

*LA GRÂCE DE MONTRER SON ÂME
DANS LE VÊTEMENT*

Scrivere di tessuti, abiti, accessori

STUDI IN ONORE DI LIANA NISSIM

A cura di Marco Modenesi,
Maria Benedetta Collini, Francesca Paraboschi

TOMO III

DAL NOVECENTO ALLA CONTEMPORANEITÀ



di/segni





***LA GRÂCE DE MONTRER SON ÂME
DANS LE VÊTEMENT***

Scrivere di tessuti, abiti, accessori

STUDI IN ONORE DI LIANA NISSIM

**A cura di Marco Modenesi,
Maria Benedetta Collini, Francesca Paraboschi**

**TOMO III
DAL NOVECENTO ALLA CONTEMPORANEITÀ**

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere
Facoltà di Studi Umanistici
Università degli Studi di Milano

© 2015 degli autori dei contributi per l'insieme del volume
ISBN 978-88-6705-286-8

ILLUSTRAZIONE DI COPERTINA:

Gustav Klimt, *Der Kuss* [dettaglio], 1907-1908,
Österreichische Galerie Belvedere, Vienna, olio su tela.

n° 12

Collana sottoposta a double blind peer review

ISSN: 2282-2097

Grafica:

Ratúl Díaz Rosales

Composizione:

Ledizioni

Disegno del logo:

Paola Turino

STAMPATO A MILANO
NEL MESE DI GIUGNO 2015

www.ledizioni.it
www.ledipublishing.com
info@ledizioni.it
Via Alamanni 11 – 20141 Milano

Tutti i diritti d'autore e connessi sulla presente opera appartengono all'autore.
L'opera per volontà dell'autore e dell'editore è rilasciata nei termini della licenza
Creative Commons 3.0, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/it/legalcode>



Direttore

Emilia Perassi

Comitato scientifico

Monica Barsi Francesca Orestano
Marco Castellari Carlo Pagetti
Danilo Manera Nicoletta Vallorani
Andrea Meregalli Raffaella Vassena

Comitato scientifico internazionale

Albert Meier Sabine Lardon
(Christian-Albrechts-Universität zu Kiel) (Université Jean Moulin Lyon 3)
Luis Beltrán Almería Aleksandr Osprovat - Александр Осповат
(Universidad de Zaragoza) (Высшая Школа Экономики – Москва)

Patrick J. Parrinder
(Emeritus, University of Reading, UK)

Comitato di redazione

Nicoletta Brazzelli Laura Scarabelli
Simone Cattaneo Cinzia Scarpino
Margherita Quaglia Sara Sullam

Indice

TOMO I: DAL QUATTROCENTO AL SETTECENTO

Bibliografia delle pubblicazioni di Liana Nissim	XIX
MARCO MODENESI, <i>Introduzione</i>	XXXIII
<i>Il vestito e lo stile del filosofo</i>	9
ELIO FRANZINI	
<i>Montaigne vêtu de noir: le style du gentilhomme</i>	21
JEAN BALSAMO	
<i>Le langage figuré des vêtements dans le Dictionnaire comique de Philibert Joseph Le Roux en 1718</i>	35
MONICA BARSÌ	
<i>La donna, l'amore, l'artificio e l'incostanza nella poesia barocca</i>	49
SARAH BIANDRATI	
<i>Épiphanies féminines et ekphrasis vestimentaires dans quelques textes narratifs de la Renaissance</i>	59
MAGDA CAMPANINI	
<i>«Sa robe estoit...»: costumes, vêtements et accessoires chez Pierre de Brach</i>	71
CONCETTA CAVALLINI	
<i>«Tant estoit le luxe enraciné au coeur de ce Prince!» Moda e modi a corte nelle Tapisseries Valois</i>	83
ALBA CECCARELLI PELLEGRINO	

«Habits de drap d'or et d'argent tout chamarrés de pierreries». <i>Una poetica dell'abbigliamento: i racconti delle fate</i>	91
DARIO CECCHETTI	
<i>Le vêtement dans les premières traductions françaises du Galatée</i>	105
SARA CIGADA	
<i>Les extravagances de la mode au temps des derniers Valois</i>	117
NERINA CLERICI BALMAS	
Mieux vault amy en voye que ne fait denier en courroye. <i>Vêtements et tissus dans quelques proverbes en Moyen Français</i>	129
MARIA COLOMBO TIMELLI	
<i>Montrer son rang dans le vêtement. Des façons de s'habiller au Mesnil-Au-Val (1549-1562)</i>	141
VALERIO CORDINER	
<i>Le 'pianelle' di Teodora: imitazione e commento nell'Italia liberata dai Goti di Gian Giorgio Trissino</i>	153
SILVIA D'AMICO	
<i>Maddalena / Vanitas. Traccia di ricerca</i>	163
DANIELA DALLA VALLE	
Ainsy ne vault le monde ung bout de fringe. <i>Tissus, vetements, chaussures, expression d'une valeur minimale en Moyen Français</i>	169
BARBARA FERRARI	
<i>Vêtements et nudité dans la correspondance de Marie de l'Incarnation</i>	177
ALESSANDRA FERRARO	
<i>Anche l'abito fa il re (e la regina): moda e rivoluzione secondo Sénac de Meilhan</i> .189	
VITTORIO FORTUNATI	
<i>Vestiti e accessori nei romanzi e nelle novelle di Madame de Lafayette</i>	199
GIORGETTO GIORGI	
<i>Le lys et la soie: le trousseau de Marguerite de France, Duchesse de Savoie (avec la transcription du Trousseau, BnF, Ms. fr. 31119)</i>	207
ROSANNA GORRIS CAMOS	

<i>L'être dans le paraître. Morale libertine et séduction par la parure dans La Paysanne Pervertie (1784) de Rétif de la Bretonne</i>	229
CARMELINA IMBROSCIO	
<i>Considérations de La Bruyère sur la mode. Le portrait d'Iphis</i>	239
MARCELLA LEOPIZZI	
<i>La satira della moda in Molière. L'abbigliamento come ethos del comportamento sociale</i>	251
MICHELE MASTROIANNI	
<i>«Au lieu d'une robe d'apparat, un pagne de grosse toile» (Is 3: 24): descrizione e funzione dei costumi nella tragedia biblica del XVI secolo</i>	265
MARIANGELA MIOTTI	
<i>Othello: il mondo in un fazzoletto ricamato</i>	277
CARLO PAGETTI	
<i>L'art des manufactures dans l'Encyclopédie Méthodique de Panckoucke: un appareil scientifique gouverné par les mots</i>	287
GIULIA PAPOFF	
<i>Dal manto al masque. Tentativi di francesizzazione dell'abbigliamento della tapada nelle comédies à l'espagnole secentesche</i>	299
MONICA PAVESIO	
<i>«Au théâtre, l'habit fait parfois le moine»: il significato politico di alcuni costumi e accessori nel teatro della Rivoluzione</i>	311
PAOLA PERAZZOLO	
<i>Le costume de scène pour la définition du personnage tragique. La 'réforme' du dix-huitième siècle</i>	321
FABIO PERILLI	
<i>Madame de Sévigné et la mode</i>	333
FRANCO PIVA	
<i>Lo specchio della satira protestante: vanità, perdizione e infamia nell'abbigliamento di corte</i>	345
ALESSANDRA PREDÀ	

<i>Les vêtements des Indiens d'Amérique du Nord</i>	355
FRANÇOIS PROÏA	
<i>La Description de l' Île de Portraiture et de la ville des Portraits (1659) de Charles Sorel, ou le travestissement de l'anti-roman</i>	365
ANNE SCHOYSMAN	
<i>Il tema dell'abbigliamento nel Livre des trois Vertus di Christine de Pizan</i>	377
ANNA SLERCA	
<i>«Tu veux en vain me cacher tes peines»: veli e visibilità dell'animo di Julie</i>	389
FRANCESCA TODESCO	

TOMO II: L'OTTOCENTO E IL TOURNANT DU SIÈCLE

- «Rêve: habit tissé par les fées et d'une délicieuse odeur». Trame della memoria,
del sogno e del mito in Nerval, da Les Filles du feu ad Aurélia 9
MARIA GABRIELLA ADAMO
- Admirer les tissus, toucher les draps, sentir les soies, entendre le bruit des étoffes dans
Bel-ami de Guy de Maupassant 25
JANA ALTMANOVA
- Le lexique de la mode et des tissus dans les Causeries de la mode de Louise Colet 37
ANNALISA ARUTA STAMPACCHIA
- Les affiches des Magasins de Nouveautés: les scénarios de la mode..... 51
BRIGITTE BATTEL
- La Dame aux éventails de Manet et le poète Charles Cros..... 65
GABRIEL-ALDO BERTOZZI
- Isabelle Eberhardt entre déguisement, jeu d'identités et errance 75
ELISABETTA BEVILACQUA
- Voiles et nudités chez Henri de Régnier: «L'Homme et la Sirène»..... 87
MARIA BENEDETTA COLLINI
- La parure du texte: toilettes de bal et codes sociaux dans le roman du XIX^e siècle 99
LAURA COLOMBO
- Quand l'habit fait le moine. Réforme religieuse et crise du sujet
chez Francis Poictevin 111
FEDERICA D'ASCENZO
- «Messaline est nue»: habillage et déshabillage dans la littérature antiquisante
fin-de-siècle..... 123
MARIE-FRANCE DAVID-DE PALACIO
- Entre apparences et profondeurs: le personnage de Renée
dans La Curée d'Émile Zola..... 143
ROBERTA DE FELICI
- I capelli di Lamiel 155
MARIELLA DI MAIO
- I tessuti in Nana di Émile Zola 165
CAROLINA DIGLIO

<i>Sur le voile sacré de Tanit. Retouches iconiques du Zaïmph de Salammbô.....</i>	177
BRUNA DONATELLI	
<i>Éventails de comédie. Quatre pièces pour une amitié.....</i>	189
GUY DUCREY	
<i>De l'art du ridicule: de la casquette de Charles Bovary aux coiffures de Hergé dans Tintin au Congo.....</i>	203
SILVIO FERRARI	
<i>Il fascino silenzioso dell'allusione nell'abbigliamento.....</i>	213
GIOVANNELLA FUSCO GIRARD	
<i>La cigale et la fourmi, Emma Bovary et Ernestine Duhamain, l'élégance et l'économie</i>	223
BERNARD GALLINA	
<i>Parigi o «la nécessité de se désangouler»</i>	233
TIZIANA GORUPPI	
<i>L'élégance vestimentaire de la parisienne chez de Nittis et les portraitistes mondains de la fin du XIX^e siècle à Paris.....</i>	245
MARIE-CHRISTINE JULLION	
<i>Abiti ed accessori nei racconti di Maupassant</i>	255
MARIA GIULIA LONGHI	
<i>Effet de moiré et dérobades diégétiques chez Vautrin</i>	269
FRANCESCO PAOLO ALEXANDRE MADONIA	
<i>Il guardaroba di Anna.....</i>	279
FAUSTO MALCOVATI	
<i>Trama e testo nell'opera di Gérard de Nerval.....</i>	285
MARILIA MARCHETTI	
<i>Metamorfosi del costume teatrale in Francia. Innovazioni artistiche e ispirazioni letterarie alla fine dell'Ottocento</i>	297
MARIANGELA MAZZOCCHI DOGLIO	
<i>L'eroticismo dell'abito femminile nella prima Éducation sentimentale.....</i>	307
IDA MERELLO	

<i>Symptôme du goût de l'idéal: les vêtements d'À Rebours</i>	319
MARCO MODENESI	
<i>Premières robes de bal</i>	331
ALAIN MONTANDON	
<i>La robe et le paletot: les vêtements dans le journal épistolaire de Juliette Drouet à Victor Hugo</i>	345
FLORENCE NAUGRETTE	
<i>La seconde peau. Charnel & textile fin-de-siècle</i>	361
JEAN DE PALACIO	
<i>L'âme des vieilles étoffes. Sur Jean Lorrain</i>	369
FRANCESCA PARABOSCHI	
<i>Vêtements et accessoires dans la description ethnographique au début du xx^e siècle – l'exemple du Congo Belge</i>	383
JÁNOS RIESZ	
<i>«Carnevale» di Champfleury: gli abiti dai colori dell'anima</i>	399
CETTINA RIZZO	
<i>Velours, soies, dentelles: la symphonie des tissus dans Au bonheur des dames de Zola</i>	409
SIMONETTA VALENTI	
<i>Des anges en robe de laine: l'âme nue d'Arthur Rimbaud</i>	423
MARISA VERNA	
<i>Le feutre, du Caudebec au Borsalino: hommage au chapeau</i>	433
MARIA TERESA ZANOLA	

TOMO III: DAL NOVECENTO ALLA CONTEMPORANEITÀ

<i>Mimesis, authenticité et rédemption.</i> <i>Les politiques de l'habillement dans le Congo urbain</i>	9
STEFANO ALLOVIO	
<i>L'arte della moda in Jean-Philippe Toussaint</i>	21
MARGARETH AMATULLI	
«Miroir, miroir», <i>vêtire et accessoires</i> <i>dans les réécritures de «Blanche-Neige»</i>	33
PASCALE AURAIX-JONCHIÈRE	
«Cappelli di Parigi e idee di New York». <i>La moda francese nella narrativa di Edith Wharton</i>	45
GIANFRANCA BALESTRA	
<i>Il guardaroba del Commissario Maigret</i>	55
GRAZIANO BENELLI	
<i>Le détail révélateur dans les portraits romanesques de Marguerite Yourcenar</i> <i>(Archives du Nord et Souvenir Pieux)</i>	67
CLAUDE BENOIT MORINIÈRE	
<i>I tessuti wax-print in Africa occidentale.</i> <i>Geografie internazionali di un tessuto 'tradizionale'</i>	79
VALERIO BINI	
<i>Vestire l'assurdo in tailleur Chanel:</i> <i>la Cantatrice Chauve di Jean-Luc Lagarce</i>	89
GABRIELLA BOSCO	
<i>Come si è vestita la terra?</i>	101
GIORGIO BOTTA	
<i>Du 'linge' aux 'vêtements'. Le champ sémantique</i> <i>de l'habillement dans La traversée du continent de Michel Tremblay</i>	111
CRISTINA BRANCAGLION	
<i>Représentations du bijou maghrébin entre</i> <i>la tradition et la modernité au-delà de l'esthétique</i>	123
MARIA CERULLO	

<i>Il linguaggio e l'elemento iconico ne L'Élégance du hérisson di Muriel Barbery e Le Hérisson di Mona Achache.....</i>	133
ADRIANA COLOMBINI MANTOVANI	
<i>De chapeau à... chapeau! Remarques linguistiques.....</i>	147
MIRELLA CONENNA, SARA VECCHIATO	
<i>Faut-il qu'un rideau tiré soit ouvert ou fermé? Poètes et romanciers en catimini.....</i>	161
RENÉ CORONA	
<i>Abîmer les âmes par ses vêtements. Lilian et Vincent dans Les Faux-monnayeurs... </i>	173
GIAN LUIGI DI BERNARDINI	
<i>Les mots de la mode</i>	185
GIOVANNI DOTOLI	
<i>Robes de linon blanc près de la mer</i>	197
JACQUES DUBOIS	
<i>Pagne e boubou in alcune traduzioni italiane di romanzi contemporanei dell'Africa sub-sahariana tra testo e peritesto</i>	207
CHIARA ELEFANTE	
<i>Léon Damas: essere o apparire attraverso il vestito</i>	221
ANTONELLA EMINA	
<i>La pelle della moda</i>	233
FRANCA FRANCHI	
<i>«Frou-frou»: le doux bruissement des tissus.....</i>	241
ENRICA GALAZZI	
<i>Nei panni di Clérambault e tra le pieghe delle Vies antérieures: «La passion des étoffes» di Gérard Macé.....</i>	253
STEFANO GENETTI	
<i>Vêtement: au chic parisien. Arsène Lupin et son entourage</i>	265
GABRIELLA GIANANTE	
<i>La terminologie de la mode dans les manuels de couture: emprunts, neologismes, métaphores</i>	275
ANNA GIAUFRET, MICAELA ROSSI	

<i>Écrire en sabots. André Baillon et la recherche de la simplicité</i>	297
MARIA CHIARA GNOCCHI	
<i>À la mode Ghelderode. Costumes et accessoires dans Escorial</i>	309
PAUL MATHIEU	
« <i>La légende des parfums</i> » di Michel Tournier	321
DANIELA MAURI	
<i>I costumi cinquecenteschi nelle tele dipinte di Marguerite Yourcenar</i>	333
FRANCESCA MELZI D'ERIL KAUCISVILI	
<i>Un «rêve bleu-blanc-rouge»: les saveurs dans l'œuvre romanesque d'Alain Mabanckou</i>	345
JADA MICONI	
<i>Du tailleur à la burka: représentations sociolinguistiques d'une France multiculturelle</i>	357
CHIARA MOLINARI	
<i>Il vestito e le identità sessuali nella cultura occidentale</i>	371
FRÉDÉRIC MONNEYRON	
<i>Mystères, métonymies et violences entre les plis du Sari vert d'Ananda Devi</i>	381
VIDOOLAH MOOTOOSAMY	
<i>Le signe vestimentaire dans Le Coq de bruyère de Michel Tournier</i>	393
MARIACRISTINA PEDRAZZINI	
« <i>Le Petit Écho de la Mode</i> »: raconter la mode au début des Années 50	405
ALBA PESSINI	
<i>La dame aux catleyas</i>	415
PAOLA PLACELLA SOMMELLA	
<i>Les hommes mal vêtus mais libres chez Panaït Istrati et ses traducteurs italiens</i>	427
YANNICK PREUMONT	
<i>Da una lingua all'altra. i costumi e gli accessori di scena nel teatro di Marco Micone</i>	439
PAOLA PUCCINI	
<i>Tra abito e habitus: i vestiti nell'universo ebraico di Irène Némirovsky</i>	455
ELENA QUAGLIA	

<i>Odette de Crécy si riveste nelle traduzioni italiane della Recherche di Proust</i>	467
MANUELA RACCANELLO	
<i>Le corps déchiré sous des vêtements en lambeaux: Une Saison dans la vie d'Emmanuel de Marie-Claire Blais</i>	479
MARIA EMANUELA RAFFI	
<i>Il pagne nei romanzi di Kourouma</i>	491
NATAŠA RASCHI	
<i>Tela, stoffa, abito, o del metodo della creazione nella poesia contemporanea francese (Ponge, Bonnefoy, Fourcade)</i>	501
SILVIA RIVA	
<i>Dissolution et recomposition dans La maison d'Alexina de Mehdi Charef</i>	515
PAOLA SALERNI	
<i>L'abito del mondo. Scenografie della Genesi e del sogno teatrale in Yves Bonnefoy</i> ...	527
FABIO SCOTTO	
<i>La puissance du vêtement ou comment habiller l'impuissance (petites notes de lecture sur Trois femmes puissantes de Marie NDiaye)</i>	539
ANNA SONCINI FRATTA	
<i>«Une femme drapée dans son deuil»: la madre del Narratore in abito da eterno lutto</i>	549
ELEONORA SPARVOLI	
<i>Photographie et vêtements dans le roman contemporain: la 'toilette de l'intimité'</i> ..	561
VALERIA SPERTI	
<i>Le chassé-croisé des emprunts dans le vocabulaire des vêtements</i>	573
GIOVANNI TALLARICO	
<i>Les robes d'Odette dans À la recherche du temps perdu: symbole et réalité retrouvés</i>	587
BERNARD URBANI	
<i>Rayures et tissus rayés dans À la recherche du temps perdu</i>	599
DAVIDE VAGO	
<i>Le style 'Nouvelle Vague'. Une révolution dans la garde-robe</i>	611
CLAUDIO VINTI	

*«Des oiseaux habillés d'écailles». Corps occultés et mémoire perdue
dans Les Immémoriaux de Segalen 621*

LINA ZECCHI

*Dentro il deserto: stanze, vesti e drappaggi come memoria (Abdelkébir Khatibi
e Abdelwahab Meddeb) 633*

ANNA ZOPPELLARI

Relire Nathaniel Ainremi Fadipe pour Liana Nissim 645

OLYMPE BHÊLY-QUENUM

DISSOLUTION ET RECOMPOSITION DANS LA MAISON D'ALEXINA DE MEHDI CHAREF

Paola Salerni

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA «LA SAPIENZA»

L'incipit de *La maison d'Alexina* de Mehdi Charef (1999) présente les personnages, les circonstances de lieu et de temps, la situation initiale; le narrateur trace deux niveaux expressifs: le niveau du discours et celui de la chaîne syntagmatique des signes linguistiques. De cette façon, il va reproduire un sens littéral ou 'factuel' absorbé par l'énonciation narrative. Le récit domine les événements, il en reconstitue en entier la logique et la structure, il révèle d'inexplicables éléments. C'est ainsi que le narrateur rend le sens d'angoisse du réel qui grave sur les protagonistes, il fait comprendre le passé qu'il pose comme *différent* du présent d'énonciation. En se désignant par 'je' aussi bien que par la personne amplifiée du 'nous' voire 'moi avec eux', Abou réfère en tant que protagoniste et narrateur: il manifeste sa subjectivité, il est la source du point de vue et des évaluations, il présente de nombreux traits de ressemblance avec l'auteur, fils comme lui de parents venus d'Algérie, plongé dans la mentalité des années soixante en France, ayant grandi dans les cités de transit et les bidonvilles de Nanterre. Dans l'exposition il met en lumière – par un énoncé constatif – l'«état des lieux» de la situation des cinq enfants protagonistes, c'est-à-dire les axes sémantiques fondamentaux de l'histoire: l'*état* et les *lieux*. «On l'appelait la classe de rattrapage» (II): en citant la dénomination impersonnelle, le sujet se met en scène tel un lieu 'tensif' où se confrontent des *états* conflictuels discontinus: personnage et sujet sensible plongé dans le flux des événements, il accomplit le récit d'une *recomposition*. Tous les éléments de connaissance individuelle, généralement regroupés autour des noms propres, sont imposés par le pronom sujet 'nous', prototype d'un 'discours collectif'. Pour cette raison, dans *La Maison d'Alexina* on ne peut pas proprement parler de roman beur, mais plutôt de littérature prolétarienne car, tout en traitant les deux questions de

l'immigration et de l'identité, le narrateur va raconter le vécu et les expériences d'un groupe hétérogène d'adolescents quant à leur origine et à leur vécu dramatique.

Le sémantisme lié à la notion de *classement* tient en premier aux résultats scolaires, révélant implicitement leur condition sociale: la classe de rattrapage réunit «des enfants d'immigrés, ou de parents divorcés» (11), à l'origine ethnique diversifiée, mis en commun par les difficultés existentielles. Ce sont les enfants de familles vivant dans les bidonvilles, dans les cités HLM rassemblant des pauvres qui vivent d'assistance. La présentation des protagonistes accomplit la *mise à distance* dépréciative. Le sujet parlant souligne la *confrontation* et l'*exclusion* de la «classe de rattrapage» surdéterminant le sémantisme de la *différence* des cinq élèves qui ne jouent pas avec les autres enfants de l'école préférant rester seuls ou entre eux pour éviter les quolibets humiliants: «la rattrape», «les singes», «les barjots, au zoo; les zinzins, chez Raffin [l'instituteur]» (21). L'organisation du sens repose d'abord sur l'existence d'actants statiques et c'est par les prédicats de qualification de l'*être* et de l'*avoir*, que le narrateur fait la présentation physique et psychologique de ses camarades: «Nous avons douze ans, je n'étais en France que depuis cinq mois» (12); «Nous étions cinq élèves, Pierre, Ariel, Jean, Monique et moi. Le plus grand d'entre nous, Pierre, avait quatorze ans. [...] il était le plus silencieux» (19); «Ariel était le plus petit, il avait douze ans, comme Monique, Jean et moi» (20).

Abou fait ressurgir tout son univers personnel: sa subjectivité recompose une dénomination pronominal imposée, lui assigne un repère référentiel pour parler de la signification de son identité et de celle de ses camarades. Leur *croissance* se fait à travers des *pertes* qui remettent en cause la continuité de leur quotidien. Les présupposés concernent la vie dans des milieux dégradés et surtout leur vie d'enfants, «fils de» parents en détresse, en soulignant de multiples contraintes dont les individus sont les 'jouets', «promis à la répétition d'un destin social infamant» (Laé-Murard 1985: 7). À leur tour les modalisations axiologiques dévalorisantes impliquent l'*avancement* d'apprentissage de la «rattrape» et sa performance langagière: en contexte scolaire, les nombreux morphèmes de négation marquent une 'objection' à l'encontre de toute l'information contenue dans le champ de détermination des verbes de parole, renforcés par la modalité déontique: «Nous n'avions envie de parler à personne, nous ne le voulions et ne le pouvions pas» (Charef 1999: 24)¹.

Dans la première partie du roman, les lieux qui composent le 'trajet d'apprentissage' des adolescents – à cause de leur *immobilisme* langagier – créent des micro-espaces où ils se fixent, ils observent les autres et sont observés par eux: l'orientation spatiale détermine des seuils et des limites, elle thématise l'espace comme lieu d'un drame à la fois existentiel et social. Abou,

1 C'est toujours moi qui souligne ici et ailleurs.

menacé par la *dissolution* de son identité, ayant quitté son Pays d'origine, effectue l'examen minutieux des êtres et des choses qui l'entourent², des situations qu'il vit: il applique un système de 'fragmentation' de la réalité française pour la nier d'abord et pour l'intégrer à soi ensuite, en manifestant au début son refus organique. Les choses de ces enfants, usées, déformées, élimées, 'restes' d'un état passé, donc accompli, représentent bien tout cela. *Parler* devient métaphore du *devenir* dans et par l'acte linguistique, le silence étant le signe d'une déchirure intime. Abou, qui vit en France depuis quelques mois, est *incapable* de réélaborer la construction de son identité et de son évolution à l'intérieur d'un deuxième système linguistique: «Je n'aimais rien puisqu'on m'avait tout pris. Je me sentais nu» (136). La 'figurativité visuelle' exprime sa profonde vulnérabilité qui devient nudité, privation de ses ressources devant les autres et dans le réel. La perte de sa langue maternelle équivaut à la renonciation à la voix de sa mère³, aux souvenirs de son enfance en Algérie, aux événements douloureux de la guerre: cela va se traduire par la nécessité de se créer de nouveaux liens. Un acte profondément conflictuel rend métaphoriquement l'impact que les vêtements typiques de sa mère avaient sur lui lors des sorties dans la nouvelle réalité et la métaphorisation de l'action langagière exprimée par la double signification du verbe *quitter* sous-entend l'éloignement physique aussi bien qu'affectif:

Et soudain ma mère n'était plus le modèle, la référence, ma racine. J'avais honte de marcher à ses côtés dans notre banlieue. Elle avait l'air si décalé avec ses beaux tatouages bleus sur les mains et sur le front; son foulard, qui cachait ses cheveux magnifiques, ses longues robes et cette voix qui parlait une autre langue et faisait se retourner les gens sur notre passage. Oui, j'avais honte de maman parfois. (138)

Le regard d'Abou se pose souvent sur les chaussures: figure et métaphore d'une *jonction* obligée ou niée, elles sont l'image matérielle de la détresse dénonçant le refus d'un *avancement* dans un nouvel état et l'enfoncement dans des lieux et des situations.

Du côté des signifiants, la description des corps est marquée par des signaux morpho-syntaxiques qui indiquent un assemblage de la personne avec les objets et des points stables: les prépositions identifient un 'sens

2 Comme l'écrit Benveniste, «le système des coordonnées spatiales se prête ainsi à localiser tout objet dans n'importe quel champ une fois que celui qui l'ordonne s'est lui-même désigné comme centre et repère» (1974: 62).

3 La langue maternelle, «celle qui est parlée par la mère – ou par l'environnement parental immédiat» représente le «substrat langagier» de l'élève: elle est assimilée à la première terre sur laquelle l'enfant grandit, d'où il tire ses premiers acquis, il mesure son corps et ses facultés avec le contexte environnant (Dabène 1994: 8).

spatial' de la référence avec le monde physique, le «monde vu avec un sens "littéral" opposé aux sens temporels et abstraits dits figurés ou métaphoriques» (Cadiot 1999: 43). Les personnages semblent *en-cadrés* par un point de repère fixe. Les objets deviennent leur support, ils cachent à leur tour un secret, exhibant un rôle thématique particulier, comme dans le cas de Monique qui y tient le pistolet de son père: «Monique se raidit [...] Elle pâlit et serra contre elle son cartable» (Charef 1999: 30).

Pour cela, la constitution des significations de leur existence individuelle et collective se réfléchit sur le plan de la textualité en tant que matrice, fonction et produit du discours: «Cette modalité de l'espace se confond avec l'impossible dissociation du sujet et de l'objet. C'est une sorte de fond à priori donné dans l'expérience immédiate, mais qui n'a pas d'existence assurée au dehors du fait qu'il est organisé et "agi" par le sujet» (Cadiot 1999: 45). Une posture du corps, des perceptions visuelles, auditives, tactiles, des stimuli occasionnels amènent des associations chez le narrateur qui décrit les postures et les mouvements de ses camarades et en particulier ceux de sa copine:

Monique était toujours à la même place dans la cour, sous le préau, où elle retrouvait une fille de son âge qui s'appelait Georgia. Elles étaient comme deux sœurs, peu d'argent de poche, un maigre goûter, portant des habits tristes que leurs parents obtenaient en allant mendier auprès du bureau d'aide sociale de la mairie. Leurs vêtements étaient souvent trop grands pour elles, ou trop justes, élimés et démodés à côtés de ceux que portaient les filles d'un milieu plus favorisé, dont Monique préférait se tenir à l'écart, sous le préau. (Charef 1999: 20)

Le narrateur présente des séries de séquences qui correspondent à des prises de vue sans limites du regard, pour focaliser la restriction des gestes et nier l'*avancement*: c'est la façon de prendre la culture «par la matière (par son expression la plus concrète) et celle-ci "par le bas" – là où l'on risque en effet de se heurter au vide, au silence, à de l'indicible» (Beaune 1999: 20). De cette façon, ils s'effacent dans la passivité: ils s'assimilent au sol, ils sont au *rez*⁴, attachés au littéral organique, «voulant montrer l'horizontal» (Venturini 2005: 28) de l'ordre des corps, hyponymes d'un espace scolaire avilissant.

Le passage d'un *état* à un autre comporte donc des *pertes*. Abou effectue un classement du monde 'parlé' qui le classe en retour: les lieux scolaires tendent à se mettre en scène en se qualifiant de «cybernétiques», car propres, par leur nature à stocker, véhiculer, transporter l'information, en

4 «Si le rôle fondamental des noms propres est de constituer un sol stable pour la référence, les seuls noms propres de personnes ne peuvent y suffire» (Van de Velde 2000: 36-37).

particuliers des personnes contenues (Hamon 1993: 78). Le discours social s'est approprié le corps des adolescents. La mise en évidence de celui-ci est un procès qui grossit les signifiants qui lui sont attribués, surtout les modalités de sa présentation, de la représentation dévalorisante des identités et des corps, par une sorte d'«anthropologisation des énoncés spatiaux» (Cadiot 1999: 46).

Les adjectifs sont peu nombreux: cela donne une impression de dépouillement, les choses et les personnes paraissant vides d'intérêt. Les morphèmes de quantité (peu d'argent, trop grands, trop justes) contribuent à renforcer cette impression de grisaille impersonnelle par une estimation dévalorisante de leurs biens et de leurs habits (maigre goûter, élimés aux poignets), intensifiée par l'axe sémantique de la *comparaison* avec les Autres (plus favorisés). Le narrateur fait des évaluations qualitatives et quantitatives selon une double norme lexicale, celle qui est liée à l'objet support de la propriété mais aussi celle qui est déterminée par sa modalisation: «Monique, le front baissé, fixait les pointes râpées de ses chaussures» (Charef 1999: 12). L'emploi de ces structures classe leurs portraits de façon «détrimentaire» (Maingueneau 2007: 155 et 157) et 'oriente vers le bas' l'aspect des objets et l'information fournie.

En postposition les adjectifs apportent leur pleine signification lexicale en révélant le positionnement émotionnel et idéologique du narrateur: il parle d'eux par instantanées selon une «transcription visuelle» (Venturini 2005: 23), en représentant des 'fragments' de leurs corps mal habillés, en partageant *com-passion* leur dignité meurtrie, leurs *manques*. Son désir de regarder et de montrer est motivé par la mention d'un trait psychologique chez la personne regardée: «Monique se tourna timidement vers le tableau noir [...]. Elle était tendue, son corps vibrait parfois d'un soubresaut vif et nerveux, comme quelqu'un qui a froid» (Charef 1999: 12).

Le caractère 'objectif' des adjectifs choisis, – durs et tendres à la fois – établit des propriétés prédisposant des classifications et, par conséquent, des évaluations: «Ariel était le plus petit. [...] Il dissimulait ses mains tremblantes dans les manches de sa veste. [...] Jean était son camarade. Il n'y avait qu'ensemble que ces deux-là communiquaient [...] sans gêne, sans retenue. Ils jouaient aux billes ou aux cartes, et ne gâchaient pas une minute de ces moments de détente» (20).

Les adjectifs antéposés au nom fonctionnent comme des morphèmes de diminution: brefs et fréquents, ayant une valeur intensive, ils déterminent en renforçant la signification conventionnelle du nom, telle qu'elle est livrée par le code: petites jambes, petits bras, une petite tête coiffée d'une kippa, son vieux cartable, un tricot en grosse laine, un maigre goûter.

Les verbes de perceptions représentent des «situations de vision [...]». Dans une langue naturelle donnée, [ils] constituent en effet un domaine empirique privilégié pour l'élucidation du rôle que joue la 'quantité' dans la catégorisa-

tion et la classification des états des choses» (Ouellet 2000: 110). En effet, la description «optique»⁵ d'Abou met en relief 'du bas' des détails référant une 'tonalité' plus idéologique que matérielle qui va orienter la suite du récit. Le sentiment du 'même' il le retrouve dans la permanence dans une classe de vêtements qui le rapproche à sa copine Monique: c'est une sorte de catégorisation du vêtement usé et grossier qui les déshumanise en brouillant la différenciation du genre (elle était chaussée... j'avais les mêmes): «[Monique] était chaussée de ces grosses godasses⁶ que la mairie donnait aux garçons des familles pauvres. J'avais les mêmes [...]» (Charef 1999: 12).

Le choix de l'adjectif postposé dans «aux garçons des familles pauvres» pour la description de Monique insère dans la qualification tous les traits sémantiques qui sont les siens en vertu de la signification lexicale de l'adjectif pauvre incluant les axes sémantiques du *bien*, du *manque*, de la *couche sociale*, de l'*évaluation*. En plus de ses conditions de vie défavorables, les «pauvres» ici réfèrent «à des catégories sociales et humaines diversifiées qui, d'habitude, n'habitent pas sous ce même vocable» (Farge-Laé 2004: 11). Au XX^e et au XXI^e siècle il faut étendre le mot «pauvre» au sens le plus large qui soit: il entend «celui qui n'a ni ressources ni argent, parfois pas d'abri, mais il y a encore celui qui s'est éloigné [...] du cours ordinaire de la marche sociale, c'est-à-dire le fragile, le malade, celui qui boit par misère ou désespoir, le sans-travail, l'immigré» (*Ibidem*). La signification globale de la qualification dresse le portrait d'enfants de familles indifférenciées, enfoncées dans leur impossibilité à vivre. Le narrateur veut rendre sensible au lecteur, sans commisération, la réalité d'individus uniques, mais moralement 'usés' comme lui: à l'image de Charef, créateur complet en tant que réalisateur-écrivain, le narrateur imprime «la marque d'un individu [...] livré au jeu changeant des circonstances, et en même temps étroitement associé à une collectivité dont il reflète les caractères. La personne comme le groupe sont toujours profondément insérés dans les conditions transitoires du temps qui s'écoule» (Huygue 1965: 1267). C'est surtout le lien de solidarité, de fraternité qui domine dans ce groupe comme dans les banlieues que Charef décrit générant des «histoires à la fois communautaires et personnelles» (Venturini 2005: 33-34 et 67). La crise de la société française, après l'impact de la décolonisation, a modifié, de manière générale, 'le positionnement culturel des corps' en mettant en discussion la représentation de la corporéité et en mettant en relief la dimension historique des formes traditionnelles. Le narrateur ne s'engage pas dans son *dire* seulement pour 'raconter', mais surtout pour 'faire comprendre', pour 'faire voir' dans l'habillement la *substance d'un état*.

⁵ Selon le sens établi par Hamon (1993: 123).

⁶ L'auteur restitue les tournures du sociolecte des protagonistes et se donne comme médiateur entre ce milieu et le lecteur: par cela, il joue sur le double plan des formes d'intériorité et d'extériorité à l'égard de son monde, sur celui de ses camarades et sur leur véritable identité.

La narration d'Abou préfère donc, parmi les sens, celui de la vue, signifiant métaphoriquement une 'distance' dans sa *monstration*, sans négliger, néanmoins, les aspects de la perception sensorielle de l'ouïe, du toucher, du goût, de l'odorat: les parenthèses descriptives sont nécessaires aussi pour préparer la syntagmatique transformationnelle du récit. Malgré leur silence, les adolescents de la rattrape 'communiquent' continuellement: ils diffusent des informations sur eux-mêmes, ils ont un aspect qui est interprété par leurs interlocuteurs d'«en face» déclenché par leur usage des formes sociolectales, de leurs postures, de leur habillement, du soin de leur personne, de leur place aux 'abords'. Dans cette situation, les vêtements, inappropriés et trop grands, cachent leurs mains: en tant qu'organes du toucher, les mains doivent être considérées comme des sources communicatives, au premier plan en tant qu'instruments naturels de préhension qui ressortissent dans le contact affectif, social ou qui le refusent: les mains de Pierre sont «sur la tête, coudes sur la table» (Charef 1999: 23), «dans son dos, le regard à la recherche d'un point sur lequel se fixer» (41), Ariel les dis-simul[e] sous les manches de sa veste. Les manches d'«un tricot en grosse laine» (12) cachent les mains de Monique.

Jusqu'à la fin du récit, Abou va examiner les modalités à travers lesquelles la 'matérialité' et la 'corporité' interagissent avec le langage et sont produites par lui: «j'en avais assez de la tristesse, de mes mains dont je ne savais que faire pour qu'elles me cachent toute cette réalité; ça continuait donc. Après les cris, les larmes, le sang de la guerre d'Algérie, qui avaient meurtri mon enfance» (154).

La présence de la femme dans l'univers charefien représente, même pour Abou enfant, un port, une 'attache'. Voilà pourquoi il déchire la réalité étriquée de son bidonville à la recherche d'un moment 'dynamique' de tendresse, ingénu et enfantin, avec Monique, la copine qui lui fait éprouver tant d'émotion. À nouveau, la scène est marquée par l'*immobilisme*: mais le bouleversement d'Abou est rapidement exprimé par l'accumulation et par la juxtaposition des verbes:

Je restai longtemps assis sans bouger. [...] Une porte s'ouvrit et Monique apparut enfin au-dessus de moi. [...]. Je reconnus tout de suite son bras vêtu du seul tricot qu'elle devait avoir. [...] J'étais là parce que j'avais envie de la voir. Lorsqu'elle s'absentait de l'école, elle me manquait. [...] Quand je la vis de plus près, l'émotion me submergea: son œil droit était poché et du coton, rougi de sang, couvrait ses narines. (54-55)

Insoucieux de la punition qu'il aura de son père, pour soulager les peines de Monique et avoir ainsi l'occasion de passer quelques minutes avec elle, Abou va lui offrir le seul bien matériel qu'il a, ses chaussures neuves:

Je portais des chaussures neuves, des grolles que mon père m'avait achetées un dimanche au marché d'Argenteuil. À l'entrée du bidonville, je les ôtai et les cachai dans mon cartable, et je fis le reste du trajet en chaussettes dans la fange glacée. [...] Pour mon père, le prix des grolles égalait une journée de labeur dans les tranchées profondes et boueuses. (55-56)

La mémoire et sa conscience sont le point d'origine de la perception des objets et des émotions qui y sont rattachées. Par l'imparfait, forme de prédilection dans la description, Abou évoque et présente le procès en cours, un procès 'ouvert' faits de moments *sans terme*. La première promenade avec Momo représente l'occasion de vivre avec elle des interdits laissé à l'initiative de la jeune fille: le comportement d'Abou, adolescent imaginatif, est rendu d'abord par des verbes de mouvement et de l'apprentissage, ensuite par les verbes de sentiment et de perception: la préposition *contre* emphatise le contact physique et sa caractérisation souligne le charme inconnu d'un moment:

«On va manger des bonbons?»

Je dis oui, tout heureux de la suivre. Elle m'apprit comment se régaler, sans les payer, de bonbons et de barres de chocolat, en les mangeant sur place dans les rayons du Monoprix. [...] Je la suivis. Je l'écoutais. J'aimais sa voix, son sourire, ses yeux verts, même ses ongles rongées. J'aimais son allure et sa manière de poser le pied sur le sol quand elle marchait. Quand elle me montrait un objet dans une vitrine, elle collait son visage contre le mien, je frissonnais. Je me disais qu'elle était la femme de ma vie. (57)

Les techniques intermédiaires de discours rapporté ou de narration, choisies par le narrateur, sollicitent l'empathie du lecteur avec leur 'habitus' (Maingueneau 2007: 72 et 141).

La mort de Monsieur Raffin, l'instituteur, est un événement qui change le cours de l'action et le dénouement qui s'en suivra sera la résolution du problème posé par le nœud. Alexina, la nouvelle institutrice «habillée comme un garçon» (Charef 1999: 4), va s'occuper des enfants. La maison où elle les conduit correspond à l'étape de la *transformation*. Ce nouvel *état* commence pour le narrateur dès le déplacement en fourgonnette, par lequel, tel un 'voyage de formation' ils réactivent leur esprit. Comme dit Abou: «J'avais l'impression que nous partions en promenade assis bien au chaud sur les banquettes en skaï marron» (64).

La *fragmentation* descriptive des impressions et des choses va introduire la *recomposition* d'une nouvelle vie. L'école près de l'océan est l'espace de la

stabilité existentielle, de l'évolution intérieure, de l'*avancement*. Pour guérir les cinq enfants de leur *immobilisme* c'est-à-dire pour 'les faire parler', Alexina va opérer une véritable 'mise à distance' de leur espace habituel, en les éloignant du cadre qui définissait leurs rôles. L'atelier en particulier, qu'Abou décrit en détail, est le lieu où les enfants vont retrouver eux-mêmes: «Derrière la maison, il y avait une autre bâtisse – un atelier, avec des établis, des outils accrochés au mur, des instruments, des planches et de la peinture en poudre, en tubes, en pots de toutes les couleurs» (67).

Par les activités manuelles, l'institutrice pousse les enfants à représenter leurs cauchemars: la toile métaphorise l'esprit et les connotations d'Abou révèlent l'apprentissage et l'assimilation 'organique' par un point de repère et une forme différents: «Moi, j'allais à l'atelier [...]. J'aimais fabriquer les toiles en commençant par le cadre. [...] Je prenais plaisir à planter délicatement les petits clous fins sur le bord de la toile étirée, puis à l'admirer, solidement tendue, sans rides, prête à refléter mon humeur» (75). Les verbes d'action représentent l'évolution des protagonistes en suivant le développement des compétences personnelles et métacognitives du *faire*, car «le pictural et ses effets thérapeutiques sont [...] l'un des thèmes principaux de *La Maison d'Alexina*» (Venturini 2005: 59).

Dans cette phase, sont mises en valeurs les mains des enfants car Alexina va faire travailler les cinq protagonistes sur les canaux perceptifs et sensoriels. Le fait de placer le conflit 'sur table' aide à voir comment celui-ci s'articule, à lui donner une autre forme, une forme linguistique et une nouvelle perspective sensorielle: «on pouvait peindre sur bois, sur tissu, sur toile et sur papier. L'atelier me plut d'emblée, j'en faisais déjà mon refuge» (Charef 1999: 67).

L'espace ici se lie à l'action du sujet à la découverte de ses repères; Abou le définit comme le domaine pour leurs activités dans une sorte de synesthésie matérielle: «Chacun de nous peignait son univers. Le mien n'était pas joyeux ni coloré. Aux couleurs je préférais d'ailleurs l'encre de Chine ou la mine noire. Je dessinaï le bidonville, ses allées fangeuses, la fumée épaisse et âcre de ses cheminées» (130). Chez Charef, «la rhétorique existentielle» se lie à «la rhétorique des tonalités chromatiques» (Venturini 2005: 59). Comme Pierrot, le personnage de son film *Miss Mona*, «le noir fait surgir le blanc et pose ce que Mehdi Charef appelle 'le caricatural', c'est-à-dire le travail des contradictions avec lesquelles il faut composer» (*Ibidem*).

La mise en contexte de la deuxième partie est donc encore plus dramatique. Pour vaincre le 'mal de parole' il faut 'se libérer' des expériences antérieures et recommencer d'une façon qui inclue le fait de 'savoir passer' par l'expérience de la douleur. La dramatisation du récit d'Abou va révéler toute sa souffrance physique et 'recomposer' ses réactions organiques: «Peu à peu, j'avais pris goût au pain, moi qui ne mangeais jamais le matin. [...] La nausée et l'angoisse qui s'installaient en moi dès le réveil étaient moins oppressantes depuis mon arrivée à l'école d'Alexina» (Charef 1999: 113).

À travers la communication avec l'autre ils vont apprendre à avoir conscience d'eux-mêmes et à pouvoir verbaliser leurs cauchemars. Cela explique les nombreux verbes de locution qu'Abou insère naturellement dans la description de leurs jeux: il 'parle' le spectacle, le commente pour autrui, son monde étant une réalité close, traversée d'événements qui survivent dans sa mémoire affective et sensorielle. Le fait de *dire* a demandé, comme dans le cas de la description 'optique', une mise en scène qui a dans le *faire* des activités manuelles son accomplissement: «En étudiant nos travaux de peinture, les toiles qu'on peignait à notre guise, [Alexina] mettait à jour nos secrets, nous aidait à les comprendre. [...] Je parlais, nous parlions, et elle était ravie. [...] Elle déchiffrait nos choix de couleurs, de tons, de formes» (I28).

Ce sont encore les pieds et les chaussures d'Abou l'image de sa *verticalisation* existentielle en crise: la *jonction* matérielle représente l'intégration à un monde où la mémoire doit instaurer une cohésion entre des états disjoints qui annulent le discontinu et la *dissolution* de son être.

Bien que hantés par leurs traumatismes, Alexina va aider ses élèves à construire une nouvelle image corporelle d'eux-mêmes en réalisant avec eux un dialogue éducatif de façon rapprochée, en écoutant et en leur expliquant leurs rêves lors des séances de groupe. Chez Abou, les modalités de l'*être* se sont organisées autour de l'opposition avec le *paraître* dans la protection d'un secret *indicible*, dans l'illusion de *soustraire* à la vue ses stigmates:

Il m'arriva d'omettre exprès un détail dans un dessin pour éviter que ma pauvreté, la misère de mon enfance ne soient mises au jour par mes camarades. [...] Le détail qui manquait dans mon dessin était une paire de sacs en plastique que j'enfilais sur mes chaussures pour les protéger de la boue des allées du bidonville lorsque j'allais à l'école. J'ôtai les sacs quand j'arrivais sur la route goudronnée, loin des baraques. Le cirage de mes chaussures préservé, je dissimulais ainsi que j'habitais dans le bidonville. Je ne voulais pas que mes camarades se moquent de mes pieds dans ces sacs en plastique. (I43)

Dans le sommeil, état-*limite* de la *disjonction* douloureuse de sa croissance en France, Abou révèle le *dessous* de son drame⁷: «J'étais nu, en plein jour, honteux, rasant les murs afin qu'on ne me voie, dans des rues larges et bruyantes où la foule grouillait, sans trouver, à mon grand désarroi, de recoin où me cacher, ni même un chiffon ou une feuille de journal pour me couvrir» (I43).

7 Abou a montré «en quoi les problèmes qui résultent du conflit entre deux systèmes de valeurs et de rôles, dû au choc de deux conceptions culturelles de l'homme, amènent des perturbations du phénomène d'identité, pouvant aller jusqu'à la non-possession de l'identité personnelle, à travers l'identité culturelle» (Mecheri 1984: 98).

La réalisation de nouveaux habits intérieurs et opératifs va se concrétiser dans l'effort personnel et dramatique de l'aveu: ce n'est qu'ainsi que les enfants vont se *recomposer* pour vivre. Le manque – matériel, mais surtout d'amour – c'est le premier ressort de la narration, d'une relation qui unit: c'est le 'dire' possible et sans douleur dans un programme narratif de *jonction*, mais c'est aussi une échange authentique avec l'*autre*.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Beaune J.-C. (ed.), 1999, *Le déchet, le rebut, le rien*, Seyssel, Champ Vallon.
- Benveniste E., 1974, *Principes de linguistique générale 2*, Paris, Gallimard.
- Cadiot P., 1999, *Espace et prépositions*, «Revue de Sémantique et Pragmatique» 6: 43-70.
- Dabène L., 1994, *Repères sociolinguistiques pour l'enseignement des langues*, Paris, Hachette / F.L.E.
- Farge A.-Laé J.-F. et al., 2004, *Sans visages. L'impossible regard sur le pauvre*, Paris, Bayard.
- Hamon Ph., 1993, *Du Descriptif*, Paris, Hachette.
- Huygue R., 1965, *Les puissances de l'image*, Paris, Flammarion.
- Jazouli A., 1986, *L'action collective des jeunes maghrébins de France*, Paris, CIEM-L'Harmattan.
- Laé J.-F.-Murard N., 1985, *L'argent des pauvres. La vie quotidienne en cité de transit*, Paris, Seuil.
- Maingueneau D., 2007, *Linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Colin, (1986).
- Mecheri H.-F., 1984, *Maghrébins de la deuxième génération et/ou La quête de l'identité*, Paris, CIEM / L'Harmattan.
- Mehdi Ch., 1999, *La Maison d'Alexina*, Paris, Mercure de France.
- Ouellet P., 2000, *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Limoges, PULIM.
- Van de Velde D., 2000, *Existe-t-il des noms propres de temps?*, «Lexique» 15: 35-45.
- Venturini F., 2005, *Conscience esthétique de la génération 'beur'*, Paris, Séguier.