 et Morale de SqNar1: « *On peut tout te prendre ; tes biens, tes plus belles années, l'ensemble de tes joies, et l'ensemble de tes mérites, jusqu'à ta dernière chemise – il te restera toujours tes rêves pour réinventer le monde que l'on t'a confisqué.* »

Tableau 2

Dès la situation initiale, l'auteur fixe le cadrage complet du contexte des événements. *Aminé* est fort présent en tout temps; c'est à travers lui que tout est perçu et envisagé: les personnages qui jouent le rôle le plus influent sur lui, l'espace et le temps. D'autres personnages secondaires apparaissent après en fonction de la nécessité et la priorité de parution au fil des événements.

Toutes les macro-propositions du récit sont explicitement présentées, sauf que nous discernons un mouvement de va et de vient dans le déroulement des péripéties, marqué par des déplacements spatiaux et des changements ou prises de décisions de la part d'*Aminé* (notons la répétition du verbe *décider* dans le tableau ci-dessus). Ce qui traduit honnêtement la situation de conflit interne et externe qui caractérise le contexte des événements ainsi que la psyché du héros qui subit involontairement un sort inattendu.

Comme on vient de le dire, le *récit2* est fortement marqué par la présence du personnage/narrateur, *Aminé*, tel que nous l'observons par l'emploi intense des déictiques personnels (mis en gras). Comme le note le tableau ci-dessus, tout le long du corps du roman, tout se cristallise et s'identifie seulement par rapport à lui, tourne autour de lui et décrit minutieusement ses moindres détails. Le *récit2* se caractérise alors par les éléments linguistiques suivants:

1. Emploi de phrases courtes, même elliptiques: «*Pourtant, je ne sombre pas. Par dépit. Ou par désistement.*» (A, p. 35) [...] «*Me revoici dans mon quartier.*» (A, p. 66)
2. Emploi remarquable des déictiques personnels "**je**" et "**me**" : «**Je** refuse d'entendre un mot de plus. **Je** ne reconnais plus le monde ou **je** vis.» (A, p. 35) [...] «**J'**ai faim, **j'**ai soif, **j'**ai mal et nulle part **je** ne vois le bout du tunnel.» (A, p. 45)

3. Distinction remarquable du rôle actantiel assumé par *Aminé* en tant qu'*Actant* sémantique¹⁰ par rapport au prologue: Dans ce dernier, dans chaque proposition où il occupe syntaxiquement la position du sujet et sémantiquement la position de celui qui est responsable de l'action accomplie; nous remarquons qu'un élément de sens supplémentaire existe dans les actions exprimées et ajoute au rôle sémantique d'*Aminé* les positions suivantes :
- a) celui qui subit involontairement l'action et qui tend parfois à la dépasser: «*j'ai le vague sentiment de m'effiloche, de me dissoudre dans le souffle de l'explosion....*» (A, p. 2) «*je crois que je suis touché. J'essaie de remuer mes jambes, de relever le cou.*»
 - b) Celui qui est incapable d'accomplir l'action, ce qui est forcé par la forme négative et la restriction: «*je ne le perçois pas.[...] Je n'entends rien, ne ressens rien; je ne fais que planer, planer.* » (A, p. 2)

Par contre, dans le corps du roman, dans les situations incontournables des événements, *Aminé* accomplit activement et volontairement l'action (*Agent*), en tant que responsable direct de sa propre action ou décision. Ainsi lorsqu'il a pris la décision de faire une enquête à Bethléem, il a dit: «*C'est fini, me dis-je. Le jour se lève et dans la rue et dans mon esprit.*» (A, p. 72). C'est seulement dans les moments de conflit interne: «*je ne savais pas exactement ce que je veux.*» (A, p. 144), ou externe, comme en parlant des guerres et des révolutions: «*Je ne connais pas ses rituels,*

ignore ses exigences et ne me crois pas en mesure de me familiariser avec.» (A, p. 168), que nous apercevons qu'il est privé de sa propre volonté d'agir et de réagir.

4. Analyse profonde de l'état psychique d'*Aminé*, son regard au monde et du caractère des personnages qui réagissent avec lui: Ainsi, par exemple, lorsque *Aminé* a commencé à changer de décision et à regretter fort de partir en enquête à Bethléem: « [...] *Au fond de moi, je ne suis même pas sur de vouloir remonter jusqu'à la racine de mon malheur. Certes, je n'ai pas peur d'en découdre, mais comment croiser le fer avec des fantômes... je trouve qu'il y a suffisamment de douleur dans nos chairs pour que des gens sains de corps et d'esprit en réclamant d'autres à tout bout.*» (A, p. 166) Autre exemple: lorsque Kim s'est aperçue qu'*Aminé* a inconsciemment passé la nuit dans l'eau de la baignoire: «*Kim Yehuda est debout dans la salle de bains, incrédule. Elle regarde à droite, à gauche, se tape dans les mains comme si elle n'arrivait pas à admettre ce qu'elle voit, se retourne vivement vers le petit placard mural, y farfouille à la recherche d'une serviette.*» (A, p. 54)
5. Emploi intense des adjectifs qualifiant spécialement *Aminé*, et les sentiments ou états qu'il partage avec les autres : Ainsi pour parler de lui-même: «*Je suis fatigué, usé, torpillé;...* » (A, p. 44) ou de lui-même avec *Sihem*, sa femme : «*Nous étions si heureux, si confiants l'un en l'autre.*» (A, p. 126)

6. Emploi intense des adverbes, même dans une proposition elliptique: «*Apparemment, on s'est planté.*» (A, p. 95) «*Certainement, beaucoup moins.*» (A, p. 62); même avec des répétitions: «*il n'y a rien, absolument rien au-dessus de ta vie.*» (A, p. 100)

L'adverbe aide à circonscrire profondément le fait en question.

7. Emploi des figures de style comme les métaphores ou les comparaisons pour décrire *Aminé* et les autres personnages qui réagissent avec lui. Ainsi, en décrivant ce qu'il ressent à cause de ce qui lui est arrivé : «*Mes larmes ont peut-être noyé un peu de mon chagrin, mais la colère est toujours là, telle une tumeur enfouie au tréfonds de moi, ou un monstre abyssal tapi dans les ténèbres de son repaire, guettant le moment propice de remonter à la surface terrifier son monde.*» (A, p. 89)(métaphore; comparaison)

Autre exemple: quand *Aminé* parle de sa situation avant de savoir la vérité de ce que *Sihem* lui a caché: «*Je me couvrais de ridicule jusqu'au bout des ongles, voilà de quoi j'avais l'air.*» (A, p. 124) (métaphore) Et lorsqu'il parle de ce qui lui a parvenu après, il dit: «*Du jour au lendemain, mes rêves se sont effondrés comme des châteaux de cartes.*» (A, p. 123) (comparaison) Aussi, pour décrire le vieux *Yehuda*, le grand-père de son amie *Kim*, le narrateur dit: «*Aussi quand un parent ou un ami vient frapper à sa porte, c'est comme si on soulevait la trappe sous laquelle il se terre pour mettre un peu de lumière dans sa nuit.*» (A, p. 73)

8. Un champ lexical très riche pour évoquer le sujet de l'attentat ou les sujets dont souffre le peuple palestinien dans ce contexte de conflit: Ainsi pour l'attentat, nous citons: «*Ce n'est pas la première fois qu'un **attentat secoue** Tel-Aviv, et les **secours** sont menés au fur et à mesure avec une efficacité grandissante. Mais un **attentat** reste un **attentat**.[...] **L'émoi** et **l'effroi** ne font pas bon ménage avec le **sang-froid**. Lorsque **l'horreur** frappe, c'est toujours le **cœur qu'elle vise en premier**.[...]Un **kamikaze** s'est fait **exploser** dans un restaurant. Il y a **plusieurs morts et beaucoup de blessés**.» (A, pp. 13-14) Aussi, dans l'exemple suivant, le narrateur évoque le sujet du racisme en citant les paroles du vieux Yehuda: «*On voyait bien que tout n'était pas rose en ville. **La ségrégation raciale** gagnait du terrain, tous les jours un peu plus. Les gens faisaient **des réflexions désobligeantes** lorsqu'ils nous croisaient dans la rue. Mais dès que nous rentrions chez nous, nous étions au cœur même du bonheur...*» (A, p. 79)*
9. Le *récit2* s'articule principalement en dialogues directs entre personnages, ce qui aide à tracer vivement l'action et la réaction d'*Aminé* au cours de leurs interactions et à montrer comment il perçoit leurs attitudes, leurs réactions, comment il perçoit le monde autour de lui. Ainsi par exemple, lorsque *Aminé* est allé à Bethléem chez sa sœur de lait, *Leila*, lui demander des informations sur l'arrivée

de son épouse *Sihem* à Bethléem avant son attentat suicide, *Leila* avait tellement peur de s'impliquer dans cette affaire:

« - Je n'étais pas là, Aminé. C'est la vérité vraie. Tu peux le vérifier. [...]

- Il n'y a le feu, *Leila*. Ce n'est que moi, ton frère; je n'ai ni arme ni menottes. Je m'en voudrais de te causer du tracas, et tu le sais bien. Je ne suis pas là, non plus, pour vous attirer des ennuis, à toi et à ta famille...» (A, p. 115)

10. Aminé, porte-parole de *Khadra*, manifeste son dégageement en tout temps de la réalité, dont il est, malgré lui, lui-même témoin, et la situation qui s'est imposée par l'attentat suicide de sa femme: «*Toute ma vie, j'ai tourné opiniâtrement le dos aux diatribes des uns et aux agissements des autres, [...] je n'avais pas le temps de m'intéresser aux traumatismes qui sapent les appels et à la réconciliation de deux peuples élus qui ont choisi de faire de la terre bénie de Dieu un champ d'horreur et de colère.[...] Pour moi, la seule vérité qui compte est celle qui m'aidera un jour à me reprendre en main et à retrouver mes patients. Car l'unique combat en quoi je crois et qui mériterait vraiment que l'on saigne pour lui est celui du chirurgien que je suis et qui consiste à réinventer la vie là ou la mort a choisi d'opérer.*» (A, p. 235)

Mais sa position ne signifie pas son désengagement du problème, parce qu'il l'a adoptée en réponse à sa réaction très forte de refus, d'horreur, de colère,

de ressentiment et du dégoût de cette réalité amère: *«J'ai connu tant d'hostilités méprisables que le seul moyen de ne pas ressembler à ceux qui étaient derrière est de ne pas les pratiquer à mon tour.[...] je trouve qu'il y a suffisamment de douleur dans nos chairs pour que des gens sains de corps et d'esprit en réclament d'autres à tout bout de champ.»* (A, p. 168) Les paroles de l'Imam clarifient aussi ce désengagement : *«Et nous savons que vous êtes un croyant récalcitrant, presque un renégat, que vous ne pratiquez pas la voie de vos ancêtres ni ne vous conformez à leurs principes, et que vous vous êtes désolidarisé depuis longtemps de leur Cause en optant pour une autre nationalité... [...] Pour moi, vous n'êtes qu'un pauvre malheureux, un misérable orphelin sans foi et sans salut qui erre tel un somnambule en pleine lumière.»* (A, pp. 148-149)

Ces indices linguistiques relevés du roman contribuent dans leur ensemble à attirer l'émotion du lecteur tout le long du roman (le *pathos*), à tracer l'image fidèle de l'*ethos* d'un personnage en conflit interne et externe et à présenter les arguments qui éclaircissent l'éthique de l'auteur et de ses personnages, quel que soit leurs affiliations. Nous nous préoccupons à montrer cela en traçant la ligne de progression de nos trois composantes de la rhétorique vis-à-vis des événements et de l'état psychique d'Aminé.

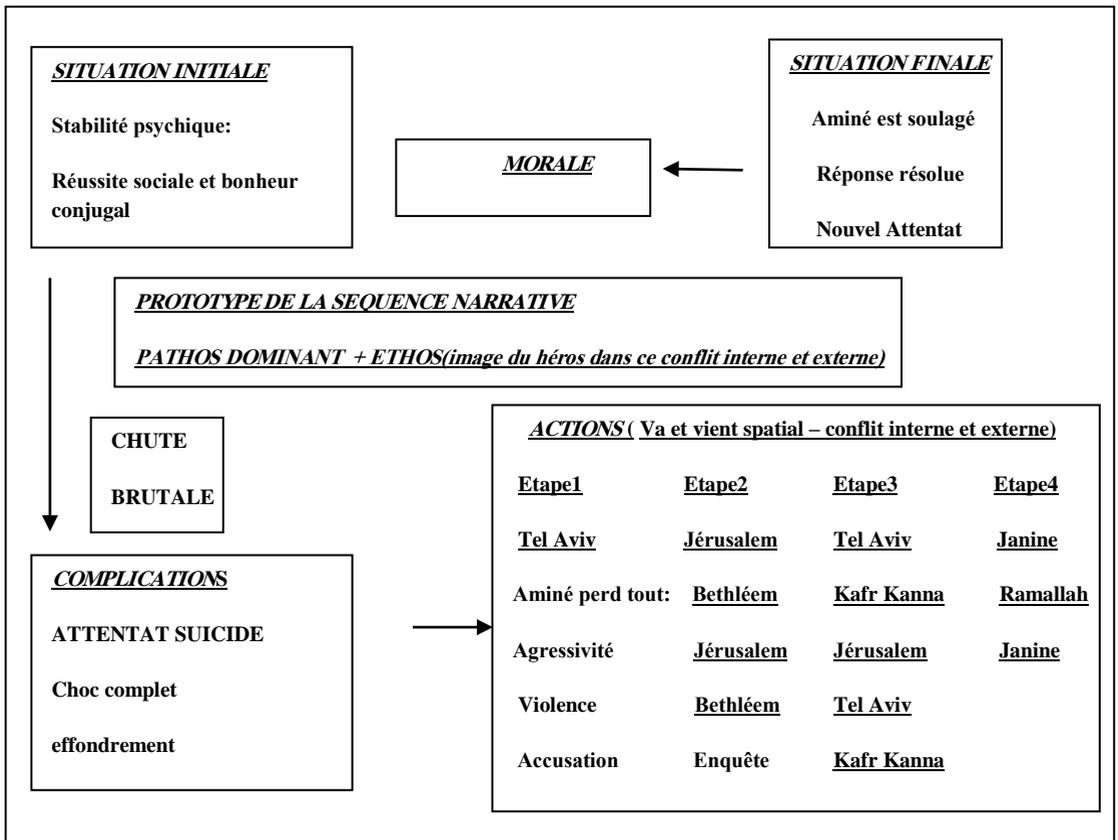


Schéma 4

La structure linguistique et discursive (séquentielle, rhétorique, et psychologique du roman) sert à circonscrire le message idéologique de *Khadra*, tel que nous le montrerons par la suite.

5.2.1. *Pathos + Ethos*

La séquence dominante est la séquence narrative (*récit2*), comme celle du prologue (*récit1*). Le *récit2* commence par l'action en cours de développement: *Aminé* vient tout juste de sortir de la salle d'opération et s'apprête à rejoindre sa femme *Sihem* revenue d'un séjour à Nazareth. De ce fait,

l'auteur nous fait connaître la *situation initiale* du héros. Une situation de stabilité psychique d'une personne brillante menant une vie normale, heureuse, réussie et efficace (*Pathos + Ethos*).

L'annonce d'un attentat majeur perpétré dans un restaurant de Tel-Aviv l'oblige à rester de service pour venir en aide aux blessés. Rentré chez lui tard en soirée et s'apprêtant à s'endormir, *Aminé* est convoqué d'urgence à l'hôpital. Ses collègues et la police l'informent alors que l'auteur de l'attentat est sa propre femme, *Sihem*. Après avoir identifié le cadavre déchiqueté de sa femme, *Aminé* demeure incrédule. L'auteur excelle à exprimer un état de choc complet, la chute brutale de sa psyché (*Pathos + Ethos*): «**Je me sens me désintégrer...** Quelqu'un **me** saisit par le coude pour **m'empêcher de m'écrouler**. L'espace d'une fraction de seconde, l'ensemble de **mes** repères se volatilise. **Je** ne sais plus ou **j'en** suis, ne reconnais même plus les murs qui ont abrité **ma** longue carrière de chirurgien... La main qui **me** retient **m'aide** à avancer dans un couloir évanescent. La blancheur de sa lumière **me** cisaille le cerveau. **J'ai** l'impression de progresser sur un nuage, que **mes** pieds s'enfoncent dans le sol. **Je** débouche sur la morgue comme un supplicié sur l'échafaud.[...] **mes** jambes fléchissent, et ni la main inconnue ni celle de Naveed ne parviennent à **me** rattraper.[...] **J'ai** cru que le ciel **me** tombait dessus quand on a retiré le drap sur ce qu'il restait de *Sihem*. Pourtant,

paradoxalement, je n'ai pensé à rien. Effondré dans un fauteuil, je ne pense toujours à rien. Ma tête est sous vide. [...] c'est comme si les choses évoluaient dans un monde parallèle d'où l'on m'a éjecté sans préavis aucun et sans la moindre retenue. Je me sens patraque, halluciné, dévitalisé. Ne suis qu'un énorme chagrin recroquevillé sous une chape de plomb, incapable de dire si j'ai conscience du malheur qui me frappe ou bien s'il m'a déjà anéanti.»(A, pp.31-32)

Cet événement est d'une puissance émotionnelle exceptionnelle sur le lecteur (effet du *pathos*) qui est sûrement suscité à l'extrême et éprouve une attraction involontaire pour suivre le parcours des événements avec *Aminé*. La suite depuis les *actions* jusqu'à la *morale* de la narration, le lecteur demeure sans doute tendu sous l'effet de l'ensemble des outils linguistiques cités plus haut et des bouleversements humains que connaît son narrateur. Dans cette suite, *Aminé* ne peut tout simplement pas croire que *Sihem* est coupable d'un tel geste, même si toutes les évidences sont là (*Ethos*: il subit un conflit interne car la réalité qu'il affronte se contrarie avec la logique de la vie qu'il menait avec *Sihem* et avec les mœurs dont il est habitué). Par contre, il se nourrit de toutes autres évidences : sa femme et lui formaient un couple heureux, uni et complice ; elle ne lui cachait rien ; loin d'être intégriste, elle n'était même pas pratiquante; elle aimait la beauté des fleurs et rêvait d'une villa près de la mer, etc. (A, p.158)

Obligé de quitter temporairement son emploi et subissant la hargne de ses voisins, *Aminé* est déterminé à comprendre pourquoi et à prouver l'innocence de sa femme. C'est ici que le roman adopte la forme du *polar*, *Aminé* menant son enquête en retournant sur les derniers lieux fréquentés par sa femme, depuis Bethléem jusqu'à Janin (*Actions* logiques pour remédier à ses malheurs psychiques). Chemin faisant, il se remémore son histoire conjugale en tentant de réinterpréter des signes qui auraient échappé à son attention. Une lettre de sa femme, postée quelques heures avant l'attentat, l'oblige à admettre l'inimaginable. Il poursuit son enquête, déterminé à affronter ceux qui ont encouragé le geste insensé de son épouse. Considéré d'emblée comme un renégat (*Ethos*: conflit externe car, représentant *l'ethos* de la citoyenneté fidèle et loyale, il est obligé de poursuivre sa quête face à ses obstacles), il reçoit des avertissements de plus en plus sévères de la part des intégristes juifs et des groupes clandestins de résistance palestinienne.

Son enquête n'a pas pour but de combattre les mouvements politiques qui ont encouragé sa femme de devenir kamikaze, mais seulement de pouvoir comprendre: «*Je n'ai pas l'intention de me venger ou de démanteler de [sic] réseau. Je veux juste comprendre comment la femme de ma vie m'a exclu de la sienne, comment celle que j'aimais comme un fou a été plus sensible au prêche des autres plutôt qu'à mes poèmes*» (*A*, p.109). Son parcours est montré comme une lente et inexorable chute aux enfers. C'est la

question du pourquoi qui va le conduire au plus profond de l'âme humaine en découvrant les arguments de justification des actes des uns et des autres dans un contexte politico-géographique d'une complexité extrême et cruelle.

Vers la fin du roman, c'est à Janin qu'*Aminé* découvre la réalité de ce que cachait sa femme, comme on comprend du tableau ci-dessus. Il est enfin soulagé (*Pathos + Ethos*: le lecteur est rassasié, fin du conflit personnel et interne d'*Aminé*, mais le conflit externe persiste: le problème de son contexte est loin d'être résolu): *Aminé* croit qu'il en a fini et décide de reprendre son travail de chirurgien à Tel Aviv; mais un missile israélien tue le *Cheikh Marwan* (voir le tableau) et tous ceux qui sont autour de lui devant la Grande Mosquée de Janin. *Aminé* lui-même est gravement touché. Son esprit divague. Il se rappelle son enfance. Il se souvient des paroles de son père : «*On peut tout te prendre; tes biens, tes plus belles années, l'ensemble de tes joies, et l'ensemble de tes mérites, jusqu'à ta dernière chemise – il te restera toujours tes rêves pour réinventer le monde que l'on t'a confisqué.*» (A, p. 255) Enfin, la *situation finale* du *récit2* est elle-même le dénouement du *récit1* et il y a une reprise partielle des pages de 1 à 6 du prologue où *Aminé* est en train de mourir: «*Dans un dernier soubresaut, je m'entends sangloter... « Dieu, si c'est un affreux cauchemar, faites que je me réveille, et tout de suite...*» (A, p. 16)

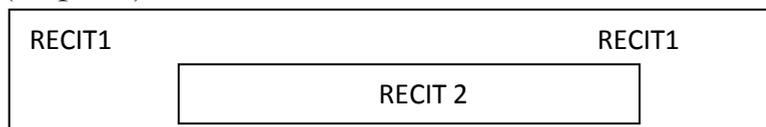


Schéma 5

5.2.2. *Logos* et argumentation: l'éthique du roman et d'*Aminé*

A travers la structure discursive que nous avons explicitée dans notre recherche, le point de vue éthique de *Khadra* se profile. Aussi, par l'argumentation (le *logos*), en faisant une place au dialogisme, à la confrontation de points de vue cherchant à établir leur légitimité, quelque chose insiste dans le discours du narrateur, qui trace la voie d'une prise de position radicale devant les oppositions en présence.

D'abord, nous observons que, en se servant de l'argumentation (*SqArg*), le narrateur présente les traits d'un homme bouleversé par ce qui lui arrive, quelqu'un donc qui ne saurait porter un jugement totalement éclairé sur les choses. De fait, il est constamment rappelé au bon sens par ses amis, par ses adversaires et par les forces de l'ordre.

SqDial : "*tu ne peux pas mesurer combien ça me travaille, ces histoires...*" (A, p. 93)



SqArg

Donnée p (*comment un être ordinaire, sain de corps et d'esprit, ----- MAIS -----*
 ---- **Arg-Donnée Y**, *décide-t-il, au détour d'un fantasme ou d'une hallucination, de se croire Naveed*
 : *Même les terroristes les plus Investi d'une mission divine et*

s'inflige une mort atroce

chevronnés ignorent vraiment ce qui leur arrive



(règle d'inférence)



Conclusion non-q

Conclusion q



(Question sans réponse (conflit interne d'*Aminé*) -----
----- Acte géré par le
subconscient: "(...) *T'es rien d'autre*

que l'instrument de tes propres frustrations.(A, p. 93)



Suite SqDial

Schéma 6

D'après ce schéma, une séquence argumentative est incluse dans une séquence dialogale entre *Naveed* et *Aminé* dont la question est celle posée dans la *Donnée p* de cette *SqArg*. Nous observons comment les propos de *Naveed* fournissent une réponse qui aide à proposer la *Conclusion non-q* au lieu de la *Conclusion q*.

L'angle de vision d'*Aminé* est d'abord égocentrique (centré sur son propre point de vue) et humain, mais plongé dans la douleur, il cherche un sens au geste de sa femme. Plus encore, il cherche à se guérir de la blessure narcissique que ce geste a ouverte en lui. Au départ, donc, les jugements qu'il porte sur l'un et sur l'autre procèdent de l'émotion (*Ethos*) et non d'une analyse politique ou religieuse. Ainsi en parlant de la campagne qu'a déclenchée contre lui son collègue docteur Ilan Ros à cause de ses ambitions de prendre sa position et le conflit politique et religieux entre Juif et Arabe, *Aminé* dit: «*La cabale déclenchée contre moi par Ilan Ros m'a profondément affecté. Pourtant, je n'affiche ma religiosité nulle part. Depuis l'université, j'essaie de m'acquitter scrupuleusement de mes tâches citoyennes. Conscient des stéréotypes qui m'exposent sur la place publique, je m'évertue à les surmonter un à un, offrant le meilleur de moi-même et prenant sur moi les incartades de mes camarades juifs. Très jeune, j'avais compris que le cul entre deux chaises ne rimait à rien et qu'il me fallait vite choisir pour camp ma compétence, et pour alliées mes convictions, persuadé qu'à la longue je finirais par forcer le respect.*» (A, p. 97)

Observons alors le schéma suivant qui esquisse cette situation où *l'ethos* du héros portant les mœurs de la citoyenneté saine et serviable dirige la conclusion logique de la séquence argumentative (*SqArg*) vers un le sens opposé.

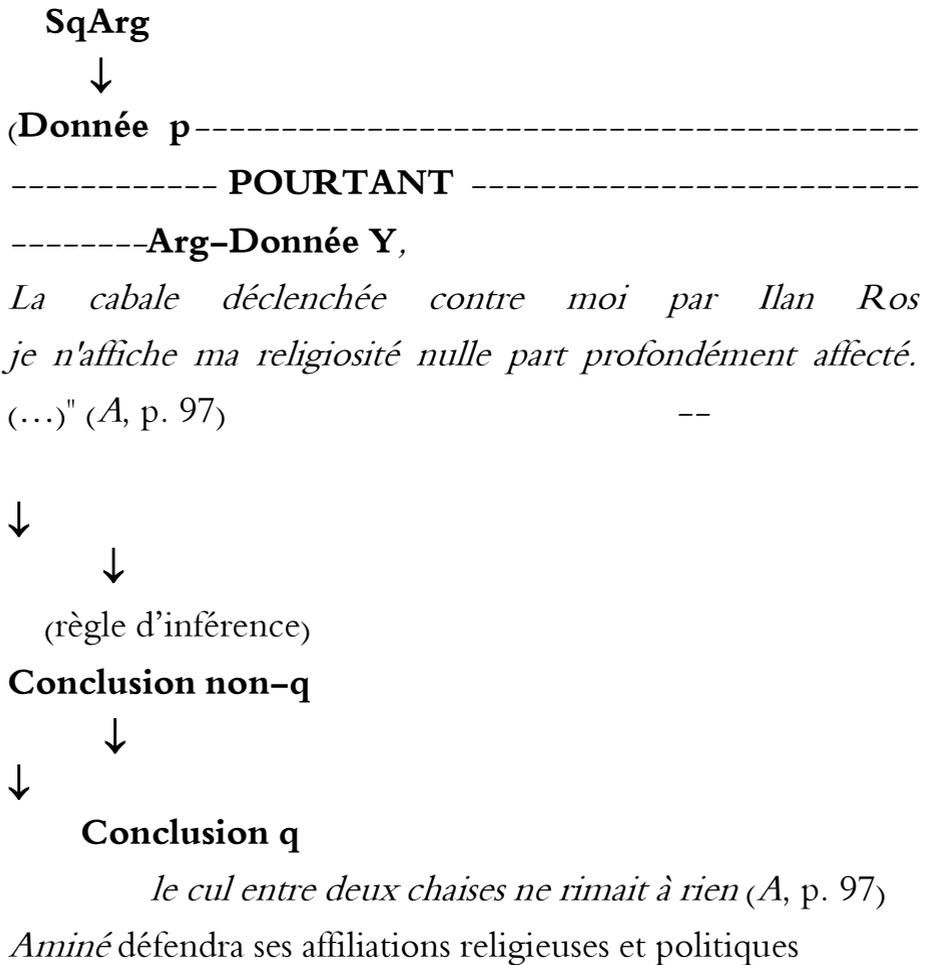


Schéma 7

Ce n'est qu'à partir du chapitre 12 que l'argumentation (le *logos*) dans le roman passera de la révolte individuelle à des considérations plus générales sur la situation politique et religieuse. Trois caractéristiques du narrateur

méritent d'être notées. Premièrement, la voix de ce narrateur n'est pas autoritaire : non seulement est-il contredit par d'autres personnages, mais son point de vue ne s'impose pas à la fin comme supérieur, encore moins comme victorieux. Deuxièmement, l'éthique qu'il préconise ne se présente pas comme une solution idéologique dont la mise en place nécessiterait l'instauration d'un pouvoir. Au contraire, l'éthique d'*Aminé* consiste plutôt en un déplacement du regard permettant une sortie du système d'opposition mortifère en cours. Troisièmement, le choix éthique d'*Aminé* ne masque pas le tragique de la situation. S'il conteste les solutions envisagées par les kamikazes, il se montre à l'écoute de la situation sous-jacente. De ce point de vue, d'ailleurs, le roman laisse l'interprétation ouverte, le destin d'*Aminé* est un seul cas dans une situation sans issue.

La motivation des kamikazes demeure un mystère complet pour *Aminé*, mais que des gens sur son passage tentent de lui faire comprendre. Pour quelqu'un comme le capitaine Moschè, l'explication est simple : ce sont des *fumiers* (*A*, p. 39 et p.212), des *dégénérés* (*A*, p. 39). Un autre, parlant plus expressément de *Sichem*, affirmera : *Nous sommes-en. [...] Ta femme avait choisi son camp. Le bonheur que tu lui proposais avait une odeur de décomposition. Il la répugnait, tu saisis ? Elle n'en voulait pas. Elle n'en pouvait plus de se doroir au soleil pendant que son peuple croupissait sous le joug sioniste.*» (*A*, p. 207)

La loi morale, pour les chefs de guerre que rencontre *Aminé*, impose le sacrifice du bien-être individuel au profit du salut collectif. Dans leur lecture dualiste de la situation, aucune autre voie se présente hormis la confrontation entre le pour et le contre. *Aminé* s'oppose énergiquement à cette fausse opposition, tout comme à cette conception guerrière de Dieu : « *Je ne crois pas aux prophéties qui privilégient le supplice au détriment du bon sens. Je suis venu au monde guerre nu, je le quitterai nu ; ce que je possède ne m'appartient pas. Pas plus que la vie des autres* » (A, p.159). Le chef à qui il adresse ces paroles se dit « *abasourdi* » par leur ton blasphématoire et reproche à *Aminé* de ne pas être lié à sa patrie au point de vouloir donner sa vie pour elle. Il réaffirme la structure oppositionnelle comme si elle était inéluctable : « *Pour eux [les kamikazes], pas question de crevoter dans le mépris des autres et de soi-même. C'est ou la décence ou la mort, ou la liberté ou la tombe, ou la dignité ou le charnier* » (A, p. 159). On remarquera au passage comment ce code de vie s'articule à partir du regard d'autrui et de la dette. *Aminé* ne l'entend pas ainsi. Persuadé de ne pas faire le poids devant l'immensité du problème, il préconise une forme de désengagement salutaire et refuse d'embarquer Dieu dans ses plans de réfection : « *Toute ma vie, j'ai tourné opiniâtement le dos aux diatribes des uns et aux agissements des autres, cramponné à mes ambitions tel un jockey à sa monture. [...] je n'avais pas le temps de m'intéresser aux traumatismes qui sapent les appels à la réconciliation de deux peuples élus qui*

ont choisi de faire de la terre bénie de Dieu un champ d'horreur et de colère. Je ne me souviens pas d'avoir applaudi le combat des uns ou condamné celui des autres, leur trouvant à tous une attitude déraisonnable et navrante. Jamais je ne me suis senti impliqué, de quelque manière que ce soit, dans le conflit sanglant qui ne fait, en vérité, qu'opposer à huis clos les souffre-douleur aux boucs émissaires d'une Histoire scélérate toujours prête à récidiver. J'ai connu tant d'hostilités méprisables que le seul moyen de ne pas ressembler à ceux qui étaient derrière est de ne pas les pratiquer à mon tour. Entre tendre l'autre joue et rendre les coups, j'ai choisi de soulager les patients.» (A, pp. 163-164)

À la fin du roman, Zeev l'Ermite formule le principe sur lequel débouche la quête d'Aminé : « *La vie d'un homme vaut beaucoup plus qu'un sacrifice, aussi suprême soit-il* » (A, p. 236).

Dans *L'attentat*, les pages sur la décomposition des conditions de vie palestiniennes, sur l'état de guerre permanent et sur le chaos qui en résulte, montrent une situation de cul-de-sac propice aux gestes les plus désespérés. Au milieu de cette misère, Aminé redécouvre une richesse humaine qu'il avait oubliée : « *À voir tout ce monde m'aimer et n'avoir à lui offrir en partage qu'un sourire, je mesure combien je me suis appauvri* » (A, p. 234). Il sait toutes les beautés que peut receler la culture de ce peuple. Prendre la mesure de l'état dans lequel il est réduit n'en est que plus douloureux, comme dans ce passage où il se remémore la vie

que l'on menait à Janin avant que la ville ne devienne un champ de ruines : « *Où sont donc passées les petites touches qui faisaient son charme et sa griffe, qui rendaient la pudeur de ses filles aussi mortelle que leur effronterie [...] Le règne de l'absurde a ravagé jusqu'aux joies des enfants* » (A, pp. 202–203). Mais ces évocations amères n'ont pas pour fonction, dans le roman, de maintenir le lecteur dans un état d'indignation mélancolique. Il s'agit avant tout pour *Khadra* de recentrer l'esprit en direction de la beauté. *Khadra* cherche à briser le cercle vicieux menant à l'autodestruction en rappelant aux populations assiégées une identité que la guerre a occultée. Il s'agit de ne pas céder au paradoxe d'une guerre qui, prétendue menée pour la préservation d'une culture, conduit les sujets à perdre le sens même de la vie. L'apparent désengagement d'*Aminé* à l'égard des Causes idéologiques et des programmes qui promettent le salut le fait opter dès lors pour une autre forme d'engagement, qui consisterait à donner toutes ses chances à la vie, à sa fragile beauté : « *Je hais les guerres et les révolutions, et ces histoires de violences rédemptrices qui tournent sur elles-mêmes telles des vis sans fin, charriant des générations entières à travers les mêmes absurdités meurtrières sans que ça fasse tilt ! dans leur tête. Je suis chirurgien ; je trouve qu'il y a suffisamment de douleur dans nos chairs pour que des gens sains de corps et d'esprit en réclament à d'autres à tout bout de champ.* » (A, pp. 164–165). La structure prototypique du récit a contribué à présenter la *complication* évoquée et à clôturer la *situation*

finale par la morale comme macro-proposition terminale de cette séquence narrative dominante et à circonscrire également la morale de *Khadra*.

6. Conclusion

Dans cette recherche, nous avons montré que le message idéologique de *Khadra* dans *L'Attentat* se déploie implicitement à travers la représentation des trois composantes de la rhétorique (le *pathos*, l'*ethos* et le *logos*), tout en se servant également d'outils linguistiques propres au prototype des séquences textuelles et à la langue. *Khadra* articule parallèlement tous ces éléments linguistiques dans le but d'interpeller le lecteur, de le toucher et de l'amener à participer corps et âme aux désastres de la grande cause palestino-israélienne dans son contexte de production. D'entrée de jeu, j'ai posé que la stratégie de *Khadra* était directement déterminée par la prise en considération d'un destinataire double : le lecteur arabe et le lecteur occidental. Les uns sont invités à dégager leur culture et l'estime d'eux-mêmes des cercles vicieux de la violence ; les autres sont appelés à mieux connaître et à comprendre la mentalité des peuples arabes, et aussi à prendre conscience du fait que leur méconnaissance et leurs préjugés engendrent également des effets violents. Nous avons alors cherché à montrer comment *Khadra* à structurer son roman de manière à réaliser ses objectifs linguistiques, littéraires et idéologiques. De ce point

de vue, en traçant la schématisation générale et la structuration textuelle de *L'Attentat*, nous avons montré comment *Khadra* opère une distanciation critique à l'égard des processus conduisant à la violence : *L'attentat* est un ouvrage sur la prise de conscience du conflit israélo-palestinien. Ce qui nous mène à postuler l'hypothèse que tout roman engagé est un roman idéologique et que, même derrière les variations énormes qui caractérisent chaque roman contemporain, il existe des régularités discursives et linguistiques qui méritent d'être scrutées et relevées de tous les romans engagés de manière à fonder l'interdiscours spécifique de ce type de romans. Dans cette recherche nous nous sommes basées sur les régularités de la structure prototypique des séquences textuelles et la manière dont s'articulent les trois composantes de la rhétorique (*pathos*, *logos* et *ethos*). Nous avons trouvé que leur amalgame soutenu parallèlement par l'esquisse de l'état psychique du héros, axe principal de ce roman, a permis de dévoiler le message idéologique de *Khadra*, sans oublier aussi les outils linguistiques du roman. En suivant la même méthode et la même approche, nous proposons d'étudier ultérieurement un corpus beaucoup plus large et de vérifier s'il se caractérise par une structure formelle et universelle du roman contemporain.

¹ Quant au *roman à thèse*, c'est un roman écrit d'une façon réaliste qui affirme une vérité qui doit être formulée de telle façon que le lecteur ne peut pas l'interpréter autrement. Il se désigne au lecteur comme, tout d'abord, porteur d'un enseignement, afin de démontrer la validité d'une doctrine politique, philosophique ou religieuse. Le *roman à thèse* est donc une démonstration idéologique. Il propose des réponses définitives, alors que le *roman engagé*, qui est essentiellement fictionnel, se contente de soulever des questions, de proposer des pistes de réflexion sur les personnages, sur soi-même et sur le monde.

² *Les Hirondelles de Kaboul* sur l'Afghanistan, *l'Attentat* sur Israël, et *Les Sirènes de Bagdad* sur l'Irak

³ Face à la nature fortement complexe et hétérogène des textes, Adam trouve qu'il est profondément erroné de parler de *typologies de texte*. Au lieu de parler de texte narratif, argumentatif ou explicatif, il propose un niveau de complexité inférieur à celui du texte, celui de la *séquence*. Il a le mérite d'introduire la notion de *types de séquences* (1990, 2001). Nous suivons dans notre recherche les prototypes des différentes séquences présentés dans Adam (2001). Dans le *Dictionnaire d'analyse du discours*, Charaudeau et al. (2002) expliquent les objectifs d'Adam dans l'élaboration de la théorie des séquences. «*La théorie des séquences (Adam 1992) a été élaborée en réaction à la trop grande généralité des typologies de texte (Werlich 1975) apparues avec les grammaires de texte. (...) Elle considère qu'il existe, entre la phrase et le texte, un niveau intermédiaire de structuration, celui des périodes et des macro-propositions.*» (Charaudeau et al., 2002 : 525)

4 SqNar est l'abréviation de séquence narrative.

5 SqArg est l'abréviation de séquence argumentative.

6 SqDesc est l'abréviation de séquence descriptive.

7 SqDial est l'abréviation de séquence dialogale.

8 En rhétorique, la prolepse est une figure par laquelle on prévient une objection, en la refusant d'avance. En narratologie, la prolepse — ou anticipation — est une figure de style par laquelle sont mentionnés des faits qui se produiront bien plus tard dans l'intrigue.

9 Abréviation du roman l'Attentat.

10 Selon le Dictionnaire de l'analyse du discours, « le terme d'actant sert à désigner les différents participants qui sont impliqués dans une action en y tenant un rôle actif ou passif » (Charaudeau et al., 2002 : 15). Dans Le rôle actantiel d'agent sert à désigner le participant qui est sémantiquement responsable de l'action exprimée par le verbe. Quant au rôle actantiel de patient, il sert à désigner celui qui subit l'action exprimée par le verbe

7. Bibliographie

Adam, J.-M., (1990): *Éléments de linguistique textuelle : théorie et pratique de l'analyse textuelle*, Liège, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 265 pages.

----- (1999): *Linguistique textuelle : des genres de discours aux textes*, Paris, Nathan, coll. « Fac. Linguistique », 208 pages.

----- (2001): *Les textes : types et prototypes, Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Paris, Nathan, coll. « Nathan université, Fac. Linguistique », 223 pages.

-----, J. -B.Grize et M. A. Bouacha (2004): *Texte et discours : catégories pour l'analyse*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Langages », 272 pages.

Barthes, R. (1972): *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 187 pages.

Brémond, C. (1973): *Logique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 350 pages.

Charaudeau, P.(dir.) et al. (2002): *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 662pages.

Godin, Chr. (2004): *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Fayard, 1600 pages.

Kerbrat-Orecchioni, C. (1990): *Les interactions verbales, tome I*, Paris, Armand Colin, 318 pages.

Maingueneau, D. (1998): *Analyser les textes de communication*, Paris, Dunod, coll. « Lettres Sup. », 211 pages.

Simonet, R. et J. Simonet (1990): *L'argumentation : stratégies et tactiques*, Paris, Éditions d'Organisation, 158 pages.

Sukiennik, C. (2008): « Pratiques discursives et enjeux du pathos dans la présentation de l'Intifada al-Aqsa par la presse écrite en France », *Argumentation et Analyse du Discours* [Online], 1, URL : <http://journals.openedition.org/aad/338> ; DOI : 10.4000/aad.338.