

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj-Bouira
Faculté des Lettres et des Langues Etrangères
Faculté des Lettres et des Langues
Département de Langue et Littérature Françaises

Mémoire de Master

Spécialité : Littérature et Civilisation

L'écriture picturale au service de la mémoire dans *A bout de rêves* de Slimane SAADOUN.

Présenté par :

M^{me} AIT KACI Flora Thiziri

Sous la direction de :

Dr. TABOUCHE Boualem

Membres du jury :

M. Bellalem Arezki, MAA, Université de Bouira : Président.
M. Kedim Youcef, MAA, Université de Bouira : Examineur.
M. Tabouche Boualem, MCB, Université de Bouira : Encadrant.

Année Universitaire : 2024/2025

Dédicaces

A mes chers parents, qui ont toujours été là pour moi avec leur amour, leur présence et leurs encouragements à chaque étape de ma vie.

A ma chère fille Léa, mon trésor qui m'a donné la force de poursuivre ce chemin avec courage.

A mes amies Djawida, Nadia, Sabrina, Samia et Souhila, pour leur amitié sincère, leur écoute et leur soutien.

Remerciements

Ce mémoire marque la fin d'une étape importante de mon parcours, je tiens à exprimer ma profonde gratitude à toutes les personnes qui m'ont soutenue et encouragée tout au long de ce parcours.

Je remercie de tout cœur M. TABOUCHE, pour sa disponibilité, sa patience et ses conseils précieux. Son écoute et son accompagnement m'ont été d'un grand soutien au cours de ce travail. Ma gratitude va aussi à tous les enseignants du département de français, spécialité Littérature et Civilisation, qui ont su transmettre leur savoir, leur passion et leur rigueur, enrichissant donc ma réflexion et mon regard sur la littérature.

Je n'oublie pas ma famille, qui a toujours été là pour m'encourager et me donner la force d'aller au bout de ce projet.

Introduction générale

Introduction générale

L'écriture picturale, entendue comme une manière de faire apparaître des images par les mots, est un procédé ancien dans l'histoire littéraire, mais ses formes et ses fonctions ont évolué au fil des siècles, en lien avec les esthétiques dominantes et les rapports entre les arts. Dans l'Antiquité déjà, la rhétorique enseignait l'ekphrasis¹, figure consistant à décrire une œuvre d'art ou une scène avec une telle précision que le lecteur pouvait la visualiser. Ce goût pour la description visuelle se retrouve au Moyen Âge dans les enluminures textuelles et les récits chevaleresques, où le détail iconographique servait à magnifier l'univers narratif. À la Renaissance, avec l'humanisme et la redécouverte des arts visuels, les écrivains s'inspirent de plus en plus des tableaux pour structurer leurs scènes, tant sur le plan spatial que symbolique.

C'est toutefois au XIX^e siècle, avec le romantisme puis le naturalisme, que l'écriture picturale prend un tournant décisif. Les romantiques comme Chateaubriand ou Hugo chargent leurs descriptions d'une intensité émotionnelle et esthétique où la nature devient tableau. Les naturalistes (Zola en tête) utilisent une écriture très visuelle pour représenter le réel dans ses moindres détails, souvent avec une ambition quasi photographique. L'influence de la peinture impressionniste se fait aussi sentir : chez Maupassant, chez Proust, l'image n'est plus seulement descriptive mais devient atmosphérique, suggestive, subjective.

Au XX^e siècle, avec l'émergence du cinéma et de la photographie, l'écriture picturale se transforme encore. Elle devient plus fragmentaire, rythmée, mobile, influencée par le montage, la focalisation, le cadre. Les écrivains modernes et contemporains, de Faulkner à Claude Simon, de Marguerite Duras à Leïla Sebbar, utilisent l'image comme support d'une mémoire intérieure, d'une conscience en mouvement. L'écriture ne cherche plus seulement à imiter la peinture, mais à devenir image mentale, à traduire les flux de la perception, les éclats de souvenirs.

C'est dans cette perspective que s'inscrit *À bout de rêves*² de Slimane Saadoun, œuvre profondément marquée par le souvenir, la nostalgie et l'imaginaire. Poétique et intime, le roman met en scène une mémoire fragmentaire, où les images mentales prennent le relais du récit linéaire, et où l'émotion passe par l'évocation picturale.

Auteur algérien, ayant exercé le métier de l'enseignement au lycée, Slimane Saadoun construit dans *À bout de rêves* une fresque intérieure où le passé ressurgit à travers des tableaux de vie empreints de sensations visuelles, sonores et olfactives. Le récit devient alors

¹ Selon le Robert, l'ekphrasis « est une mise en phrases qui épuise son objet, et désigne terminologiquement les descriptions, minutieuses et complètes, qu'on donne des œuvres d'art ».

URL : [https://vdp.lerobert.com/pages_html/\\$description1.htm](https://vdp.lerobert.com/pages_html/$description1.htm)

² Saadoun, Slimane, *A bout de rêves*, Editions médias index, 2024.

Introduction générale

un espace de recomposition du souvenir, non par la seule chronologie des faits, mais par une esthétique de l'image, une écriture qui peint, qui capte l'instant dans sa densité émotionnelle.

Le choix du roman *À bout de rêves* de Slimane Saadoun comme corpus d'étude s'inscrit dans une volonté d'explorer une écriture littéraire à la croisée de l'intime, du poétique et du visuel. Ce texte singulier, à la fois roman de la mémoire, carnet d'images intérieures et fresque émotionnelle, se distingue par la richesse de sa langue et la subtilité de sa forme. Loin d'une narration classique, *À bout de rêves* adopte une structure fragmentaire et sensorielle, où le souvenir n'est jamais restitué de manière linéaire, mais toujours recomposé par le biais de sensations, de couleurs, de silences et de lumières.

Ce roman m'a particulièrement interpellé par son écriture profondément picturale, qui fait de chaque page une sorte de tableau vivant, où les émotions se mêlent aux paysages et où le passé refait surface à travers des images mentales saisissantes. Le travail de la langue chez Saadoun, empreint de poésie, de délicatesse et de suggestion, donne lieu à une esthétique du souvenir, où l'image sert à dire l'indicible, à figurer l'absence, la perte, mais aussi la tendresse et l'émerveillement.

De plus, *À bout de rêves* occupe une place importante dans la littérature algérienne contemporaine d'expression française, en ce qu'il témoigne d'un rapport à la mémoire profondément humain, universel, mais aussi culturellement situé. En faisant de l'image le vecteur privilégié du souvenir, Saadoun rejoint une tradition d'écrivains pour qui écrire, c'est aussi peindre, rêver, se souvenir autrement.

Ce roman offre ainsi un terrain particulièrement fécond pour interroger les liens entre écriture et image, entre mémoire et forme esthétique, ce qui justifie pleinement son choix comme objet d'analyse dans le cadre de cette étude.

Dès lors, une question centrale s'impose : comment l'écriture picturale dans *À bout de rêves* permet-elle de servir la mémoire et d'en révéler les dimensions intimes et collectives ? Nous faisons l'hypothèse que c'est précisément par le recours à une langue sensible, visuelle, profondément poétique, que l'auteur parvient à transformer la mémoire en une expérience esthétique, partagée avec le lecteur.

Pour mener cette réflexion, nous adopterons une démarche analytique combinant l'étude thématique et stylistique du texte. Ce mémoire se déploiera en trois axes principaux : d'abord, nous explorerons l'univers mémoriel de l'œuvre, entre rêve, souvenir et sensibilité ; ensuite, nous analyserons les procédés de l'écriture picturale chez Slimane Saadoun ; enfin, nous verrons comment cette écriture contribue à reconstruire, sublimer et transmettre une mémoire fragmentée.

Introduction générale

Ce mémoire propose donc d'analyser *À bout de rêves* à la lumière de cette problématique, en croisant une approche thématique (autour de la mémoire et du souvenir) et une approche stylistique (centrée sur les procédés visuels de l'écriture). Il s'agit dans un premier temps d'explorer l'univers de l'œuvre en tant que récit mémoriel, avant de montrer comment l'écriture picturale s'y déploie comme stratégie esthétique. Enfin, nous examinerons comment cette écriture de l'image permet de reconstruire un passé fragmenté, en lui offrant une forme poétique et sensible.

Le premier chapitre propose une immersion dans l'univers singulier de l'œuvre, où se tissent de manière étroite rêve, mémoire et image. À travers une narration empreinte de poésie et de sensibilité, l'auteur construit un espace-temps fluide, où passé et présent, réel et imaginaire, s'entrelacent. Loin d'un simple cadre narratif, le rêve devient une modalité d'expression de l'intériorité des personnages, une échappatoire aux douleurs du réel, mais aussi un lieu de résistance symbolique.

La mémoire, quant à elle, est omniprésente : elle structure la trame du récit, convoque les fragments du vécu individuel et collectif, et façonne l'identité des personnages. Elle agit comme une force motrice qui lie les êtres à leur histoire, à leur territoire et à leurs blessures.

Enfin, l'image — au sens pictural du terme — traverse le texte, conférant à l'écriture une dimension visuelle et sensorielle. Elle participe à la création d'une esthétique du souvenir, où chaque scène semble figée dans une lumière onirique, comme un tableau chargé d'émotions latentes. Ce chapitre s'attache ainsi à explorer les interférences entre ces trois dimensions fondamentales, qui composent l'imaginaire de l'œuvre et participent à sa force évocatrice.

Premier chapitre

L'univers de l'œuvre : entre rêve, mémoire et image

Introduction

Depuis les origines, l'être humain a toujours utilisé l'art comme moyen d'expression pour révéler les profondeurs de sa pensée. Qu'il s'agisse de cinéma, de théâtre, de photographie, de littérature, ou de peinture, l'art s'est imposé comme une composante essentielle de l'existence humaine. Marcel Duchamp résume cette idée en affirmant : « *Je crois que l'art est la seule forme d'activité par laquelle l'homme en tant que tel se manifeste comme véritable individu. Par elle seule, il peut dépasser le stade animal, parce que l'art est un débouché sur des régions où ne domine ni le temps, ni l'espace* »³.

Ainsi que le rappellent Aron, Saint-Jacques et Viala dans *Le Dictionnaire du littéraire*, les relations entre peinture et littérature sont profondes et complexes, nourries par la réflexion de philosophes, d'écrivains et d'artistes eux-mêmes⁴. Cette complémentarité est également soulignée dans l'ouvrage *Littérature et peinture*, dans lequel Daniel Bergez affirme :

Les dialogues du texte et de l'image nourrissent en permanence les créations littéraires et picturales. De Baudelaire célébrant « Peintre de la vie moderne » à René Char méditant sur Georges de La Tour, La poésie moderne a bien souvent trouvé son inspiration dans la peinture. Mais cette séduction est aussi patente chez les romanciers : Balzac, les Goncourt, Flaubert, Huysmans, Proust, ont chacun à leur manière réfléchi et questionné l'œuvre de peintres.⁵

Il est toutefois utile de rappeler qu'à certaines périodes de l'histoire, des tentatives ont été faites pour cloisonner les disciplines artistiques, en attribuant à chacune un domaine réservé : la littérature aux écrivains, la musique aux musiciens, la peinture aux peintres, etc. Pourtant, l'évolution de la pensée artistique a prouvé que ces frontières sont perméables. Dans le vaste et complexe univers de la création, les différentes formes d'art n'ont cessé de dialoguer, de se rencontrer et de s'enrichir mutuellement.

Les rencontres entre les différentes formes d'art sont loin d'être vaines ; elles donnent souvent lieu à des créations d'une grande richesse, engendrant des œuvres inédites et novatrices. De nombreux écrivains ont su intégrer l'univers de la peinture dans leurs écrits, établissant ainsi un dialogue fécond entre les disciplines. C'est notamment le cas de Slimane Saadoun, qui parvient à tisser une étroite relation entre son écriture romanesque et l'art pictural. Dans *Au bout de rêves*, roman au cœur de notre étude, l'auteur conjugue avec finesse

³ <https://www.dicocitations.com/citations/citation-156958.php>

⁴ *Le Dictionnaire du littéraire*, 2016, p. 557.

⁵ BERGEZ, Daniel, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 03.

Premier chapitre : L'univers de l'œuvre : entre rêve, mémoire et image

ces deux formes artistiques, apparemment éloignées, mais profondément complémentaires. À travers l'analyse de ce récit, il apparaît clairement que la narration romanesque et la peinture y sont intimement liées, formant un tout indissociable.

1- *À bout de rêves* : récit personnel et mémoire collective.

Notre corpus déploie un univers singulier où se croisent le réel et l'imaginaire, le souvenir et la vision, l'intime et le collectif. À travers une écriture empreinte de poésie et de sensibilité, l'auteur donne à voir un monde intérieur marqué par la nostalgie, la fragilité du souvenir et la quête d'une vérité enfouie. Le titre même du roman annonce cette tension entre l'onirisme et la finitude, entre l'élan du rêve et l'épuisement d'un imaginaire traversé par la douleur de la mémoire.

Ce qui frappe d'emblée dans l'univers de *À bout de rêves*, c'est l'omniprésence de la mémoire – non pas une mémoire historique ou objective, mais une mémoire sensible, fragmentée, affective. Les souvenirs y surgissent par touches successives, comme des éclats de lumière dans l'obscurité, des images fugaces qui disent le passé sans jamais le figer. Loin de toute linéarité, le récit épouse les méandres de la pensée, les va-et-vient du souvenir, les silences de l'oubli. La mémoire, dans ce roman, est moins un contenu qu'un mouvement, une manière d'habiter le temps. Mais cette mémoire ne se dit pas seulement par le récit : elle se voit. L'univers du roman est fortement marqué par la présence de l'image, sous toutes ses formes. Chaque lieu, chaque sensation, chaque émotion prend la forme d'un tableau mental. L'auteur compose ses scènes comme un peintre, par couches successives, par jeux de lumières, de couleurs et de contrastes. L'écriture picturale devient ainsi le médium privilégié pour traduire ce qui ne peut être dit directement : les blessures de l'enfance, les absences, les regrets, les traces du passé.

Enfin, le rêve vient compléter ce triptyque. Le rêve, chez Saadoun, n'est pas une échappatoire au réel, mais une manière de le prolonger, de le transfigurer. Il permet au narrateur d'accéder à une vérité intime, voilée, que seule l'image onirique semble pouvoir dévoiler. Le rêve et la mémoire s'entrelacent pour recomposer un univers à la fois profondément personnel et mystérieusement universel. L'univers de *À bout de rêves* est donc un espace hybride, à la frontière entre le vécu et l'imaginé, où l'image sert de pont entre le passé et le présent, entre l'émotion et le langage. C'est dans cet espace, nourri par l'écriture picturale, que prend forme une mémoire vivante, mouvante, que ce mémoire tentera d'explorer en profondeur.

1.1 Éléments paratextuels

La notion « paratexte » désigne l'ensemble des éléments composant l'œuvre littéraire mais qui sont en dehors de la trame narrative. Cette notion comprend donc tous les éléments qui entourent le texte, soient implicites ou explicites. Ainsi, avant de procéder à l'analyse de toute œuvre littéraire et de mieux cerner sa signification, il nous semble que l'étude du paratexte demeure l'une des clés les plus importantes dans l'analyse littéraire. Ces éléments externes jouent le rôle d'accompagnateurs au texte et invitent le lecteur à vouloir déceler la trame romanesque. Ils provoquent la curiosité du lecteur.

Le paratexte a été l'objet d'étude de plusieurs théoriciens. Dans *Etude complète sur le paratexte*, Gérard Genette déclare : « *Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public (...)* »⁶. Il ajoute aussi que le paratexte « *offre à tout un chacun la possibilité d'entrer ou de rebrousser chemin. Zone indécise entre le dedans ou le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte), une sorte de lisière.* »⁷. Le paratexte cherche donc, dès le départ, à donner des signaux au lecteur et de le « capter ». Selon Gérard Genette, l'analyse du paratexte peut se faire en adoptant deux approches : Tout d'abord, il y a *le péri-texte*, c'est-à-dire tous les éléments présents à l'intérieur du livre, il peut comporter: le nom de l'auteur, le nom de l'éditeur, le titre, les sous-titres, les intertitres, la préface, les illustrations, la date d'édition ainsi que la première et quatrième de couverture. Ensuite, il y a *l'épi-texte* qui évoque tout ce qui est situé à l'extérieur du livre, regroupant toutes les données établies autour de l'auteur: les interviews et entretiens émis autour du livre pendant les différentes périodes de la création du produit littéraire.

Dans son article, « Éléments de titrologie romanesque », consacré aux éléments hors-texte, c'est-à-dire le paratexte, Claude Duchet cite la citation de Jean Giono pour montrer l'importance que donne l'auteur au titre ainsi que le rôle qu'il joue dans le tissage de l'histoire : « *Si j'écris l'histoire, disait Giono, avant d'avoir trouvé le titre, elle avorte généralement. Il faut un titre, parce que le titre est cette sorte de drapeau vers lequel on se dirige ; le but qu'il faut atteindre, c'est expliquer le titre* »⁸. Cette importance du paratexte

⁶ Genette, Gérard, *Etude complète sur le paratexte*, Paris, Flammarion, 1970, p. 29

⁷ Ibid. p. 32.

⁸ Jean Giono, cité dans Claude Duchet, "Éléments de titrologie romanesque", *Littérature*, n°12 Déc. 1973, p. 21.

Premier chapitre : L'univers de l'œuvre : entre rêve, mémoire et image

ainsi que son rapport avec le peuple se manifeste dès les premières lignes. Or, de quelle manière ces éléments paratextuels sont-ils tissés pour permettre au lecteur de mieux se situer par rapport à l'univers de la fiction ?

La notion de « paratextualité » est utilisée pour la première fois par Gérard Genette dans, *Introduction à l'architexte*⁹ puis reprise dans *Palimpsestes*¹⁰, et lui donne la signification définitive dans son célèbre *Seuils*¹¹. Pour Genette, la paratextualité est la relation que le texte proprement dit entretient avec son environnement textuel immédiat : Le titre, la préface et éventuellement la dédicace. Ces éléments se posent dès le premier contact entre le lecteur et l'œuvre comme un discours sur le texte romanesque qu'ils présentent. Cette notion de « paratexte » fait son entrée sur la scène littéraire en France en 1981 avec la publication de *Palimpsestes* de Gérard Genette. La même année, le critique français publie un article dans le mensuel *Le Magazine littéraire* où il déclare :

Je m'apprête aujourd'hui à aborder un autre monde de transcendance qui est la présence, for active autour du texte , de cet ensemble, certes hétérogène , de seuils et de signifiants que j'appelle le paratexte : titres, préfaces, notes, prières d'insérer et bien d'autres entours moins visibles mais non moins efficaces, qui sont pour le dire trop vite , le versant éditorial et pragmatique de l'oeuvre littéraire et le lieu privilégié de son rapport au public et par lui au monde.¹²

Le paratexte est donc un ensemble d'éléments qui se présentent comme un outils indispensable et fondamentaux pour cerner une oeuvre littéraire et livrer les clés de sa compréhension. Ces éléments qui constituent le paratexte participent à l'édification d'un lieu d'échange entre l'auteur et le lecteur en établissant un contrat de lecture qui vise à orienter le processus de la réception de l'oeuvre dès sa réception. A l'opposé d'un certain type d'analyse textuelle que Genette va même jusqu'à employer le terme « asphyxie » pour les décrire, le paratexte vise l'affirmation d'une idéalité de l'œuvre. Par la paratextualité, Gérard Genette privilège une ouverture majeure du texte sur les divers procédés perceptifs par lesquels il nous est possible d'aller à sa rencontre : « *la transcendance du texte ou la façon qu'il a, qu'on peut lui prêter, de s'évader de lui-même, à la rencontre ou à la recherche d'autre chose* »¹³. Il est vrai que la notion de paratexte est apparue pour la première fois en 1983, mais il faudra cependant attendre jusqu'en 1987 pour que le paratexte ait sa "consécration" théorique; *Seuils*.

⁹ Genette, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1979

¹⁰ Genette, Gérard, *Palimpsestes : La Littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, coll. « Essais », 1982.

¹¹ Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1987.

¹² Cité par ACHOUR. C et BEKKAT. A in *Clefs pour la lecture des récits convergences critiques II* Edition du tell, 2002, p.70.

¹³ Genette, Gérard, *Nouveau Discours du récit*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1983. p.41.

Premier chapitre : L'univers de l'œuvre : entre rêve, mémoire et image

La même année, un numéro de la revue *Poétique* regroupant huit essais représentatifs de la thèse genettienne est exclusivement consacré à la discipline paratextuelle: « *le paratexte n'est ni à l'intérieur ni à l'extérieur: il est l'un et l'autre, il est sur le seuil, et c'est sur ce site propre qu'il convient de l'étudier, car pour l'essentiel, peut-être, son être tient à son site* ». ¹⁴

L'utilisation de l'expression « *son être tient à son site* » dans la définition de Genette montre à quel point la notion de lieu est primordiale. Considéré comme la porte d'accès sur le texte, le paratexte constitue une zone de prédilection à une instance pragmatique qui devra nécessairement y puiser un contenu de connaissances nouvelles. Dans ce sens, Gérard Genette ajoute que : « *“Zone indécise” entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte), lisière, ou, comme disait Philippe Lejeune, “frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture”* » ¹⁵. Dans ce sous-chapitre nous nous étudions les éléments paratextuels capables de contribuer à éclairer notre étude et d'en faire des points d'ancrage susceptibles de rendre compte de l'inscription du lecteur dans le roman et d'entamer le processus de la réception de l'œuvre par le lecteur en orientant en même temps son horizon d'attente. De plus, l'étude du paratexte sera faite en relation avec la notion du peuple. Quelle relation existe-t-il entre les éléments paratextuels et l'imaginaire du peuple dans notre corpus ?

1.1.1 La page de couverture

Avant d'aborder le contenu de notre corpus, il convient, en amont de l'analyse du texte lui-même, de nous arrêter brièvement sur certains éléments paratextuels. Bien qu'ils ne fassent pas partie intégrante du texte, ces éléments l'accompagnent et en orientent la réception. Le paratexte fournit en effet des informations précieuses sur l'œuvre, et joue un rôle clé dans la construction du sens, en guidant le lecteur dans sa compréhension du récit.

La page de couverture du roman est la première porte d'entrée vers l'univers narratif. Elle capte l'attention, intrigue, suggère et oriente la lecture avant même que le lecteur ne tourne la première page. Son rôle est double : esthétique et sémantique. Selon Henri Mitterand :

Il existe donc autour du texte du roman, des lieux marqués, des balises, qui sollicitent immédiatement le lecteur, l'aident à se repérer, et oriente, presque son activité de décodage

¹⁴ Genette, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Op. Cit., p. 4.

¹⁵ Ibid. p. 8.

Premier chapitre : L'univers de l'œuvre : entre rêve, mémoire et image

[...], la première page de couverture, qui porte le titre, le nom de l'auteur et de l'éditeur, la bande –annonce, la dernière page de couverture... Bref, ce que désigne le livre de produit à acheter, à consommer.¹⁶

La couverture réunit généralement le titre, le nom de l'auteur, parfois une illustration ou une photographie, ainsi que des éléments éditoriaux (nom de la maison d'édition, collection, mentions éventuelles de prix littéraires). Ces composantes ne sont jamais choisies au hasard. Le titre, en lettres parfois grandes et imposantes, annonce l'essence du récit ou en condense le mystère. Le nom de l'auteur garantit ou suscite la curiosité, surtout si l'écrivain est reconnu. L'image ou le graphisme employé renforce le propos du roman, en reflète l'ambiance ou en anticipe le ton.

La couverture est ainsi une véritable interface entre l'œuvre et son lectorat potentiel. Elle précède la lecture, prépare l'imaginaire et façonne les attentes. Dans un monde saturé d'images et de publications, elle devient un vecteur de différenciation essentiel, un outil de séduction discret mais puissant.

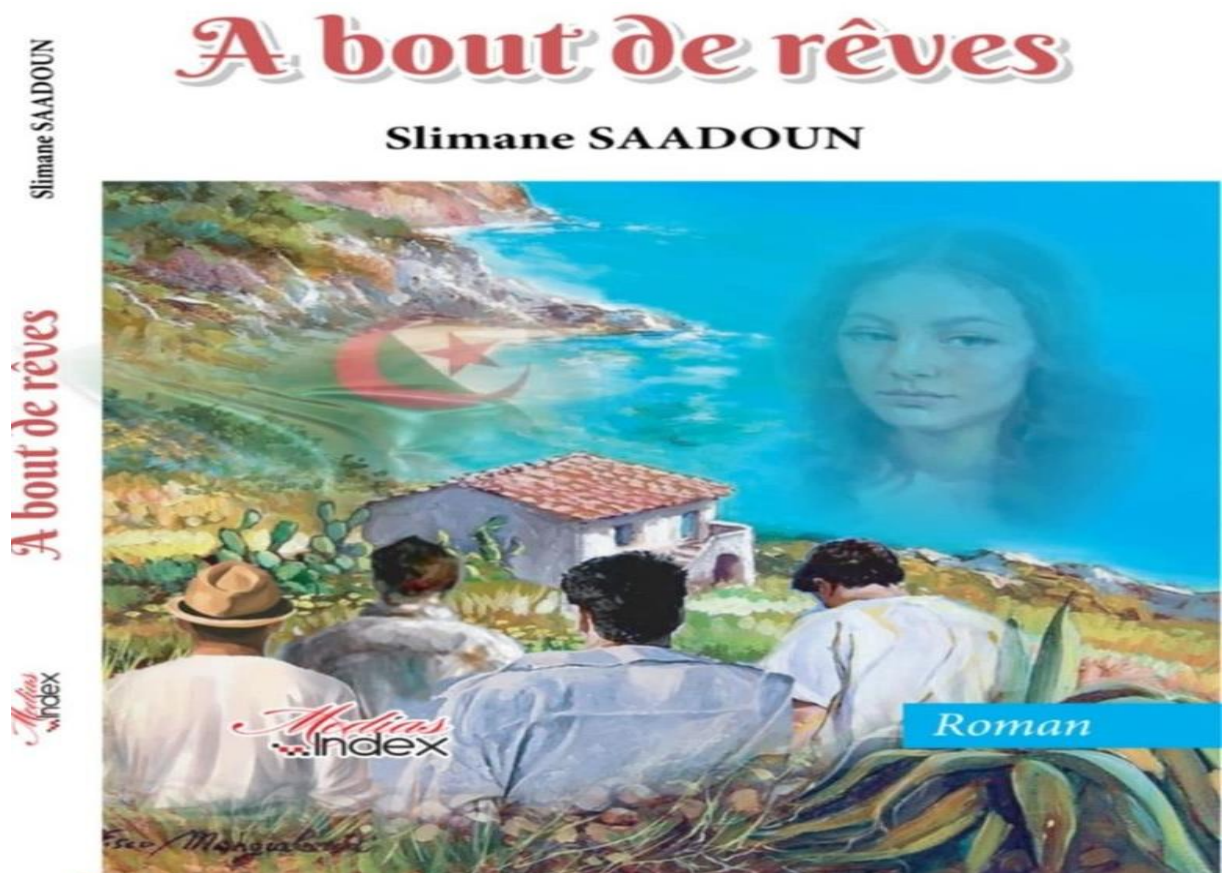


Figure 01 : la page de couverture du roman *A bout de rêve*

¹⁶ MITTERAND, Henri. :« Les titres du roman de Guy des cars ». in Duchet, c. Sociocritique, Nathan, 1997, p. 89.

Premier chapitre : L'univers de l'œuvre : entre rêve, mémoire et image

Dès la première de couverture, un lien manifeste se dessine entre l'œuvre et l'univers pictural. Le choix du paratexte – ou plus précisément du pértexte, tel que défini par Gérard Genette (titre, sous-titres, nom de l'auteur, préface, illustrations, quatrième de couverture, etc.) – n'est nullement anodin. Il participe activement à la mise en dialogue entre littérature et peinture. Ce dispositif visuel et textuel, pensé dans ses moindres détails, témoigne de l'intention de l'auteur de tisser une relation étroite entre l'acte d'écrire et l'acte de peindre, comme si le roman lui-même cherchait à se faire tableau.

La scène peinte représente un paysage rural donnant sur une mer turquoise, avec :

- Un **groupe de quatre jeunes hommes**, vus de dos, observant une maison blanche au toit rouge, typique des villages côtiers méditerranéens.
- Une **végétation locale** (cactus, agave) ancrant l'action dans un contexte géographique précis, probablement en **Algérie**.
- La **mer** et la **falaise** symbolisent la frontière, le rêve d'ailleurs, ou la fuite possible.
- En arrière-plan, le **visage d'une jeune femme** flotte dans le ciel, comme une vision ou un souvenir, évoquant le **désir, l'amour perdu ou inaccessible**, ou peut-être une figure idéalisée, fantomatique.

La couverture raconte déjà une histoire : celle d'un groupe de jeunes hommes face à un avenir incertain, peut-être figés dans l'attente ou l'impossibilité de concrétiser leurs rêves. Le visage de la femme dans le ciel peut représenter un idéal féminin, mais aussi l'ombre d'un passé commun ou une patrie perdue. Le tout baigne dans une atmosphère de rêverie contrariée, comme l'indique le titre.

En somme, cette couverture fonctionne comme une porte d'entrée symbolique dans l'univers du roman. Par ses éléments visuels et textuels, elle évoque l'exil intérieur, le poids des rêves inachevés et la complexité des sentiments liés à la mémoire, à l'appartenance et à l'avenir. Elle constitue un paratexte riche qui oriente déjà la lecture et l'interprétation du récit.

1.1.2 Le titre

Parmi les éléments paratextuels qui détient la clé et permet au lecteur d'aborder le texte, il y a le titre, à qui plusieurs théoriciens avaient consacré leurs études. En effet, pour Jean Ricardeau, en parlant du titre, il le considère comme une porte qui s'ouvre au lecteur, « *... tout se passe comme si cette première page de carton jouait le rôle d'une porte d'entrée* » et dès que lecteur l'ouvre « *il est convié à suivre le corridor jusqu'à l'unique sortie, tout au bout* ». C. Crivel, quant à lui, parle de la puissance que le titre donne au texte du moment où « *l'autorité du texte se lit et se subit dès sa marque inaugurale* ». La force et le rôle que joue

Premier chapitre : L'univers de l'œuvre : entre rêve, mémoire et image

le titre dans le processus de lecture d'une œuvre littéraire est souligné aussi par Claude Duchet. Pour lui « *le titre résulte de la rencontre de deux langages, de la conjonction de l'énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire* ». Dans son ouvrage, La marque du titre consacré aux traces laissées par le titre sur le texte, L. Hoek souligne que le titre en tant qu'incipit « *est cette partie de la marque inaugurale du texte qui en assure la désignation et qui peut s'étendre sur la page de titre, la couverture et le dos du volume intitulé* ».

A bout de rêves est un titre qui suggère une tension entre espoir et désillusion. L'expression « à bout de » évoque la limite, l'épuisement ou la fin. Ainsi, « *À bout de rêves* » peut être compris comme le moment où les aspirations s'éteignent, où l'on atteint le seuil de l'impossible ou du renoncement. Ce titre installe immédiatement une atmosphère mélancolique ou tragique, tout en soulevant une question : que deviennent les rêves lorsqu'ils ne sont plus atteignables ?

1.1.3 Les dédicaces

Dans son recueil de fragments et de notes intitulé, *En lisant un écrivain*, Julien Graq écrit : « *Tout ce qu'on introduit dans un roman devient signe* »¹⁷. Comme le titre, la dédicace peut jouer le rôle d'un fil conducteur capable d'orienter le lecteur car, avant même que l'histoire ne commence, l'auteur place déjà son monde à l'avant. Devenue un espace et une tribune personnelle de l'auteur, la dédicace joue le même rôle que le titre. Elle permet à l'auteur d'en mettre la pierre é inaugurale de sa fiction. Nous n'allons pas faire toute l'histoire ou le parcours de la dédicace jusqu'ici, mais nous nous intéressons à son fonctionnement en tant qu'énoncé en relation avec la notion de peuple. A qui le romancier a-t-il dédié son roman ? le texte est dédié à la mémoire de qui ?

Dans *A bout de rêves* nous pouvons lire :

A mon épouse

A Nabil, Taos, Adel, Flora, Mou-mouh, Kira, Nassima, Moussa

A mes nièces et neveux

Le romancier préfère dédier son roman aux membres de sa famille ainsi qu'à ses amis. Cependant, dans la page qui précède celle des dédicaces, l'auteur écrit :

A la mémoire de Salah Amzil.

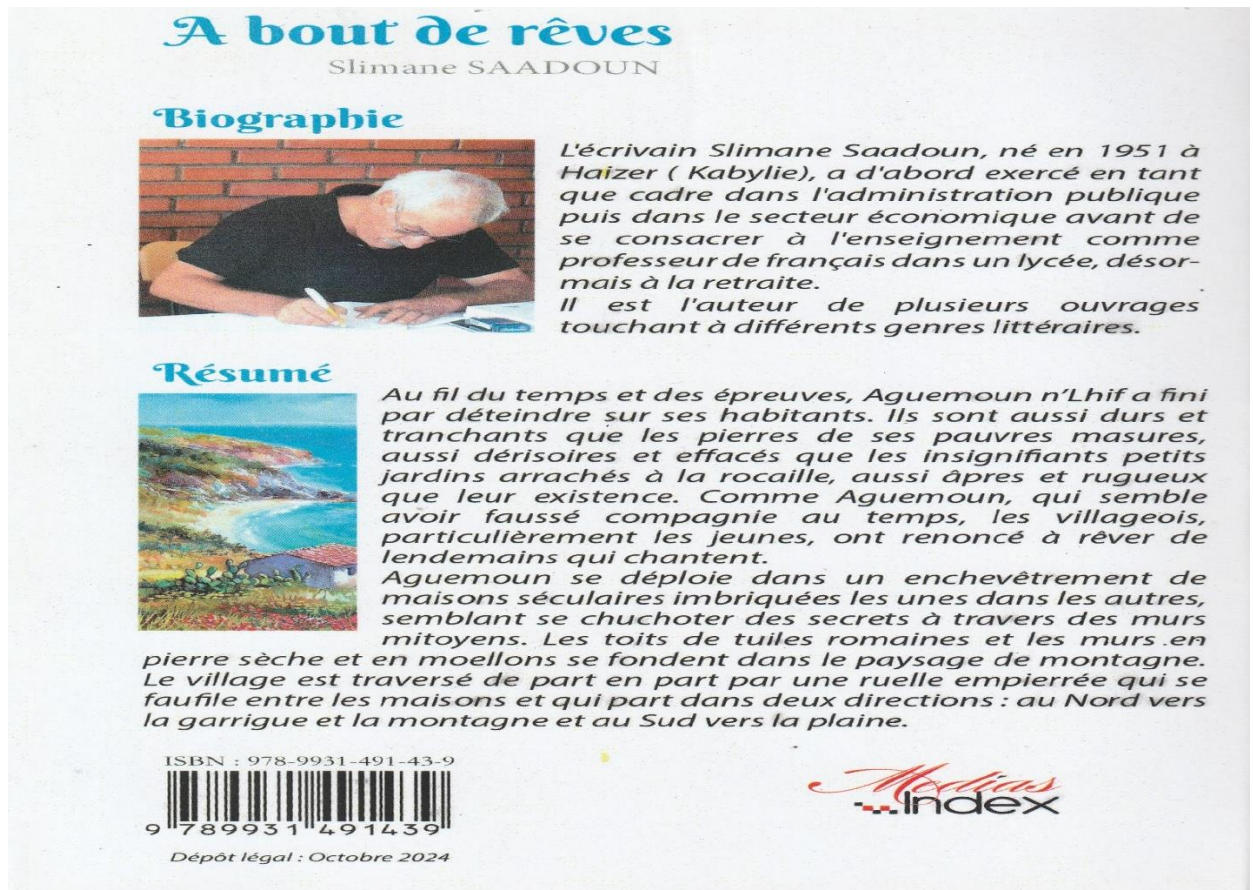
¹⁷ Graq, Julien, *En lisant un écrivain*, Paris, José Corti, 1980, p.119.

Premier chapitre : L'univers de l'œuvre : entre rêve, mémoire et image

Il s'agit d'un ami d'enfance. Salah Amzil est « l'ami de la montagne », connu pour son engagement dans la protection de l'environnement, la culture et le sport des montagnes. Membre fondateur de l'association Mimouna au niveau de la commune de Haizer.

1.1.4 La quatrième de couverture

Généralement, la quatrième de couverture constitue un outil de séduction destiné au lecteur potentiel et sert souvent à guider le choix lors de l'achat ou de l'emprunt d'un livre.



Sur la quatrième de couverture de notre corpus, nous découvrons les éléments suivants :

1.1.4.1 Le Titre et l'Auteur

- ✓ **Titre** : *À bout de rêves* évoque un épuisement des aspirations, un désenchantement ou un point de rupture avec les espoirs.
- ✓ **Auteur** : Slimane SAADOUN. Le nom est bien mis en valeur sous le titre, avec une typographie claire et classique.

1.1.4.2 Biographie de l'auteur

- ✓ **Origine** : Né en 1951 à Haizer, en Kabylie.

✓ **Parcours professionnel :**

- ✓ Carrière dans l'administration publique, puis dans le secteur économique.
- ✓ Reconverti ensuite dans l'enseignement du français.
- ✓ À la retraite aujourd'hui.

✓ **Œuvre :** Auteur prolifique, ayant publié dans différents genres littéraires.

✓ **Illustration :** Une photo de l'auteur en train d'écrire, ce qui renforce sa légitimité d'écrivain et donne une touche humaine et authentique à la présentation.

1.1.4.3 Résumé de l'œuvre

Sur la page de couverture, nous pouvons lire :

Au fil du temps et des épreuves, *Aguemoun n'Lhif* a fini par déteindre sur ses habitants. Ils sont aussi durs et tranchants que les pierres de ses pauvres mesures, aussi dérisoires et effacés que les insignifiants petits jardins arrachés à la rocaille, aussi âpres et rugueux que leur existence. Comme *Aguemoun*, qui semble avoir faussé compagnie au temps, les villageois, particulièrement les jeunes, ont renoncé à rêver de lendemains qui chantent.¹⁸

Dès la première phrase, le narrateur établit un rapport mimétique entre les habitants et le village d'*Aguemoun n'Lhif*, comme si l'espace avait peu à peu modelé l'humain à son image : « *a fini par déteindre sur ses habitants* ». L'expression suggère une contamination lente, silencieuse, presque inéluctable. L'individu ne s'inscrit pas seulement dans le paysage : il en devient l'émanation, la matière. Ce procédé relève d'une personnification inverse : ce n'est pas le lieu qui devient humain, mais l'humain qui devient pierre, rocaille, jardin arraché à la terre. Cette fusion souligne le poids du déterminisme géographique et social.

Cet extrait, considéré comme incipit du roman, à la fois dense et poétique, traduit l'épuisement d'un monde rural marqué par la dureté de la vie et l'absence de perspectives. L'écriture de Saadoun (si c'est bien lui) s'ancre ici dans une esthétique du sensible, où le paysage devient un miroir de l'âme collective, et où la mémoire visuelle – pierres, jardins, rocaille – fonctionne comme une métonymie de l'existence elle-même.

1.1.4.4. Éléments éditoriaux

- ✓ **Maison d'édition :** Médias Index.
- ✓ **ISBN :** 978-9931-491-43-9.
- ✓ **Dépôt légal :** Octobre 2024.

¹⁸ *A bout de rêves* (quatrième de la couverture)

Premier chapitre : L'univers de l'œuvre : entre rêve, mémoire et image

- ✓ **Illustration** : L'image de la mer et du village en surplomb évoque une beauté naturelle en contraste avec la dureté de la vie décrite dans le résumé.

Cette quatrième de couverture suggère un roman ancré dans le réel, qui mêle description ethnographique, critique sociale et poésie du quotidien. Le village devient un microcosme d'une société en perte d'illusions. Le ton est à la fois nostalgique et critique, dans une écriture qui semble empreinte d'humanisme.

1.2 Présentations

1.2.1 L'auteur

Né à Bouira en 1951, ex-enseignement de langue française dans un lycée de la même ville, il s'éprend pour les belles lettres dès son jeune âge. Poète, romancier, nouvelliste, il a à son actif six titres édités.

L'œuvre littéraire de Slimane Saadoun s'apparente à une mosaïque mouvante, où chaque texte explore un genre distinct : roman, poésie, récit historique. Elle se construit en périphérie, refusant l'enfermement dans une forme unique ou une thématique figée. Ainsi, son écriture se glisse partout et nulle part à la fois, à la manière d'un souffle libre, insaisissable, traversé par une quête de sens, de mémoire et de vérité.¹⁹

1. *La Femme de pierre* (ENAL, 1989 ; rééd. Numidie, 2017)

Dans ce premier recueil, Saadoun explore avec force et lucidité la condition féminine dans une société patriarcale figée par la tradition. À travers des récits poignants, notamment ceux réunis dans la section *Au nom de ma mère*, il met en lumière la violence sociale et symbolique exercée sur les femmes, réduites au silence ou au sacrifice. Les figures d'Aïcha, Ouardia et Assia, qui occupent le devant de la scène dans les trois premières nouvelles, incarnent cette lutte douloureuse pour l'existence et la dignité. Slimane Saadoun dresse ici une fresque sociale grave, où l'émotion s'allie à la critique d'un ordre établi qui écrase les voix féminines.

2. *Le Puits des Anges* (L'Harmattan, 2003)

Dans ce roman à forte dimension poétique, Saadoun déploie un univers de contrastes, dès le titre, qui juxtapose deux réalités dissonantes : le puits, sombre et profond, et les anges, symboles de lumière et d'élévation. Cette dualité structure toute l'œuvre : clôture contre ouverture, enfermement contre aspiration à la liberté.

¹⁹ Tabouche, Boualem, « Du côté de chez Slimane SAADOUN » Contribution publiée sur Facebook.

Premier chapitre : L'univers de l'œuvre : entre rêve, mémoire et image

L'écriture elle-même se fait résistance à la fermeture. Face à un monde étouffant – socialement, culturellement, identitairement –, le roman devient un espace d'ouverture et de respiration. Les deux protagonistes, Aker (dont le nom, signifiant « lève-toi », est porteur d'ironie tragique) et Amina, tentent de préserver leur amour et leur humanité dans un contexte miné par l'intégrisme. Portés par une fierté berbère et une foi en des valeurs universelles, ils incarnent une jeunesse en péril, menacée d'effacement. Le roman fonctionne comme une toile vibrante, où sont peintes avec acuité la lâcheté, l'hypocrisie et la résignation d'un monde en perte de repères.

3. Soleil d'outre-tombe (Mon Petit Éditeur, 2013)

Empruntant son titre à Chateaubriand, ce recueil se veut un hymne à l'amour absolu, intense, presque sacré. Dans une société où « aimer » semble impossible à conjuguer, l'auteur invoque les grandes voix de la poésie – Ronsard en tête – pour célébrer la femme aimée. À travers odes, poèmes libres et chants intimes, Saadoun transforme chaque vers en rayon de lumière, perçant les ténèbres sociales par la seule force du sentiment et du verbe. L'amour devient ici geste de résistance poétique, espace de liberté et d'éclat dans un monde corseté par l'interdit.

4. Le Retour d'Ibn Toumert (ANEP, 2017)

Avec ce roman à dimension politique, Slimane Saadoun mêle fiction et méditation historique pour interroger des thèmes fondamentaux : identité, démocratie, condition de la femme, et totalitarisme. À travers les figures d'Anwa, Nouara et Assia, l'auteur dresse un portrait à la fois sensible et critique de l'Algérie contemporaine. Ces personnages féminins, à la fois actrices et victimes, symbolisent une quête identitaire prise en étau entre tradition, modernité et violence politique.

5. Lalla n'Ouerdja (Médias Index, 2019)

Dans cet ouvrage à mi-chemin entre l'histoire et la fiction, Saadoun s'intéresse à la jeunesse méconnue de Fadhma N'Soumer, figure emblématique de la résistance algérienne. À contre-courant des récits hagiographiques, l'auteur choisit de revenir sur la Fadhma d'avant Soumer : celle qui grandit à Ouerdja, qui rêve, doute, se révolte. Le récit propose ainsi un regard inédit et intime sur une figure devenue monument, redonnant à Fadhma sa part d'humanité, de féminité et de révolte personnelle, avant qu'elle ne devienne la cheffe de guerre célébrée par l'histoire officielle.

6. Ighuraf (Médias Index, 2025)

Premier chapitre : L'univers de l'œuvre : entre rêve, mémoire et image

Dans ce nouveau roman, Slimane Saâdoun donne à lire une fresque villageoise située en Kabylie, dans l'Algérie des années 1970 — une époque charnière marquée par les premiers frémissements des revendications identitaires amazighes et les signes avant-coureurs de l'agitation islamiste.

L'intrigue met en scène des personnages aux trajectoires complexes, aux prises avec une profonde crise identitaire et une forme de dissociation psychologique. Enfants de la guerre et produits de l'école française, Amjah, Aker, Mohd, Laz et Akli incarnent une génération tiraillée entre, d'un côté, l'aspiration à bâtir une société nouvelle, fondée sur des idéaux humanistes et d'ouverture, et, de l'autre, la difficulté à s'intégrer pleinement dans une communauté attachée à des normes ancestrales.

Ils doivent composer avec deux forces antagonistes : celle, conservatrice et rétrograde, qui prône un retour aux fondements de l'islam, et celle qui défend farouchement l'héritage culturel traditionnel structuré autour du code d'honneur kabyle, *takvaylit*.

L'œuvre de Slimane Saadoun se construit dans l'interstice entre l'intime et le collectif, entre le cri et la mémoire, entre l'art et la blessure. Refusant les cloisonnements, il explore des formes multiples pour mieux toucher à l'essentiel : la condition humaine dans toute sa complexité. Ses textes, éclatés mais cohérents, tissent ensemble une voix singulière, lucide et poétique, enracinée dans le réel mais tendue vers un ailleurs possible.

1.2.2 Résumé du corpus

À bout de rêves se compose de 16 chapitres plus un épilogue. Le récit plonge le lecteur dans l'univers d'*Aguemoun n Lhif*, un village algérien accroché aux flancs majestueux du Djurdjura. Ce lieu, aussi splendide qu'isolé, semble figé dans un destin incertain. Malgré la beauté envoûtante de la nature qui l'entoure, ce village incarne tous les désespoirs d'une société en quête d'issue. Là, chacun tente de réinventer sa propre trajectoire, de s'inventer une voie au sein d'un quotidien pesant.

Derrière l'apparente banalité des anecdotes qui s'y déroulent, se dessine une fresque complexe de l'Algérie contemporaine. Ces récits fragmentés – souvenirs, blessures, échecs et élans – font écho aux séquelles de la décennie noire et aux remous du Printemps noir. À travers les voix de ses habitants – Lcachi, Lmahna, Ali, Messi, Ferroudja et tant d'autres – le roman restitue les cicatrices laissées par les années de violence, et tente de redonner forme à des existences souvent réduites à la survie.

Chaque personnage lutte, à sa manière, pour exister. Tous cherchent à reconstruire un monde autre, nourri par l'imaginaire, le désir, l'espoir d'échapper à la misère et à la répétition

Premier chapitre : L'univers de l'œuvre : entre rêve, mémoire et image

des jours. L'ouvrage foisonne de petites histoires où s'entrelacent désirs contrariés, mémoires douloureuses, rêves brisés et quêtes inachevées. Un amour qui ne trouve pas son élan, une femme étouffée par les traditions, un homme hanté par les souvenirs d'un passé sanglant : autant de récits qui composent un tableau éclaté mais riche de sens.

Aguemoun n Lhif apparaît ainsi comme un monde clos, sans promesse de salut, où les coutumes se font pesantes et les lendemains toujours plus flous. L'illusion devient souvent le seul recours. Certains, comme Messi, tentent de fuir par la « harga », tandis qu'Ali choisit la conversion au christianisme dans l'espoir d'un visa. D'autres se résignent à une embauche dans une entreprise du Sud, guère plus prometteuse.

Pourtant, dans ce paysage figé, ce sont les femmes qui, paradoxalement, semblent porter un souffle de renouveau. Plus proches du réel que de l'illusion, elles s'efforcent de transcender leur condition. Ferroudja intègre une école de police, brisant un interdit social. Taous, au physique qui suscite d'autres attentes, ne rêve que de devenir mécanicienne. En refusant les rôles assignés, elles dessinent les contours d'un possible autrement impensé.

Avec une langue riche en images et en descriptions, *À bout de rêves* donne voix à une génération meurtrie, marquée par la perte et le vide, mais toujours en lutte pour une reconnaissance, une place, un avenir. Le roman ne cherche pas l'évasion par la fiction, mais s'ancre dans le réel le plus âpre pour en révéler la densité humaine. À travers ce chapelet d'histoires individuelles, le romancier compose le portrait d'une jeunesse à bout de souffle, mais toujours en quête de lumière.

1.2.3 Les strates de la mémoire : souvenirs d'enfance, mémoire familiale, mémoire nationale.

La mémoire, cette matière fluide et fragmentaire, constitue l'un des fondements les plus féconds de l'écriture romanesque. En effet, les romanciers, qu'ils soient portés par une quête identitaire, un besoin de réconciliation avec le passé ou une volonté de transmission, puisent souvent dans les différentes strates de la mémoire pour nourrir leur création littéraire. Trois niveaux s'y entremêlent : la mémoire intime des souvenirs d'enfance, celle, plus collective et transmise, de la famille, et enfin, la mémoire nationale, inscrite dans les grands récits historiques.

Dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*²⁰, Paul Ricoeur propose une réflexion rigoureuse et nuancée sur les mécanismes de la mémoire, les constructions de l'histoire et les conditions de possibilité de l'oubli. Paru en 2000, cet ouvrage monumental s'impose comme une œuvre

²⁰ Ricoeur, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

Premier chapitre : L'univers de l'œuvre : entre rêve, mémoire et image

charnière dans la pensée contemporaine du rapport au passé. Il croise la philosophie, l'historiographie et la psychanalyse, dans une tentative de penser la mémoire humaine non seulement comme un acte individuel, mais aussi comme un phénomène social et politique.

Pour Ricœur, la mémoire, définie comme un acte de remémoration enraciné dans le vécu. Ricœur insiste sur la fidélité au passé tout en admettant que toute mémoire est susceptible de faillibilité. La mémoire n'est pas seulement une faculté psychologique ; elle est aussi le lieu d'un engagement éthique : se souvenir, c'est reconnaître une dette envers autrui, envers ceux qui ne peuvent plus parler.

L'histoire quant à elle, l'histoire est un travail de mise en intelligibilité du passé, mais elle reste traversée par les tensions entre objectivité et subjectivité, explication et compréhension. Il montre comment les historiens doivent affronter l'impossible restitution totale du passé et s'efforcent malgré tout d'en proposer un récit cohérent. L'histoire est un exercice de traduction entre des traces, des archives, des témoignages et des représentations. Notre corpus s'inscrit dans le cadre de cette mémoire à la fois personnelle et nationale :

Une plateforme où se trouvent les jeunes du village surplombe le village.
Une guérite dont il ne reste que les murs et un projecteur, vestige de
l'époque sombre de la terreur, durant laquelle elle était utilisée d'abord par
les terroristes lors de leurs intrusions au village, puis par le groupe de
Patriotes, pour surveiller les mouvements suspects, trône fièrement au bord
du promontoire.²¹

La plateforme décrite dans le texte n'est pas un simple espace géographique : elle fonctionne comme un palimpseste mémoriel, un lieu où les traces du passé restent visibles, comme des cicatrices inscrites dans la pierre. La guérite, bien que partiellement détruite « *il ne reste que les murs et un projecteur* », incarne un souvenir collectif ancré dans l'histoire douloureuse du village. Elle constitue un vestige matériel qui conserve la mémoire d'une époque tragique — « *l'époque sombre de la terreur* » — et devient un symbole silencieux du vécu communautaire.

Le passé évoqué est lourd : la guérite a d'abord été utilisée par les terroristes, puis par les Patriotes — deux forces opposées durant la décennie noire en Algérie. Elle a donc servi tour à tour l'agression et la défense, la menace et la résistance. Ce double usage en fait un objet chargé d'ambiguïté, à la fois témoin de la violence et de la lutte pour la survie. Pourtant, l'expression « *trône fièrement* » suggère un regard ambivalent sur ce lieu. Il y a dans cette formule une tentative de réappropriation du souvenir : ce qui fut une marque de peur devient

²¹ A bout de rêves, Op. Cit., p. 8.

Premier chapitre : L'univers de l'œuvre : entre rêve, mémoire et image

aujourd'hui un repère, un point de ralliement pour la jeunesse. Ainsi, la mémoire ne reste pas figée dans le traumatisme ; elle est réinterprétée, transformée en élément d'identité, voire de résilience.

La plateforme est occupée par les jeunes du village, figures de l'avenir, mais aussi héritiers involontaires du passé. Le fait qu'ils se tiennent là, près de la guérite, suggère que la mémoire se transmet par l'espace, par la présence physique dans des lieux chargés d'histoire. Il n'y a pas de discours, pas de récit direct : c'est la présence silencieuse de la ruine qui parle. Le roman donne ici à voir une mémoire visuelle et spatiale, plus que verbale ou didactique. C'est une forme de mémoire par imprégnation. Pour donner plus de crédit à son récit, le narrateur ajout :

Les souvenirs du passé ne sont jamais loin de la guérite qui semble résonner encore des cris et des rires des jeunes. Patriotes qui s'étaient engagés dans le combat. Les camarades tombés lors des opérations viennent parfois hanter les esprits des villageois. Deux jeunes hommes, l'un originaire d'Aguemoun, l'autre d'un village voisin, ont perdu leur vie dans ces montagnes, laissant derrière eux une empreinte indélébile dans la mémoire collective.²²

Dès la première phrase, le texte installe une présence persistante du passé : « *Les souvenirs du passé ne sont jamais loin...* ». Cette formule introduit l'idée que la mémoire ne s'est jamais effacée ; elle habite toujours le lieu — en l'occurrence, la guérite. Ce vestige architectural fonctionne ici comme réceptacle d'échos, « *résonner encore des cris et des rires* » : une expression qui donne une dimension sensorielle au souvenir, presque palpable, presque audible. Le passé n'est pas figé ; il est vivant, animé, et les souvenirs se manifestent à travers des sensations sonores. La guérite devient un lieu de mémoire actif, où se croisent la joie, la fraternité, mais aussi le drame.

L'expression « *viennent parfois hanter les esprits* » évoque une mémoire fantomatique, obsédante. Les camarades disparus ne sont pas oubliés ; ils sont présents dans les consciences, comme des fantômes bienveillants ou douloureux. Cette hantise montre que le souvenir des morts n'est pas seulement commémoré — il est ressenti, parfois dans le silence, parfois dans la culpabilité ou la nostalgie.

Cette mémoire est collective : elle appartient à l'ensemble du village. Il ne s'agit pas d'un souvenir intime, mais d'un héritage partagé, qui structure encore aujourd'hui les représentations et les émotions.

La phrase finale souligne que les deux jeunes hommes sont morts « *dans ces montagnes* », ce qui ancre leur souvenir dans le sol même du territoire. Les montagnes

²² *A bout de rêves*, Op. Cit., p. 9.

Premier chapitre : L'univers de l'œuvre : entre rêve, mémoire et image

deviennent lieux de sacrifice et de mémoire, marqués à jamais par la perte. L'empreinte laissée par les disparus est qualifiée d'« indélébile », terme fort qui suggère que le temps n'efface rien, que la mémoire est inscrite à la fois dans les cœurs et dans les lieux. Ainsi, la construction du souvenir passe ainsi par trois dimensions : Le lieu (la guérite, les montagnes) ; Le sensoriel (cris, rires, hantise) ; Le collectif (mémoire du village, figures des Patriotes).

Dans ce passage, le souvenir est évoqué à travers une écriture à la fois sensible et mémorielle, où les lieux gardent la trace des voix du passé, et où les morts continuent d'exister à travers la mémoire collective. La guérite devient un point de convergence entre le passé et le présent, entre les vivants et les disparus. Loin d'être figée, cette mémoire est habitée, vécue, et structure encore l'identité du village. C'est une mémoire affective, sensorielle et communautaire.

1.2.4 Le rôle du narrateur-mémoire.

Le narrateur-mémoire occupe une position singulière dans le champ narratif : il est à la fois celui qui raconte et celui qui se souvient. En tant que figure de remémoration, il ne se contente pas de dérouler les faits passés ; il les revisite, les interprète, les réécrit à la lumière du présent. Cette posture narrative donne à l'œuvre une profondeur temporelle et affective particulière, car elle inscrit le récit dans une dynamique de mémoire, marquée par l'émotion, le regret, le questionnement ou même la tentative de réparation.

Contrairement au narrateur omniscient, qui sait tout des événements et des personnages, le narrateur-mémoire se distingue par une subjectivité assumée. Il narre en tenant compte de l'empreinte que le temps a laissée sur lui. Ainsi, la narration prend la forme d'un retour sur soi, où l'acte de raconter devient également un acte de comprendre. Par ses hésitations, ses silences, ses ruptures, il dévoile autant qu'il cache, soulignant le caractère parfois fragmentaire et incertain de la mémoire.

Ce type de narrateur joue un rôle central dans les récits à dimension autobiographique ou autofictionnelle, mais il se retrouve également dans des fictions où la mémoire personnelle devient un prisme pour interroger l'histoire collective. Le narrateur-mémoire devient alors un passeur entre l'individuel et le collectif, entre le passé et le présent, entre la vérité vécue et la vérité racontée. Ainsi, le narrateur-mémoire ne se contente pas d'être la voix du souvenir : il en est l'architecte. À travers lui, le récit devient un espace de recomposition, de réflexion et parfois de réconciliation avec le passé.

Le souvenir d'enfance, en tant que première expérience du monde, est une source précieuse d'émotions brutes. Il façonne la subjectivité de l'écrivain et colore la vision du

Premier chapitre : L'univers de l'œuvre : entre rêve, mémoire et image

monde des personnages. L'enfance, avec ses blessures, ses émerveillements, ses silences, devient un réservoir narratif à forte intensité affective. Elle est souvent convoquée à travers la nostalgie ou le retour critique sur une innocence perdue, comme pour ressaisir l'origine de soi.

La mémoire familiale, quant à elle, est le lieu de la transmission des récits, mais aussi des non-dits. Elle construit l'individu par ce qui est raconté autant que par ce qui est tu. Dans le roman, elle se manifeste par la figure des ancêtres, par les rituels, les secrets enfouis, les conflits générationnels. Elle pose la question de l'héritage et de la filiation, et inscrit les trajectoires individuelles dans une lignée, souvent marquée par des ruptures ou des traumatismes transmis de manière souterraine.

Enfin, la mémoire nationale, avec son poids historique et politique, donne une ampleur collective à l'écriture romanesque. Elle convoque les événements fondateurs, les blessures coloniales, les luttes pour la liberté, les exils et les silences de l'histoire officielle. Le romancier, en se faisant archiviste du sensible, remet en cause les récits dominants et redonne voix aux oubliés. La fiction devient alors un espace de réécriture de l'Histoire, un lieu de réappropriation de la mémoire collective.

Entre ces trois strates — intime, familiale, nationale — se tisse une mémoire complexe, parfois contradictoire, mais toujours vivante. Le roman, en tant que forme souple et accueillante, permet de les faire dialoguer, de superposer les temporalités, de croiser les destins, et surtout, d'inscrire dans le langage ce que le silence ou l'oubli menace d'effacer.

Dans cette perspective, l'écriture romanesque apparaît non seulement comme un geste esthétique, mais aussi comme un acte de mémoire. Elle redonne chair au passé, éclaire le présent et ouvre la voie à une possible réconciliation entre les différentes facettes de l'identité. À travers les souvenirs d'enfance, la mémoire familiale et la mémoire nationale, le romancier devient ainsi le sismographe d'une mémoire en strates, attentive aux frémissements du monde et aux battements du cœur humain.

2. La rêverie et le souvenir : une écriture de l'intime

Dans certaines formes d'expression littéraire ou artistique, la remémoration ne s'opère pas à travers une restitution linéaire du passé, mais selon les chemins sinueux de la rêverie. Lorsque le souvenir se mêle au rêve, l'écriture devient l'espace d'un retour à soi, d'un mouvement intérieur où l'imaginaire et la mémoire s'interpénètrent. Cette écriture de l'intime, qui échappe à l'ordre rationnel du récit historique, s'attache à dire les frémissements de la conscience, les vestiges affectifs du vécu, souvent dans une langue poétique et sensorielle.

Premier chapitre : L'univers de l'œuvre : entre rêve, mémoire et image

Dans ses nombreux ouvrages, et plus particulièrement dans *La poétique de la rêverie* (1960), Bachelard fait du rêve éveillé – qu'il distingue du rêve nocturne – un acte de création, une ouverture à l'imaginaire, une expansion de la conscience poétique. Chez Bachelard, le rêve n'est pas une échappée du réel, mais une exploration intime du monde. Il ne se contente pas de refléter la vie intérieure du sujet, il la transfigure : « Rêver, c'est imaginer ce qui ne fut jamais, c'est donner une âme à la matière, c'est transformer le monde par la douceur de l'image. » Ainsi, le rêve devient un véritable mode de connaissance poétique, un chemin vers l'essentiel, libéré des contraintes de la logique ou de la causalité.

La particularité du rêve bachelardien réside dans sa valeur ontologique : il participe à la construction de l'être, il révèle des dimensions profondes de la sensibilité. Dans cette perspective, les éléments naturels (l'eau, le feu, l'air, la terre) prennent une valeur symbolique et imaginaire, car ils sont porteurs de rêveries fondamentales : l'eau invite à la fluidité de l'âme, le feu à la passion, l'air à l'élévation, la terre à l'ancrage.

Contrairement à la psychanalyse freudienne, qui réduit souvent le rêve à une manifestation de désirs refoulés, Bachelard lui confère une valeur créatrice et libre, une capacité à faire surgir des images nouvelles, souvent proches du mythe ou de la poésie. Il écrit ainsi : « *La rêverie n'est pas l'évasion de l'être, elle est l'élargissement de l'âme.* »

En définitive, le rêve chez Bachelard est moins une énigme à décrypter qu'un monde à habiter. Il est une forme d'habitation poétique de l'univers, où l'homme devient non pas spectateur mais participant sensible d'un imaginaire en mouvement. Le rêve, loin d'être passivité, devient alors expérience active de l'imaginaire, puissance de création, de réenchantement et d'approfondissement de soi.

2.1 Une écriture sensible du monde

Écrire le monde, ce n'est pas simplement le dire : c'est le ressentir, l'éprouver, l'habiter de l'intérieur. Loin des abstractions froides et des généralisations lisses, l'écriture sensible engage le corps, les sens, la mémoire. Elle convoque une expérience incarnée du réel où le toucher, l'odeur, le goût, le regard ou le bruissement deviennent les voies d'accès privilégiées à une compréhension intime de l'existence.

Dans *À bout de rêves*, Slimane Saadoun nous offre une traversée sensorielle et affective du monde. Le roman se construit à la lisière du visible et de l'invisible, là où le réel s'éprouve autant qu'il se pense. À travers une prose empreinte de pudeur et de souffle poétique, l'auteur donne à sentir la fragilité de l'être, ses espoirs brisés, ses élans et ses blessures. Loin d'un réalisme dur, son écriture privilégie la vibration intérieure, les

Premier chapitre : L'univers de l'œuvre : entre rêve, mémoire et image

frémissements de la mémoire, les éclats de sensation. Ainsi se dessine une écriture sensible du monde, portée par deux dimensions majeures : la perception sensorielle et la mémoire affective.

Le roman de Saadoun est traversé par des images sensorielles qui ne sont jamais gratuites. Elles servent à exprimer l'indicible, à donner corps aux émotions que le narrateur peine à nommer. Les couleurs d'un paysage, l'odeur d'une ruelle, la lumière d'un matin d'exil ou le goût d'un fruit évoquent bien plus que leur simple présence matérielle : elles sont le prolongement du mal-être, du désir d'ailleurs, ou du manque. L'univers que décrit Saadoun est chargé de perceptions immédiates qui plongent le lecteur dans une expérience incarnée, presque tactile, de l'histoire.

Cette sensibilité au monde extérieur — au climat, à l'espace, aux sons — confère à la narration une densité poétique qui rend palpable la solitude, l'étrangeté et la fatigue du rêve. L'exil, par exemple, n'est pas seulement évoqué à travers des mots ; il se ressent dans l'humidité d'une chambre froide, dans la grisaille d'un ciel sans promesse, dans le corps du personnage qui s'use à force d'attendre.

Mais l'écriture de Saadoun s'ancre aussi profondément dans la mémoire. Une mémoire qui ne se dit pas de front, mais qui remonte à travers les sensations, les silences, les détails anodins. Le passé revient par éclats : une chanson, un objet oublié, une voix entendue dans un rêve — autant de brèches par lesquelles s'engouffrent les souvenirs enfouis. Ce sont les affects, plus que les faits, qui organisent la temporalité du récit.

Dans *À bout de rêves*, la mémoire est une matière sensible. Elle se manifeste par des réminiscences fragmentées, par des instants suspendus qui trahissent la nostalgie du pays quitté, l'absence de la mère, ou la tendresse d'un amour passé. Le narrateur n'analyse pas ; il ressent. Il ne reconstruit pas le passé selon une logique linéaire, mais selon le rythme irrégulier des émotions qui surgissent et se taisent. Le récit est donc bien plus qu'un témoignage : c'est une traversée intérieure, une manière de dire le monde non pas à travers des idées, mais à travers la chair vive de l'expérience. Par son écriture douce, pudique et intensément sensorielle, Slimane Saadoun s'inscrit dans cette lignée d'auteurs qui font du sensible le véritable cœur du récit.

2.2 L'écriture comme duplication du réel

Le roman entretient depuis toujours un rapport étroit avec le réel. S'il n'est jamais un simple reflet ou une reproduction mécanique du monde, il en constitue souvent une

Premier chapitre : L'univers de l'œuvre : entre rêve, mémoire et image

duplication : une reconfiguration, une transposition, voire une mise en scène de la réalité à travers les outils propres à la fiction. L'écriture romanesque ne reproduit pas le réel, elle le recrée, en l'interprétant, en l'approfondissant ou en le déformant selon un projet esthétique, éthique ou politique.

Dans notre corpus, le romancier part souvent d'un monde connu, familier ou observable, mais c'est par la mise en récit — par les choix de narration, de personnages, de temporalité, de focalisation — qu'il donne une nouvelle forme au réel. Le roman devient alors un miroir déformant ou grossissant, une sorte de double du monde, qui en révèle les fissures, les contradictions ou les non-dits.

Cette duplication du réel permet d'atteindre une vérité plus profonde que celle des faits. À travers la fiction, le romancier peut explorer les zones d'ombre de la société, donner une voix aux invisibles, exposer des conflits intimes ou collectifs que la réalité brute ne permet pas toujours de nommer. L'écriture romanesque ouvre ainsi un espace de réflexion, d'empathie, et parfois de contestation.

En dupliquant le réel, le roman le transforme. Il ne s'agit pas d'une copie fidèle mais d'une réinvention signifiante, où chaque détail — chaque décor, chaque geste, chaque mot — est chargé de sens. Loin d'être une simple imitation, le roman est un laboratoire de la réalité, un lieu où l'imaginaire sert à mieux comprendre le monde.

2.2.1 L'espace réel comme ancrage du récit : une géographie habitée

Dans *À bout de rêves*, l'espace géographique ne constitue pas un simple décor. Il est un acteur à part entière du récit, un cadre structurant qui influe sur les trajectoires des personnages, sur leurs choix, leurs ruptures et leurs espoirs. L'auteur y inscrit les existences dans des lieux marqués par la tension, la précarité et l'errance, révélant ainsi que l'espace est une donnée fondamentalement identitaire et existentielle.

La géographie du roman se décline en une série de lieux chargés de significations : pays d'origine déserté, villes d'accueil rêvées ou hostiles, zones de transit, de marge ou de relégation. Ces espaces sont traversés par des corps en mouvement, par des personnages en quête d'un avenir possible. Le rêve de partir, l'obsession de fuir ou de recommencer ailleurs, font de l'espace un territoire d'aspiration mais aussi de désillusion. L'espace devient à la fois horizon et frontière, promesse et obstacle.

Tout en bas, à la rencontre abrupte de la montagne et de la plaine, l'immensité plate qui s'étend jusqu'au bout de l'horizon où seuls les deux mamelles de Mlawa, émergent à travers une vapeur diffuse. (...) de la bande

d'un vert tendre de la forêt d'Ighil Jvar. Sur sa gauche, le Lalla Khlidja, dont le sommet coiffé d'un turban immaculé titille le ciel d'azur, le capeau du Gendarme couvert du vert sombre de la cédraie millénaire. Derrière lui, tout en haut de la montagne, la Dent du Lion, le mont Haizer, dont la mythologie du coin fait le lieu de résidence des Quarante Saints, et le berceau de l'humanité engendrée par la mère du Monde...Au loin, sur sa droite, la ville, Tuviret, si proche et si inaccessible. En face de lui, Haizer, chef-lieu de la commune, initialement Ighoraf ou Takaats et qui porte le nom du mont éponyme²³

Cet extrait s'appuie sur une description très précise de l'espace géographique, qui mêle références topographiques concrètes et valeurs symboliques ou mythiques, conférant ainsi à l'espace une double fonction : référentielle et narrative.

La description offre une représentation quasi cartographique d'un territoire bien localisé : montagnes, plaines, forêts, sommets sont nommés avec précision (Mlawar, Ighil Jvar, Lalla Khlidja, le mont Haizer, Tuviret, Takaats, Ighoraf. etc.). Ces toponymes ancrent le récit dans un espace réel et reconnaissable, sans artifices, donnant au lecteur des repères concrets, géographiquement situés en Kabylie. L'évocation sensorielle du paysage (la vapeur diffuse, le vert tendre ou sombre, l'azur du ciel) participe à cette impression de réel, créant une atmosphère vivante, presque tangible. L'écrivain ne reconstruit pas un lieu imaginaire : il transcrit un territoire vécu, habité, porteur de mémoire.

Mais cette insertion du réel ne se limite pas à la description topographique. L'auteur superpose au territoire une couche de légendes, de récits transmis, de croyances populaires. Le mont Haizer devient ainsi un lieu mythifié, considéré comme la résidence des Quarante Saints ou encore le berceau de l'humanité selon la tradition locale. Ce glissement du réel vers le symbolique illustre une géographie investie culturellement, où chaque montagne, chaque sommet, possède une fonction symbolique, voire spirituelle. L'espace devient alors le lieu de croisement entre histoire, mémoire, sacré et quotidien. Il ne s'agit pas d'un décor extérieur aux personnages, mais d'un espace habité par les imaginaires collectifs. Le paysage raconte une histoire, celle d'un peuple, d'une culture, d'un lien viscéral à la terre.

Cet ancrage dans le réel géographique prend une valeur introspective. En décrivant le relief, l'auteur semble aussi donner forme à un paysage intérieur : ces montagnes imposantes, cette forêt ancienne, ces horizons lointains peuvent être lus comme les projections des tensions du personnage, ses espoirs, ses enracinements, ou encore ses rêves d'ascension ou de fuite.

²³ *A bout de rêves*, Op. Cit., p. 10.

L'auteur déploie ainsi une géopoétique du déracinement, où chaque lieu est investi d'une mémoire, d'une charge affective ou d'un potentiel de transformation. L'espace géographique n'est pas neutre : il est traversé par des logiques de pouvoir, de rejet, de sélection sociale et économique. Lire *À bout de rêves*, c'est donc lire une cartographie des fractures contemporaines, où l'espace révèle les inégalités, les exclusions et les espoirs brisés.

Par son ancrage dans des territoires concrets, parfois anonymes, parfois mythifiés, le roman questionne le sens de l'appartenance, de l'exil, du refuge. Il donne à voir comment les lieux façonnent les subjectivités et comment l'imaginaire géographique alimente ou détruit les rêves. L'espace, dans *À bout de rêves*, n'est jamais passif : il est enjeu de survie, de projection et de narration.

En définitive, l'espace dans ce passage n'est pas un simple cadre. Il est une duplication poétique du réel, un espace vécu, raconté et symbolisé. L'auteur inscrit son récit dans une géographie concrète, mais en fait le support d'une mémoire collective et d'une sensibilité individuelle. La part du réel dans cette description géographique est donc essentielle : elle donne au texte sa profondeur historique, culturelle et existentielle.

2.2.2 Aguemoun n Lhif : lieu de combat et de résistance

Au cœur du récit, *Aguemoun n Lhif* s'inscrit dans la mémoire collective comme un haut lieu de résistance, un territoire marqué par le sang, le courage et la dignité. Durant la décennie noire – cette période tragique des années 1990 où l'Algérie a sombré dans la violence terroriste – ce village, comme tant d'autres, a été confronté à la peur, à la mort, mais aussi à l'élan indéfectible de la solidarité et de la lutte pour la vie.

Dans cette région où les chemins escarpés ne protègent plus du danger, les habitants d'*Aguemoun n Lhif* ont vu leur quotidien bouleversé par l'ombre du terrorisme. Mais loin de céder à la terreur, ils ont opposé à la barbarie une résistance civile et communautaire, souvent silencieuse, parfois armée, toujours héroïque. Ce lieu est devenu le théâtre de combats **acharnés**, entre les forces de l'ordre, les groupes d'autodéfense (les *groupes de légitime défense*) et les groupes armés terroristes qui tentaient d'y semer la peur et le chaos : « *Le vieil homme jouit d'une grande estime auprès des villageois pour avoir tenu tête aux terroristes qui lui demandaient de lancer un appel au djihad en direction des jeunes du village* »²⁴

Aguemoun n Lhif, c'est aussi un symbole, celui d'une population qui refuse de plier, qui protège ses enfants, qui enterre ses martyrs mais ne baisse jamais les bras. Les récits de cette époque sont empreints de larmes et de bravoure : des familles décimées, des femmes

²⁴ *A bout de rêves*, Op. Cit., p. 11.

Premier chapitre : L'univers de l'œuvre : entre rêve, mémoire et image

debout malgré la douleur, des jeunes qui ont pris les armes pour défendre leur village. Cette résistance n'est pas seulement militaire, elle est humaine, culturelle, morale : une volonté farouche de préserver la vie, la langue, la dignité face à la terreur : « *A droite de Tajmait, une stèle érigée à la mémoire des martyrs d'Aguemoun tombés durant les mouvements historiques d'Aguemoun et du pays : la Guerre de libération nationale, les émeutes de 2001, et la décennie rouge* »²⁵

Aujourd'hui encore, la mémoire de ces événements reste vive. *Aguemoun n Lhif* n'est pas qu'un lieu géographique, c'est une terre de mémoire, un nom qui rappelle à chaque Algérien la violence des années noires, mais aussi la lumière humaine qui a résisté dans l'obscurité. Rendre hommage à ce village, c'est se souvenir des luttes silencieuses, des sacrifices invisibles, des héros anonymes qui ont fait barrage à l'oubli.

Conclusion

En guise de clôture à ce chapitre, nous pouvons affirmer que le roman *About de rêves* tisse un univers où se confondent rêve, mémoire et image pour former une matière narrative à la fois fluide et profondément ancrée dans l'intériorité des personnages. Le rêve y apparaît non comme une simple échappatoire ou une suspension du réel, mais comme un espace alternatif de vérité, où se rejouent les douleurs du passé, les désirs inassouvis, et les blessures enfouies. Il devient ainsi une voie d'accès privilégiée à la mémoire — individuelle ou collective — que le récit réactive sous une forme souvent fragmentaire, sensorielle et poétique.

L'image, omniprésente dans l'écriture, joue un rôle tout aussi fondamental. Elle traduit le surgissement de la mémoire, fixe les émotions fugitives et inscrit dans le texte une esthétique visuelle marquée par la puissance évocatrice des sensations. Le roman emprunte ainsi aux langages du rêve et de la photographie mentale pour construire un monde où le temps se dilue, où le réel se recompose à travers les éclats du souvenir.

Entre narration onirique, travail de la mémoire et écriture de l'image, *About de rêves* propose une expérience de lecture singulière, où le récit devient à la fois archive affective, miroir de l'inconscient et territoire d'expression artistique. Ce tressage complexe ouvre de nombreuses pistes d'analyse, que l'on pourrait approfondir à travers une étude des modalités

²⁵ *A bout de rêves*, Op. Cit., p. 11.

Premier chapitre : L'univers de l'œuvre : entre rêve, mémoire et image

de représentation du trauma, des figures du rêveur ou encore des rapports entre imaginaire et identité.

Le deuxième chapitre se propose d'analyser l'esthétique picturale qui traverse l'écriture romanesque, en mettant en lumière les procédés par lesquels le texte devient image, et la narration, un espace de contemplation poétique. Loin d'une simple description illustrative, l'écriture picturale opère comme un véritable langage plastique, capable de donner à voir, de suggérer l'indicible et de fixer la mémoire dans des formes sensibles.

À travers un style évocateur et une forte charge visuelle, l'auteur compose une véritable esthétique du souvenir, où chaque image textuelle fonctionne comme un fragment de mémoire — parfois flou, parfois éclatant — convoquant les sensations, les émotions et les silences du passé. Le récit devient alors une galerie de tableaux où le mot cherche à atteindre la profondeur du regard.

Ce chapitre s'attardera également sur la dimension poétique de cette écriture, qui privilégie la lenteur, le détail, la musicalité des phrases, et qui donne au texte une respiration propre, faite d'ombres et de lumière, d'ellipse et de suggestion. Loin d'un réalisme brut, il s'agira de montrer comment cette écriture picturale participe à une forme de narration sensible, où l'image devient mémoire et la mémoire, poème.

Deuxième chapitre

L'écriture picturale : texte-image, esthétique du souvenir et narration poétique

Deuxième chapitre : L'écriture picturale : texte-image, esthétique du souvenir et narration poétique

Introduction

À la croisée des arts et des lettres, l'écriture picturale s'impose aujourd'hui comme une modalité expressive singulière qui dépasse les frontières traditionnelles du texte pour s'ouvrir à l'univers de l'image. Elle instaure un dialogue fécond entre le verbal et le visuel, entre la matière scripturale et la mémoire sensible. En convoquant des procédés empruntés à la peinture, à la photographie ou au cinéma, cette forme d'écriture cherche à représenter l'indicible, à restituer des impressions, des visions ou des souvenirs que les mots seuls ne sauraient pleinement traduire.

Ce va-et-vient entre texte et image ne répond pas uniquement à une esthétique du regard : il révèle une véritable poétique du souvenir, où l'image – qu'elle soit réelle, mentale ou suggérée – devient le vecteur d'une mémoire fragmentaire, d'une émotion persistante ou d'un passé recomposé. Dès lors, l'écriture picturale ne se contente pas de peindre avec les mots ; elle donne à voir ce qui a été éprouvé, perdu ou rêvé.

Ce chapitre se propose d'interroger les enjeux de cette écriture à la fois visuelle et mémorielle. Comment le texte devient-il image ? De quelle manière l'esthétique picturale participe-t-elle à une remémoration sensible ? Et en quoi cette hybridation entre narration et représentation contribue-t-elle à une nouvelle forme de création littéraire, où l'art du souvenir rejoint l'art de voir ?

La mémoire n'est jamais une archive figée ni un simple réservoir de faits : elle est mouvement, métamorphose, réécriture. Ce que nous croyons nous rappeler, ce que nous nommons « souvenir », n'est bien souvent qu'une construction mentale, recomposée à partir de fragments sensoriels, affectifs ou imaginaires. Dans l'écriture littéraire, et plus encore dans la narration poétique, cette mémoire prend forme à travers l'image intérieure — cette vision intime, subjective, souvent floue mais intensément vivante — que le texte tente de traduire. C'est ce passage de l'image mentale à la forme verbale qui constitue le cœur d'une mémoire reconstruite, où le langage poétique ne reproduit pas le passé, mais le réinvente dans l'acte d'écrire.

L'image intérieure est la trace vive de ce qui fut ressenti, perçu, aimé ou perdu. Elle ne cherche pas la fidélité documentaire, mais l'intensité émotionnelle. Elle surgit souvent par éclats : un geste, une couleur, un parfum, une lumière. Dans la narration poétique, ces bribes sont travaillées non comme des souvenirs stables, mais comme matière sensible à façonner.

Deuxième chapitre : L'écriture picturale : texte-image, esthétique du souvenir et narration poétique

L'écriture poétique devient alors un acte de condensation et de résonance : elle ne raconte pas la mémoire, elle la fait réapparaître sous des formes neuves, décalées, souvent symboliques.

Chez des auteurs comme Marguerite Duras, André du Bouchet ou Mahmoud Darwich, le souvenir se dit moins dans l'exactitude que dans la vibration : c'est un tremblement de phrase, une absence nommée, un silence habité. Loin du récit linéaire, la narration poétique suit les détours de la mémoire elle-même — discontinue, fragmentaire, affectée par le temps et la perte. Elle restitue une expérience intérieure de la mémoire, qui est celle du manque, du ressassement, parfois de l'invention.

Dans ce processus de reconstruction, la langue devient un miroir déformant, mais révélateur. Elle épouse les contours de l'image intérieure sans jamais totalement la cerner, et c'est dans cet écart que se glisse la poésie : entre ce que l'on voit en soi et ce que l'on parvient à dire. Le souvenir n'est pas figé, mais mis en mouvement, réanimé par les rythmes du texte, les métaphores, les coupes, les répétitions. Il devient un objet esthétique, un espace d'écoute du passé.

La mémoire reconstruite par l'image et la parole poétique touche alors à l'universel : elle permet d'articuler l'intime et le collectif, le singulier et le partageable. Loin d'être enfermée dans l'autobiographie, elle ouvre des brèches vers l'autre, vers l'Histoire, vers la transmission. Dans cette alchimie entre vision intérieure et verbe poétique, c'est une mémoire en devenir qui s'écrit : mouvante, vibrante, vivante.

1. Qu'est-ce que l'écriture picturale ?

L'écriture picturale désigne une forme d'expression littéraire qui emprunte ses procédés, sa sensibilité et parfois même sa structure aux arts visuels, notamment à la peinture, à la photographie ou au cinéma. Elle ne se limite pas à décrire des images ; elle vise à produire, par la seule force des mots, une sensation de visualité, à faire surgir dans l'esprit du lecteur des tableaux, des atmosphères, des scènes qui sollicitent autant l'œil que l'imaginaire. C'est dans ce sens que nous trouvons une explication aux propos de l'un des personnages de Balzac : « *La mission de l'art n'est pas de copier la nature mais de l'exprimer ! Tu n'es pas un vil copiste, mais un poète !* »²⁶. On devine ici les prémices d'un manifeste esthétique, dont la résonance persiste tant que les tourments de la création poétique continuent de hanter les artistes. Tandis que Balzac proclame avec force une conception virulente de l'acte créateur,

²⁶ Balzac, Honoré (de), *La Comédie Humaine, tome X, « Le Chef-d'œuvre inconnu »*, « Massimilia Doni », Coll « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1979, p. 418.

Deuxième chapitre : L'écriture picturale : texte-image, esthétique du souvenir et narration poétique

qu'en est-il de Slimane Saadoun ? Chez lui, l'élan créateur se nourrit d'une nostalgie féconde pour un art total, affranchi des limites du langage humain, de sa linéarité et de ses contingences. Dans le Dictionnaire du littéraire, nous pouvons lire « *« Peinture et littérature entretiennent des liens étroits, élaborés par les philosophes, les auteurs ou les peintres eux-mêmes... »*²⁷.

Cet extrait affirme l'existence d'une relation intime et profonde entre la peinture et la littérature, deux arts que l'on pourrait croire distincts dans leur forme (l'une visuelle, l'autre verbale), mais qui partagent en réalité des fondements esthétiques et expressifs communs.

La peinture et la littérature visent toutes deux à représenter le monde, à susciter des émotions, à construire une vision. Tandis que la peinture donne à voir, la littérature donne à imaginer ; pourtant, les mots peuvent peindre, et les images peuvent raconter. L'adjectif « *étroits* » insiste sur l'idée de complicité, de résonance entre les deux pratiques. Cette relation ne va pas dans un seul sens. La littérature peut s'inspirer de la peinture (description d'œuvres, style pictural, mise en scène visuelle), tout comme la peinture peut puiser dans la littérature (illustration de textes, interprétation symbolique, scènes narratives). Cela aboutit parfois à des œuvres hybrides, comme l'écriture picturale ou le poème-tableau. D'après Daniel Bergez :

Les dialogues du texte et de l'image nourrissent en permanence les créations littéraires et picturales. De Baudelaire célébrant « Peintre de la vie moderne » à René Char méditant sur Georges de La Tour, La poésie moderne a bien souvent trouvé son inspiration dans la peinture. Mais cette séduction est aussi patente chez les romanciers : Balzac, les Goncourt, Flaubert, Huysmans, Proust, ont chacun à leur manière réfléchi et questionné l'œuvre de peintres²⁸

Par cette déclaration, Bergez met en évidence les liens constants et féconds entre texte et image, en soulignant que leurs dialogues nourrissent de manière continue les créations littéraires et picturales. Il affirme que la poésie moderne, notamment, a souvent trouvé son inspiration dans la peinture, comme l'illustrent les exemples de Baudelaire, qui célèbre Le Peintre de la vie moderne, ou encore René Char, qui médite sur l'œuvre du peintre Georges de La Tour.

Dans cette perspective, le texte de Slimane Saadoun devient une toile : les mots sont des couleurs, les phrases des lignes, les rythmes des mouvements. L'auteur compose, agence,

²⁷ ARON P (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Ed. puf, 2016, p. 557.

²⁸ BERGEZ, Daniel, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2011. Cité par BELHABIB Massicylia et BENSLIMANE Radia : « L'art romanesque et l'art pictural en fusion dans La dépossession de Rachid Boudjedra », in *Revue algérienne des lettres*, Volume 8, N°1, 2024, pp. 153-164.

Deuxième chapitre : L'écriture picturale : texte-image, esthétique du souvenir et narration poétique

éclaire, efface, suggère – comme le ferait un peintre ou un photographe – afin de traduire une expérience visuelle ou émotionnelle. Sur le plan théorique, l'écriture picturale soulève plusieurs enjeux fondamentaux. Elle interroge d'abord la porosité des frontières entre les arts, en brouillant les limites entre l'ekphrasis (description d'œuvre d'art) et l'écriture plastique, qui emprunte à la peinture son vocabulaire, sa composition, sa lumière. Elle questionne aussi le rôle du lecteur, appelé non plus seulement à lire mais à regarder le texte, à en percevoir les textures, les rythmes, les contrastes. Le texte littéraire devient alors un objet visuel, où les mots opèrent comme des touches de couleur, des lignes, des formes

Ce type d'écriture a traversé l'histoire littéraire, des symbolistes aux écrivains contemporains, en passant par le romantisme et le surréalisme. Chez certains auteurs, comme Proust, Butor, Claude Simon ou Le Clézio, l'image picturale devient une matrice de perception et de structure narrative. L'écriture se donne pour tâche de rendre visible l'invisible, de capturer le fugitif, de recomposer le monde à la manière d'un tableau. C'est un type d'écriture qui privilégie souvent la métaphore, la synesthésie, les descriptions détaillées et les effets de clair-obscur, pour créer une impression de présence immédiate, presque tangible.

Mais l'écriture picturale ne se résume pas à un art de la description. Elle est également un acte de mémoire. En convoquant des images mentales ou sensibles, elle cherche à fixer l'éphémère, à ressusciter des souvenirs, à donner forme à ce qui échappe. Ainsi, elle devient un espace où se croisent la subjectivité du regard, l'intimité du souvenir et la densité poétique de l'image.

En somme, l'écriture picturale est une écriture qui donne à voir, mais surtout qui donne à ressentir. Elle engage une lecture lente, contemplative, où chaque mot devient trait, nuance ou lumière. Elle transforme le texte en tableau, et le lecteur en spectateur d'un monde intérieur recomposé.

1.1 Littérature et peinture : la visibilité du texte

Depuis toujours, la littérature et la peinture entretiennent un dialogue fécond, un jeu d'échos et de reflets où les mots cherchent à devenir images et les images, parfois, à parler. Ce croisement entre les deux arts se manifeste dans une aspiration commune : représenter le monde, en capturer la beauté, la complexité ou l'émotion. Si la peinture est un art du visible, la littérature n'est pas pour autant condamnée à l'abstraction : elle peut faire surgir, par la

Deuxième chapitre : L'écriture picturale : texte-image, esthétique du souvenir et narration poétique

puissance évocatrice du langage, des visions aussi nettes et saisissantes qu'un tableau. C'est cette capacité à « montrer avec des mots » qui fonde la visualité du texte.

La visualité, en littérature, dépasse la simple description. Elle engage une poétique du regard, une manière de construire le monde à travers des images mentales qui sollicitent l'œil intérieur du lecteur. À travers l'ekphrasis – cet exercice ancien qui consiste à décrire une œuvre d'art – ou par une narration saturée de détails visuels, l'écrivain façonne des paysages, des visages, des scènes qui s'imposent à notre imagination comme de véritables toiles. Ainsi, dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac²⁹, c'est toute une réflexion sur le geste artistique et la représentation picturale qui passe par le médium littéraire. De même, dans les romans de Proust, chaque objet, chaque lumière, chaque atmosphère est minutieusement restitué, comme dans une composition impressionniste.

Mais la visualité du texte ne réside pas seulement dans ce qu'il donne à voir : elle s'incarne aussi dans sa forme, dans sa matérialité scripturale. Certains écrivains jouent sur la typographie, la mise en page, la spatialité des mots pour produire un effet visuel. Apollinaire, avec ses Calligrammes, compose des poèmes-dessins où la forme du texte épouse son sens. Dans ce cas, le texte devient lui-même image, brouillant les frontières entre lire et regarder.

Enfin, cette tension entre littérature et peinture questionne notre rapport à la représentation : que voit-on quand on lit ? Que lit-on dans une image ? Le texte littéraire, en convoquant des images, ne se contente pas de reproduire le monde visible ; il crée un monde à voir. C'est là que réside sa puissance : dans sa capacité à convoquer l'invisible, à suggérer, à peindre ce qui échappe au regard – les émotions, les souvenirs, les rêves.

Ainsi, la visualité du texte apparaît comme un pont entre les mots et les formes, entre le lisible et le visible. Elle invite le lecteur à devenir spectateur, à contempler les images intérieures que l'écriture fait naître. Dans cette alchimie du langage et de la vision, littérature et peinture se rejoignent pour réenchanter le monde.

1.2 Références aux arts visuels dans l'écriture romanesque

Le roman, en tant que genre souple et perméable, a toujours entretenu des affinités profondes avec les autres formes d'art, notamment les arts visuels. Des tableaux décrits avec précision aux références à la photographie, au cinéma ou à la sculpture, le récit romanesque convoque sans cesse des formes esthétiques qui relèvent du regard. Ces références ne se limitent pas à l'évocation d'œuvres d'art : elles structurent souvent la perception du monde

²⁹ Balzac, Honoré de, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, 1831.

Deuxième chapitre : L'écriture picturale : texte-image, esthétique du souvenir et narration poétique

narratif, influencent la composition du récit et enrichissent sa dimension symbolique. À travers ces emprunts, le roman devient un espace d'intermédialité, où l'écriture tente de rendre visible ce qui est du ressort du visuel.

Dans de nombreux romans, la référence à la peinture, par exemple, permet à l'auteur d'enrichir son langage descriptif et d'inscrire son récit dans une tradition esthétique précise. Balzac, dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, interroge la quête de perfection artistique à travers la figure du peintre Frenhofer, offrant une méditation sur les limites de la représentation. Plus tard, Zola, dans *L'Œuvre*³⁰, s'inspire des débats esthétiques de son temps et de l'impressionnisme pour dresser le portrait d'un artiste tourmenté. Ces références à la peinture ne sont pas décoratives : elles participent d'une réflexion sur la création, sur le visible et l'invisible, sur ce qui peut ou non être montré.

La photographie et le cinéma, arts du regard et du mouvement, ont également influencé profondément la forme romanesque contemporaine. Les écrivains du XXe siècle, comme Claude Simon³¹ ont intégré des procédés inspirés de ces médiums : cadrage, montage, zoom, fixité d'une scène. Ces techniques visuelles redéfinissent l'écriture romanesque, l'ouvrent à de nouvelles temporalités et à une nouvelle perception du réel.

La présence des arts visuels dans le roman permet aussi de convoquer un imaginaire collectif, une culture partagée. La mention d'un tableau célèbre, comme *Les Ménines* de Velázquez³² ou *La Joconde* de Léonard de Vinci³³, ne se réduit pas à une allusion : elle fonctionne comme un miroir symbolique, une clé d'interprétation du texte. Le personnage, le décor ou la situation narrative peuvent être éclairés, voire détournés, par cette mise en relation avec une œuvre visuelle.

Dans notre corpus, il ne s'agit pas à proprement parler de références explicites aux arts visuels ou à des œuvres picturales précises. Pourtant, le lecteur a constamment l'impression que le romancier manie la plume comme un pinceau, tant la description des lieux et des personnages semble relever d'un travail quasi pictural. Par le soin accordé aux couleurs, à la lumière, aux matières, mais aussi par le jeu subtil des contrastes et des détails, l'écriture prend une dimension visuelle intense, donnant à voir les scènes comme si elles étaient peintes sous nos yeux.

³⁰ Zola, Emile, *L'œuvre*, Paris, Charpentier, 1886.

³¹ Simon, Claude, *La Route des Flandres*, Paris, Éditions de Minuit, 1960.

³² Velázquez, *Les Ménines* (portrait), 1656.

³³ De Vinci, Léonardo, *La Joconde*, 1517.

Deuxième chapitre : L'écriture picturale : texte-image, esthétique du souvenir et narration poétique

Ce style pictural ne cherche pas à imiter la peinture, mais à en reproduire la précision, la richesse sensorielle et la capacité évocatrice. Le texte devient ainsi une surface d'inscription sensible, où le mot prend le relais du trait, et où la mémoire comme l'imaginaire s'incarnent dans des images mentales puissantes, presque tangibles.

En rendant hommage à la peinture, le romancier interroge ses propres moyens d'expression et ses limites. Il devient un lieu de dialogue entre l'image et le mot, entre ce qui se voit et ce qui se lit.

2. Les procédés de l'écriture picturale dans *A bout de rêves*

Dans *À bout de rêves*, Slimane Saadoun mobilise une écriture profondément visuelle, qui relève d'une véritable poétique picturale. Le texte ne se contente pas de raconter : il figure, compose, projette des images mentales, comme autant de tableaux que le lecteur est invité à contempler. Loin d'une description froide ou purement informative, cette écriture s'inspire des arts visuels pour construire un univers sensoriel et plastique.

Parmi les procédés dominants, on note d'abord l'usage récurrent de métaphores et de comparaisons plastiques, qui transforment les éléments du réel en motifs visuels. Les couleurs, les lumières, les formes, les mouvements sont minutieusement évoqués pour donner à voir. Un simple paysage devient ainsi une scène composée, où chaque détail est pensé comme un élément de tableau. L'auteur emploie souvent des termes empruntés au lexique pictural : *ombres, lumières tamisées, traits diffus, camaïeux*, etc., renforçant l'effet de visualisation. Ensuite, l'attention portée à la lumière et à ses variations est l'un des marqueurs fondamentaux de cette écriture picturale³⁴. Les scènes se déroulent dans des ambiances crépusculaires, lunaires ou incandescentes, qui rappellent les jeux de clair-obscur des peintres baroques ou les contrastes nets des impressionnistes. La lumière n'est pas un simple décor : elle est un vecteur d'émotion, une composante dramatique du récit.

La composition spatiale du texte participe également à cette picturalité. Certaines descriptions fonctionnent comme des plans cinématographiques ou des cadrages picturaux : plans larges, gros plans sur un visage, panoramiques sur une ville endormie. Le narrateur semble parfois adopter un regard de peintre, plaçant ses personnages et ses objets dans un espace délibérément organisé, comme sur une toile. En décrivant *Aguemoun n L'hif*, le narrateur écrit : « *C'est un coin perdu. Un trou oublié de Dieu et de la géographie. Un*

³⁴ BOURDIN, Dominique, *Le langage secret des couleurs*, Paris, Editions Grancher, 2006.

Deuxième chapitre : L'écriture picturale : texte-image, esthétique du souvenir et narration poétique

hurlevent. Seuls les aigles et els vautours occupent les rochers en haut du village, endroit propice pour surveiller l'espace au-dessus de la plaine »³⁵.

Le début du passage dépeint un espace relégué, effacé du monde, qualifié de « *coin perdu* » et de « *trou oublié de Dieu et de la géographie* ». Cette formulation hyperbolique et ironique exprime une exclusion radicale : le lieu ne figure ni sur les cartes humaines (géographie), ni dans le regard divin (Dieu). Il s'agit d'un non-lieu, d'une périphérie absolue, qui échappe à l'ordre, à la mémoire et à la centralité.

Le mot « *hurlevent* », unique et frappant, évoque un paysage battu par les vents, rude et bruyant, où règne une nature indomptée. Il résonne aussi avec l'imaginaire du roman *Les Hauts de Hurlevent* d'Emily Brontë³⁶, dont il hérite l'image d'un espace mélancolique, isolé, tragique. Le vent personnifié devient une voix de la solitude, une plainte continue du lieu abandonné.

Le passage mentionne que seuls « *les aigles et les vautours* » occupent les hauteurs du village. Ces oiseaux symbolisent à la fois la grandeur, la vigilance, mais aussi la mort. Leur présence souligne le caractère inhospitalier du lieu, déserté par l'humain et réinvesti par des espèces sauvages. En dominant les rochers, ils deviennent les gardiens silencieux d'un territoire spectral, observent de loin, détachés de toute vie sociale.

Ce lieu, relégué et oublié, est pourtant le point de vue des aigles, c'est-à-dire un poste d'observation élevé, dominant la plaine. Cela introduit un renversement subtil : ce qui est marginal d'un point de vue humain devient central pour le regard animal, voire pour une conscience supérieure. L'espace méprisé se transforme ainsi en vigie du monde, lieu de guet, peut-être de résistance ou de mémoire.

Ainsi, l'écriture de Slimane Saadoun se distingue par une rhétorique de la fixité : des scènes suspendues, des instants figés dans une sorte d'éternité visuelle. Ce sont de véritables arrêts sur image, qui rappellent l'ekphrasis, bien que l'auteur ne décrive pas des œuvres existantes, mais crée lui-même des « tableaux verbaux ».

2.1 Descriptions visuelles, tableaux littéraires.

Lorsque la littérature s'empare du visible, elle ne se contente pas de représenter le réel : elle le recompose, le met en scène, le peint avec des mots. Dans cette alchimie singulière, la description visuelle devient bien plus qu'un ornement stylistique ; elle constitue un acte de

³⁵ *A bout de rêves*, Op. Cit., p. 8.

³⁶ Brontë, Emily, *Les Hauts de Hurlevent (Wuthering Heights)*, 1847.

Deuxième chapitre : L'écriture picturale : texte-image, esthétique du souvenir et narration poétique

création plastique, une tentative d'atteindre, par le langage, la puissance immédiate de l'image.

Le tableau littéraire est cette forme d'écriture où le texte s'organise comme une composition picturale. Il y a cadre, mise en lumière, point de vue, profondeur, textures et couleurs — mais sans pinceaux ni pigments. C'est la phrase qui trace les lignes, la métaphore qui donne de la matière, le rythme syntaxique qui suggère le mouvement ou la fixité. L'écrivain devient, à sa manière, peintre du monde intérieur et extérieur. Dans cette perspective, les descriptions visuelles s'inscrivent dans une tradition longue et féconde, de Chateaubriand à Proust, de Flaubert à Claude Simon, où l'écriture aspire à rendre sensible l'insaisissable, à figer l'instant comme dans un tableau. Ce sont des moments de pause dans le récit, des arrêts sur image, où l'attention au détail transforme le paysage ou la scène en une vision presque palpable.

Ce lieu autrefois sinistre empreint de souvenirs et d'émotions et offrant une vue panoramique sur les alentours est aujourd'hui le lieu de rencontre pour les jeunes gens du village. Des pierres plates disposées en cercle servent de sièges improvisés.

Un sentier s'échappe de l'étroit plateau et se perd dans une pinède envahie de maquis, endroit tellement craint durant les années terribles pour les possibilités de coup de main contre les occupants de la plateforme.³⁷

L'auteur peint ici un tableau précis, presque cinématographique, en combinant des éléments topographiques, sensoriels et émotionnels. L'espace est vu de manière panoramique, ce qui suggère un regard large, contemplatif, permettant d'embrasser les alentours. La présence des pierres disposées en cercle ajoute un détail concret et visuel fort : on imagine immédiatement un cercle rustique, simple, humain, au cœur d'un décor naturel. L'image du sentier qui s'échappe donne du mouvement à la scène, comme une invitation à l'errance ou à la mémoire. L'ensemble compose un tableau vivant, dans lequel la nature (plateau, pinède, maquis) n'est pas seulement un décor, mais un personnage à part entière, porteur de sens, de mystère et d'histoire.

Le passage repose sur un jeu de contrastes temporels et émotionnels : D'un côté, « le lieu autrefois sinistre », marqué par les souvenirs douloureux et la peur, notamment liée aux « années terribles » (époque de guerre ou d'occupation). De l'autre, le présent apaisé, où les jeunes du village se retrouvent pour partager un moment de convivialité.

³⁷ *A bout de rêves*, Op. Cit., p. 9.

Deuxième chapitre : L'écriture picturale : texte-image, esthétique du souvenir et narration poétique

Ce glissement du lieu de mémoire traumatique vers un espace de vie et de socialisation crée une poétique de la résilience. Le texte montre comment un lieu chargé d'histoire peut se transformer, guérir, et accueillir de nouvelles significations. Il devient un palimpseste spatial, où se superposent les couches du passé et du présent.

Cet extrait construit un véritable tableau littéraire, mêlant description visuelle précise et charge émotionnelle profonde. Le lieu décrit n'est pas neutre : il est habité par le temps, par l'histoire, par les hommes. Grâce à une écriture sensorielle et évocatrice, l'auteur donne à voir un espace de tension entre mémoire et renouveau, entre blessure et réappropriation, faisant du paysage un miroir de l'âme collective.

Mais ces tableaux littéraires ne se limitent pas à imiter la peinture. Ils en déplacent les codes, en rejouent les effets, et parfois même, en inventent d'autres. Ils interrogent la capacité du langage à faire voir, à construire du visible à partir de l'abstrait. En cela, la description visuelle devient un enjeu esthétique et théorique majeur : elle manifeste une tension entre l'image figée et le flux narratif, entre le regard et le verbe, entre la contemplation et le récit.

À travers cette poétique du regard transposée dans l'écriture, le texte *A bout de rêves* affirme sa capacité à rivaliser avec les arts visuels, à devenir elle-même un espace pictural où les mots créent des mondes à voir autant qu'à lire.

2.2 Couleurs, lumières, matières : la palette lexicale de l'écrivain.

Écrire, c'est peindre avec des mots. À la manière du peintre qui dispose de pigments, de nuances et de textures pour faire vibrer la toile, l'écrivain convoque les couleurs, les lumières et les matières du langage pour donner chair au monde. Chaque terme choisi devient une touche déposée sur la page blanche, un éclat de lumière, une ombre, une rugosité ou une transparence.

La couleur, d'abord, est le vecteur du sensible. Elle éveille l'imaginaire, signale une émotion, installe une atmosphère. Du rouge sanglant au bleu apaisant, du gris cendré au vert d'espérance, la langue littéraire s'ouvre à une infinité de déclinaisons chromatiques, où chaque teinte porte en elle une charge symbolique, affective ou culturelle.

La lumière vespérale chaude et dorée du début de l'automne baigne les paysages de part et d'autre de la route. (...) Les terres labourées s'étendent de part et d'autres de la route, créant un patchwork de couleurs automnales. Ces terres étaient autrefois plantées de vignobles (...) La nostalgie l'envahit

Deuxième chapitre : L'écriture picturale : texte-image, esthétique du souvenir et narration poétique

alors que les vignes, autrefois luxuriantes, ont laissé place à ces vastes étendues cultivées.³⁸

Le texte s'ouvre sur la description de la lumière vespérale, c'est-à-dire celle de la fin du jour. Cette lumière n'est pas crue ni aveuglante, mais « *chaude et dorée* », ce qui suggère une atmosphère apaisée, douce, presque nostalgique. Le qualificatif « dorée » renvoie à la richesse chromatique de l'automne, mais aussi à une valeur symbolique : le doré évoque souvent la beauté fragile de ce qui décline, comme un dernier éclat avant la nuit ou l'hiver.

La lumière « *baigne* » les paysages, verbe qui suggère une immersion lumineuse, un enveloppement sensoriel. Il ne s'agit pas seulement d'éclairer, mais de souligner, de caresser, d'unifier. La lumière devient alors actrice du tableau, elle anime le décor, elle lui confère vie et émotion.

L'expression « *patchwork de couleurs automnales* » introduit l'idée d'un paysage coloré, composite, presque pictural. Le mot patchwork évoque un assemblage d'éléments disparates mais harmonieux, comme un tissu fait de morceaux variés. Cela suggère la diversité des teintes : ocres, rouges, bruns, orangés, dorés... autant de couleurs qui traduisent le passage du temps et la transformation des paysages.

L'automne, saison de la transition, est ici mise en scène par la couleur, qui devient langage du cycle naturel : la terre, autrefois verte et cultivée, se pare de teintes chaudes avant le dépouillement hivernal. L'effet est à la fois visuel et symbolique.

La dernière phrase, « *ces terres étaient autrefois plantées de vignobles* », introduit une couche mémorielle à la description. Les couleurs actuelles du paysage sont habitées par le souvenir de ce qu'il fut. Ainsi, les couleurs ne sont pas seulement un fait esthétique, mais aussi le témoignage d'un temps révolu, d'un passé agricole, vivant, disparu. Cela crée une superposition entre l'image présente et les traces du passé, comme si la lumière et les couleurs révélaient, en creux, une mémoire enfouie dans le paysage.

Dans ce passage, lumière et couleurs jouent un rôle fondamental : elles ne se contentent pas de décrire le paysage, elles le transforment en tableau vivant, en espace émotionnel et mémoriel. La lumière dorée de l'automne et le patchwork coloré des terres labourées traduisent à la fois la beauté du moment présent et la résonance du passé, inscrivant ainsi le paysage dans une temporalité sensible et poétique.

La lumière traverse les scènes, caresse les silhouettes, révèle l'invisible. Elle est cette alchimie qui permet à l'écrivain de modeler l'espace, de rythmer le temps, d'installer des

³⁸ *About de rêves*, Op. Cit., p. 89.

Deuxième chapitre : L'écriture picturale : texte-image, esthétique du souvenir et narration poétique

climats intérieurs. L'aube naissante, le crépuscule doré, la clarté crue ou la pénombre diffuse deviennent autant de ressources stylistiques pour traduire le mouvement du monde et des âmes.

Et puis il y a la matière, cette présence tactile des choses, cette densité que la langue parvient à suggérer par le lexique. Le grain du sable, la rugosité de la pierre, la douceur du velours, la froideur du métal : autant de sensations incarnées dans les mots. La littérature devient alors sensorielle, presque palpable, traversée de textures qui invitent à lire avec le corps autant qu'avec l'esprit.

Ainsi, la palette lexicale de l'écrivain ne relève pas seulement de l'ornement ou de l'effet. Elle constitue une manière d'habiter le réel, de le recomposer à travers la sensibilité. Elle est une poétique du regard, une esthétique du verbe, un art du détail. Chaque choix lexical participe à la construction d'un univers singulier, où les couleurs disent le trouble ou la joie, où les lumières sculptent les émotions, où les matières font résonner la mémoire du monde.

2.3 Le rythme visuel de la phrase.

Lire n'est pas seulement un acte de compréhension intellectuelle : c'est aussi une expérience sensorielle. Au fil des lignes, le lecteur ne fait pas que déchiffrer des signes — il suit des mouvements, capte des pulsations, perçoit des formes. Dans cette dynamique, la phrase littéraire n'est pas qu'un simple enchaînement de mots soumis à une syntaxe ; elle devient surface, flux, respiration. Sa construction rythmique agit sur la perception, non seulement sonore (musicale), mais aussi visuelle. Le rythme visuel de la phrase désigne alors cette capacité du texte à se donner à voir, à modeler le regard, à inscrire dans l'espace du blanc et de la ligne une forme d'image ou de mouvement.

Les rayons du soleil déclinant illuminent les nuances ocres, rouges et dorées.
La route est bordée de chaque côté par de majestueuses rangées d'oliviers.
Leurs feuilles, d'un vert profond, captent la lumière et scintillent telles des émeraudes dans le paysage.³⁹

Ce rythme visuel se manifeste d'abord dans la longueur et la fragmentation de la phrase. Une phrase courte et coupante imprime une lecture hachée, presque stroboscopique, comme un clignotement : elle laisse des traces nettes, marquées, des blocs de sens posés dans l'espace. À l'inverse, une phrase longue, sinueuse, ponctuée de virgules et de subordonnées,

³⁹ *A bout de rêves*, Op. Cit., p. 89.

Deuxième chapitre : L'écriture picturale : texte-image, esthétique du souvenir et narration poétique

dessine un sillage, une ligne fluide qui emporte le regard et crée une sensation de glissement ou d'enroulement.

Le rythme visuel de ce passage repose sur une progression en trois temps, allant de la lumière globale à la structure du paysage, puis au détail brillant. Par son organisation fluide, ses images précises et son attention aux effets de lumière, le texte crée un tableau vivant, harmonieux, presque tactile, où le lecteur voit, ressent et se déplace dans l'espace décrit. L'écriture devient ainsi regard et mouvement, à la manière d'un travelling de caméra ou d'un pinceau guidé par la lumière.

La ponctuation, elle aussi, devient un outil graphique. Les tirets, les points-virgules, les ellipses ou les blancs typographiques agissent comme des signes de respiration, mais aussi comme des repères visuels. Ils ralentissent ou accélèrent la lecture, fragmentent ou fluidifient le texte, suggérant un rythme interne qui dépasse le seul champ auditif. La phrase devient alors chorégraphie visuelle : elle guide le mouvement des yeux autant que celui de la pensée.

Certains écrivains ont poussé cette logique jusqu'à faire de la disposition des phrases un enjeu esthétique à part entière. La phrase se déploie dans l'espace blanc de la page comme une figure libre, échappant à la linéarité classique pour mieux faire voir le souffle, la tension ou la rupture qu'elle contient. Le rythme visuel de la phrase engage donc une poétique du regard, où l'écriture ne cherche pas seulement à dire mais à dessiner le temps et à sculpter le silence. En ce sens, il s'agit d'un geste profondément plastique, où la syntaxe devient forme et le mot, matière. C'est une manière pour la littérature de rejoindre les arts visuels, non par imitation, mais par correspondance intime — en traçant, par les ressources mêmes du langage, les contours d'un monde sensible.

3. L'image comme vecteur de mémoire

Au sein de l'espace de la fiction romanesque, la mémoire n'est jamais un simple souvenir : elle est matière vive, tremblante, en constante réinvention. Le roman, en tant qu'espace de narration et de remémoration, puise souvent dans l'image — visuelle, mentale, symbolique — un appui pour dire l'indicible, faire surgir l'oublié, reconstruire un passé fragmenté. L'image devient alors plus qu'un ornement du récit : elle en est le vecteur, la passerelle entre le souvenir et l'écriture, entre l'intime et le langage.

Qu'elle soit réelle ou imaginaire, l'image agit comme un déclencheur mnésique. Dans À la recherche du temps perdu, une simple madeleine trempée dans le thé fait jaillir une mémoire profonde, mais c'est surtout l'image de la scène — l'objet, le geste, la sensation —

Deuxième chapitre : L'écriture picturale : texte-image, esthétique du souvenir et narration poétique

qui recompose, sous la plume de Proust, tout un monde disparu. Ce pouvoir de l'image réside dans sa capacité à condenser le temps, à en fixer un fragment dans une forme sensible. Ainsi, le souvenir devient visible, il prend corps dans le récit à travers des tableaux, des scènes, des détails visuels porteurs d'émotion.

Chez Slimane Saadoun, l'image photographique insérée dans le texte joue un rôle essentiel : elle n'illustre pas le récit, elle en interroge la véracité, en prolonge la mémoire ou en contredit la linéarité. Loin d'être un simple document, la photographie devient trou dans la mémoire, résidu de réel autour duquel le récit s'organise comme une spirale. La présence de l'image permet ainsi d'explorer les tensions entre mémoire individuelle et mémoire collective, entre fiction et histoire.

Dans certains romans, c'est l'acte même de voir qui déclenche le processus de remémoration. Une lumière, un visage, un paysage suffisent à ramener à la surface un passé enfoui. Le roman devient alors une écriture de la réminiscence, où chaque image n'est pas seulement un souvenir, mais la preuve que quelque chose a eu lieu, même si la mémoire en a perdu les mots. C'est dans cette tension entre le visible et le dicible que l'écriture romanesque trouve une de ses forces : dire ce qui ne peut être dit autrement qu'à travers une image, souvent fuyante, toujours chargée d'affect.

Enfin, dans une époque saturée de visuels, où l'image semble avoir pris le pouvoir sur le récit, le roman réinvestit l'image non comme fin mais comme instrument de pensée. Elle devient trace, stigmat, empreinte : ce qui reste quand tout a disparu. Dans ce sens, l'image n'est pas là pour remplacer la mémoire, mais pour l'incarner, l'activer, la faire circuler dans les plis du récit.

Ainsi, l'image dans l'écriture romanesque n'est ni pure décoration ni simple illustration : elle est mémoire en acte. En cristallisant un moment, en fixant un détail, elle rend visible l'invisible, elle tisse des liens entre les époques, les êtres, les lieux. À travers elle, le roman devient non seulement un lieu de mémoire, mais un laboratoire de la mémoire, où les images ne cessent de renaître, de se recomposer, de nous rappeler que la mémoire est d'abord une affaire de regard.

3.1 Les scènes-miroirs et les fragments mémoriels visuels.

Dans le tissu narratif romanesque, certaines formes d'écriture fragmentaire et introspective occupent une place singulière. Parmi elles, les scènes-miroirs et les fragments mémoriels visuels se révèlent comme des procédés d'une grande densité symbolique et

Deuxième chapitre : L'écriture picturale : texte-image, esthétique du souvenir et narration poétique

affective. À travers ces dispositifs, l'écrivain explore la construction de soi, le rapport au passé et la persistance des images dans la conscience.

Les scènes-miroirs sont des moments du récit où le personnage, face à un reflet – qu'il soit réel (un miroir, une vitrine, une surface d'eau) ou métaphorique (le regard de l'autre, la mémoire d'un geste) – se confronte à lui-même. Ces scènes marquent souvent un point de rupture ou de révélation intérieure. Elles participent à une dynamique d'introspection où le reflet n'est jamais neutre : il trouble, questionne, dédouble. Le miroir devient surface de projection, mais aussi d'interrogation.

Dans de nombreux romans, ces instants cristallisent une tension entre ce que le personnage croit être et ce qu'il découvre de lui-même. La scène-miroir met en jeu la dualité, le masque, le sentiment d'étrangeté à soi. Elle révèle un espace de transition, entre l'identité assumée et l'identité en crise.

À ces scènes s'ajoutent les fragments mémoriels visuels, c'est-à-dire ces souvenirs qui surgissent non sous forme de récit structuré, mais d'images mentales, souvent floues, discontinues, teintées d'émotion. Le roman contemporain, en particulier, accorde une place croissante à ces éclats de mémoire qui surgissent à la manière de photographies mentales : un visage, une lumière d'enfance, un geste figé, un détail presque insignifiant qui résiste à l'oubli.

Ces fragments ne sont pas de simples évocations nostalgiques : ils incarnent la persistance du passé dans le présent. Ils apparaissent souvent sans logique apparente, à la faveur d'un geste, d'un parfum, d'un silence. Leur surgissement aléatoire mime le fonctionnement réel de la mémoire affective, qui ne suit pas un fil chronologique mais obéit à la logique du choc, de l'empreinte.

La cohabitation entre scènes-miroirs et fragments mémoriels visuels dans un roman participe d'une écriture de la faille, de la discontinuité, mais aussi de la profondeur intérieure. Ce sont des moments de bascule, où le récit se fait plus intérieur, plus sensible, plus visuel. En fragmentant le souvenir, en le chargeant d'images obsédantes ou de reflets troublants, le texte romanesque s'ancre dans une esthétique de l'éclat et du vertige. Ces procédés offrent ainsi une richesse interprétative et émotionnelle, tout en rendant compte de la complexité de la mémoire humaine : elle ne se dit pas, elle se montre – par bribes, en silence, à travers une image ou un reflet.

3.2 La photographie mentale comme archive du passé.

Deuxième chapitre : L'écriture picturale : texte-image, esthétique du souvenir et narration poétique

Dans l'imaginaire littéraire, la mémoire ne se contente pas de restituer des faits : elle fixe des images, souvent saisies dans l'instant, qui deviennent les jalons d'une histoire intime ou collective. Ces photographies mentales, sortes de clichés intérieurs, fonctionnent comme des archives affectives du passé. Elles ne sont pas seulement des souvenirs, mais des figures cristallisées de la mémoire, des fragments visuels qui hantent ou éclairent le récit. Dans l'écriture romanesque, elles jouent un rôle fondamental : elles structurent la narration, nourrissent l'émotion, et révèlent les zones sensibles de l'être.

À la différence de la photographie réelle, l'image mentale ne fige pas objectivement un moment ; elle le recompose subjectivement. Elle est altérée par le temps, la nostalgie, le manque, ou le traumatisme. Pourtant, c'est dans cette imperfection même que réside sa puissance littéraire : l'image mentale, floue ou fragmentaire, stimule l'imaginaire. Elle appelle à être dite, traduite, transformée en mots. L'écriture romanesque devient alors le lieu où ces images intérieures se développent, se superposent, s'articulent dans une narration souvent marquée par l'ellipse, la digression ou la remémoration.

Certains romanciers, comme Marcel Proust, ont fait de la mémoire involontaire un principe d'écriture, où une sensation – un goût, une odeur, une lumière – réactive une photographie mentale ancienne, déclenchant le flux du récit.

Ainsi, la photographie mentale agit comme un moteur poétique et narratif : elle est à la fois trace et manque, témoignage et fantasme. Elle pousse l'écriture à explorer les profondeurs du sujet, à entrecroiser mémoire individuelle et histoire collective. Par sa force suggestive, elle offre au romancier un matériau riche, malléable, propice à toutes les métamorphoses. Elle transforme la fiction en un espace de reconstruction, où l'auteur peut recomposer le passé à partir d'images mentales qui, telles des photographies oubliées, refont surface dans la lumière de l'écriture.

4. Recomposition du passé par l'image

La représentation du passé à travers l'image ne relève jamais d'une restitution purement fidèle ou linéaire. Elle procède souvent par des opérations de recomposition, où l'acte de figurer le souvenir se confond avec une forme d'interprétation et de reconstruction. Deux procédés esthétiques majeurs permettent de rendre compte de cette complexité : le collage et la juxtaposition, d'une part, la fragmentation et l'ellipse narrative, d'autre part. Ces procédés visent moins à restituer le passé dans sa continuité qu'à donner à voir ses traces, ses blessures, ses silences.

Deuxième chapitre : L'écriture picturale : texte-image, esthétique du souvenir et narration poétique

4.1 Mémoire non-linéaire : le collage, la juxtaposition.

Le collage emprunte au langage des arts plastiques un mode de représentation qui mêle différentes temporalités, matériaux ou registres visuels. Il permet de faire coexister dans une même image ou une même séquence des éléments hétérogènes : photographies d'archives, extraits de journaux, dessins, symboles culturels. Par ce procédé, l'image devient palimpseste, surface de mémoire où des couches temporelles et affectives s'entrecroisent.

La juxtaposition, quant à elle, fonctionne par voisinage : en mettant côte à côte des fragments issus d'époques ou de contextes différents, elle invite à des lectures comparatives, contrastées, parfois conflictuelles. Loin de la continuité narrative, cette approche crée des chocs visuels ou émotionnels qui soulignent les ruptures de l'histoire ou les zones d'ombre du souvenir.

La fragmentation s'inscrit dans une esthétique du discontinu. L'image ne donne plus accès à un récit totalisé mais à des bribes, des éclats, des moments suspendus. En morcelant la représentation, l'artiste ou le narrateur visuel fait ressentir l'impossibilité de restituer un passé dans son intégralité. Le fragment devient alors symbole d'une mémoire blessée ou lacunaire.

Le souvenir, à première vue, semble être l'empreinte fidèle du passé, la trace que le temps laisse dans la conscience. Pourtant, lorsqu'on s'en approche, on découvre un territoire bien plus mouvant, instable, soumis aux jeux de l'imaginaire. La mémoire ne restitue pas mécaniquement les faits ; elle les filtre, les modèle, les colore d'émotions, de silences, de regrets et de désirs. Ainsi, entre fidélité au vécu et invention involontaire ou assumée, le souvenir oscille, brouillant la frontière entre réalité et reconstruction.

L'imaginaire agit sur le souvenir comme un peintre sur une esquisse : il souligne certains traits, en efface d'autres, introduit des lumières nouvelles. Le passé est rarement restitué tel qu'il fut ; il est revisité, reconfiguré, parfois pour mieux le supporter, parfois pour en faire un récit transmissible. La mémoire affective, notamment, agit comme un filtre subjectif, donnant au moindre détail une importance symbolique. Ce que l'on croit se rappeler, souvent, est ce que l'on désire avoir vécu ou ce que l'on a besoin de retenir.

Mais cette part d'invention ne disqualifie pas la mémoire ; elle en révèle au contraire la richesse. Le souvenir n'est pas un simple enregistrement du réel : c'est une élaboration, un discours sur le passé, une mise en récit où l'imaginaire permet de donner sens à ce qui fut. Il ne s'agit pas de falsification, mais d'une forme de vérité intérieure, que seule la subjectivité permet d'approcher.

Deuxième chapitre : L'écriture picturale : texte-image, esthétique du souvenir et narration poétique

Dans *A bout de rêves*, cette tension entre fidélité et invention devient féconde. L'auteur puise dans ses souvenirs, mais il les travaille, les tisse avec la fiction, pour mieux dire l'indicible, pour porter la mémoire au-delà de l'anecdote. Ainsi, l'imaginaire du souvenir devient un outil de création, une passerelle entre le passé vécu et le présent écrit.

4.2 L'image comme fiction du réel.

Dans l'univers romanesque, l'image n'est jamais neutre. Elle surgit comme un point d'ancrage sensible du réel tout en l'éloignant par le prisme de l'imaginaire, de la mémoire ou de la subjectivité. Elle ne se contente pas de refléter ce qui est ; elle le reformule, le filtre, le transpose dans une trame narrative où la perception supplante la vérité. Ainsi, l'image devient fiction du réel : elle crée une version du monde, élaborée par la conscience du narrateur, de l'auteur ou du personnage, et conditionnée par les procédés d'écriture.

Dans bien des romans contemporains, notamment ceux qui s'inscrivent dans une veine introspective ou post-traumatique, l'image opère comme une capsule du passé. Elle surgit dans le flux du récit telle une fulgurance : une photo ancienne, un éclat de lumière, un geste figé dans la mémoire visuelle. Mais cette image, loin d'être un simple souvenir, agit comme un déclencheur narratif. Elle oriente le récit, crée une tension entre ce qui a été et ce qui est dit, et fait vaciller les certitudes du lecteur. En ce sens, l'image est une fiction du réel : elle fabrique un monde vraisemblable mais instable, où l'on ne sait plus si l'on regarde une vérité ou une invention.

L'image devient également un espace de résistance au silence ou à l'oubli. Dans des contextes marqués par la censure, la guerre ou la violence, elle se présente comme un langage détourné, un mode de dire l'indicible. Elle restitue, sous forme de scènes fragmentées, la profondeur de ce qui a été vécu sans pouvoir être pleinement raconté. Ce que le mot hésite à dire, l'image le suggère. Ainsi, elle joue un rôle crucial dans la construction de la mémoire fictionnelle, entre révélation et effacement.

Enfin, dans une perspective méta-poétique, l'image sert aussi à interroger le statut du récit lui-même. En se présentant comme trace, elle rappelle que toute narration est reconstruction, interprétation, et parfois mensonge. L'image est alors le miroir faussé d'un réel inaccessible, qui invite le lecteur à questionner la frontière entre réel et fiction, entre représentation et invention.

L'image dans le roman est donc bien plus qu'une simple description visuelle. Elle est un outil de fictionnalisation du réel, un opérateur de sens et un vecteur de subjectivité. Elle

Deuxième chapitre : L'écriture picturale : texte-image, esthétique du souvenir et narration poétique

permet au romancier de réécrire le monde non pas tel qu'il est, mais tel qu'il est perçu, rêvé, déformé, voire reconstruit à travers les blessures ou les désirs des personnages. En cela, elle incarne une des formes les plus puissantes de l'écriture romanesque contemporaine.

4.3 L'écriture comme reconstruction poétique de la mémoire.

L'écriture romanesque, loin d'être une simple narration des faits passés, se déploie souvent comme une tentative de reconstruction poétique de la mémoire. Elle s'érige en lieu de recomposition où les souvenirs, les silences et les oublis se reconfigurent en un langage symbolique, fragmentaire et chargé d'émotion. En cela, l'écriture n'archive pas seulement la mémoire, elle la re-crée, l'enchanté, la transforme en une matière vivante et poétique.

Dans nombre de récits contemporains, notamment ceux qui s'inscrivent dans des contextes de post-trauma, d'exil ou de perte, la mémoire apparaît comme une entité brisée, éparse, menacée par l'oubli ou la falsification. L'acte d'écrire devient alors un geste de réparation : par les mots, l'auteur tente de rassembler les fragments d'un passé dispersé, de donner forme à ce qui a été tu ou effacé. Mais il ne s'agit pas de restituer le passé dans sa linéarité factuelle ; l'écriture propose une mémoire filtrée par la sensibilité, par l'imaginaire, par l'émotion. Elle devient ainsi une mémoire poétique, portée non par la logique de l'histoire, mais par le rythme, la métaphore, l'image, la musicalité.

Cette reconstruction poétique passe souvent par des formes narratives éclatées : récits non chronologiques, voix multiples, silences éloquents, ellipses et répétitions. Elle se nourrit aussi de la rêverie, de la mémoire sensorielle, du détail anodin qui prend une dimension symbolique. L'écriture devient alors un territoire d'exploration intérieure, où le passé s'invente autant qu'il se rappelle, où les souvenirs personnels se mêlent à la mémoire collective, dans une alchimie subtile entre réel et fiction.

En reconstruisant la mémoire par l'écriture, l'auteur donne aussi au lecteur la possibilité d'habiter ce passé reconfiguré. Il l'invite à devenir témoin d'une mémoire qui, bien qu'intime, touche à l'universel. Le poétique devient alors un pont entre les subjectivités, une manière de transmettre ce qui ne peut être dit autrement. En ce sens, écrire, c'est non seulement se souvenir, mais aussi partager, transmettre, faire revivre.

Loin d'une démarche de restitution fidèle, l'écriture se présente donc comme une forme d'élaboration, une architecture sensible de la mémoire. Elle redonne au passé ses couleurs perdues, ses vibrations, ses blessures et ses éclats. Par sa puissance poétique, elle transforme la mémoire en œuvre, et l'oubli en création.

Deuxième chapitre : L'écriture picturale : texte-image, esthétique du souvenir et narration poétique

5. L'écriture picturale au service de la résilience

Lorsque les mots peinent à dire l'indicible, l'écriture emprunte parfois la voie de l'image pour traduire l'émotion brute, la douleur sourde ou le souvenir traumatique. C'est dans ce glissement vers le pictural que la littérature puise une force nouvelle : en donnant à voir plutôt qu'en expliquant, elle permet une mise à distance, une sublimation, un chemin vers la résilience. L'écriture picturale, par sa capacité à créer des tableaux mentaux, à fixer des impressions visuelles et à convoquer l'imaginaire, devient ainsi un espace de réparation symbolique et de reconstruction intérieure.

Le recours à l'écriture picturale – descriptions sensibles, métaphores visuelles, jeux de lumière et de couleurs, fixation de scènes en tableaux – permet à l'auteur de suspendre le cours du récit pour en souligner les moments de fracture ou d'éveil. C'est dans cette suspension que s'ouvre un espace de contemplation, où le sujet blessé peut se voir autrement, dans un cadre esthétique qui transfigure la douleur sans la nier. La beauté des images devient un écran protecteur, une forme d'auto-soin : elle traduit l'épreuve sans l'écraser.

Chez de nombreux écrivains ayant traversé l'exil, la guerre ou la perte, cette dimension picturale de l'écriture sert de refuge narratif. Elle fonctionne comme un atelier intérieur où les souvenirs les plus vifs sont recomposés sous forme de tableaux : la chambre d'enfance baignée d'ombre, le visage d'un disparu figé dans une lumière dorée, la silhouette d'un arbre solitaire dressé dans un paysage en ruines... Autant d'images qui ne disent pas seulement le passé, mais l'affect qui y demeure, intact. En cela, l'écriture picturale est bien plus qu'une esthétique : elle devient un acte de résilience.

De plus, cette forme d'écriture invite le lecteur à entrer dans l'expérience intime de la souffrance non pas par la voie de la pitié ou de l'analyse, mais par celle de la sensation et de l'émotion partagée. Le lecteur voit, ressent, imagine — et dans ce partage sensible, la mémoire blessée de l'auteur trouve une résonance, un écho, une reconnaissance. L'écriture picturale agit alors comme un langage commun de la douleur transfigurée, un moyen de tisser du lien à partir de la fragilité.

Loin d'être une simple ornementation, l'image dans le texte devient ainsi une stratégie de survie. Elle offre un cadre symbolique pour affronter ce qui ne peut être dit frontalement. Par le biais de la métaphore visuelle, de la mise en scène sensorielle, l'écrivain parvient à redonner forme à l'expérience, à la rendre dicible, pensable, partageable. Et c'est dans ce geste, à la fois esthétique et existentiel, que s'inscrit la résilience par l'écriture.

Deuxième chapitre : L'écriture picturale : texte-image, esthétique du souvenir et narration poétique

5.1 Une mémoire douloureuse, sublimée par l'esthétique.

Il est des mémoires que le silence ne parvient pas à contenir, mais que le langage ordinaire ne suffit pas à dire. La douleur, lorsqu'elle s'inscrit dans le passé d'un individu ou d'un peuple, demeure vive, persistante, parfois indicible. Pourtant, à travers l'acte d'écrire, cette mémoire douloureuse peut être prise en charge, réinventée, voire transfigurée. C'est alors que l'esthétique intervient : non pas pour enjoliver la souffrance, mais pour lui offrir un espace d'expression sensible, pour en faire une matière poétique capable de toucher, de transmettre et, peut-être, de guérir.

Dans bien des œuvres romanesques, le récit du traumatisme ne se fait pas de manière brute ou frontale. Il emprunte des détours, s'habille de métaphores, se glisse dans les plis du style. L'esthétique devient un voile — parfois léger, parfois opaque — qui permet de parler sans se livrer totalement, de montrer sans déchirer. Les images, les rythmes, les silences, les ruptures de temps et de voix dans le texte forment une trame à la fois pudique et expressive, où la douleur devient lisible sans être exploitée.

Réminiscences douloureuses et récurrentes. Le souvenir est toujours là, lancinant, de cette nuit maudite om la nuit. Arezki, surpris en faction au poste-sud donnant sur un talweg couvert de végétation, égorgé avant de pouvoir donner l'alarme. Lmahna se souvient.⁴⁰

Ce passage met en scène une mémoire traumatique, marquée par la violence, la perte et l'impuissance. Le souvenir est décrit comme « récurrent », « douloureux », « lancinant » : il hante le personnage de manière obsédante, signe d'une blessure non refermée. Pourtant, c'est l'acte même d'écrire ce souvenir, de le faire exister dans le langage, qui en constitue une forme de sublimation.

Le lexique utilisé (« réminiscences », « douloureuses », « lancinant », « nuit maudite ») traduit la violence du traumatisme. Ce n'est pas un souvenir anodin, mais un événement marquant, inscrit dans la chair du personnage. La mention d'Arezki égorgé insiste sur l'horreur brutale et soudaine de la scène. En décrivant minutieusement le contexte (« poste-sud », « talweg couvert de végétation »), l'écriture donne forme au souvenir. Elle transforme la douleur brute en image mentale construite, en récit. Le souvenir quitte ainsi le domaine de l'ineffable pour devenir représentable et partageable, ce qui est un premier pas vers sa mise à distance.

⁴⁰ *A bout de rêves*, Op. Cit., p. 12.

Deuxième chapitre : L'écriture picturale : texte-image, esthétique du souvenir et narration poétique

Lmahna « se souvient » : le personnage devient le dépositaire de la mémoire collective (ou militaire, ou intime), mais aussi le relais par lequel le passé continue à exister. Par l'acte de se souvenir, puis par la narration, le traumatisme est transformé en matière littéraire, dépassant la simple souffrance pour devenir objet de méditation et de transmission. L'écriture ne nie pas la violence (elle la nomme), mais elle la domestique par le style : l'usage de phrases courtes, la tension du rythme, le choix des mots précis, tout cela participe à canaliser l'émotion. En cela, le texte dépasse la plainte pour s'élever vers une forme de dignité narrative : la mémoire n'est plus seulement douleur, elle devient témoignage, voire acte de résistance.

Cette sublimation esthétique de la mémoire est souvent liée à une quête de sens. L'écrivain ne cherche pas à décrire l'événement passé dans sa factualité, mais à en explorer les résonances intimes, les cicatrices invisibles, les échos profonds. En ce sens, l'écriture agit comme une traversée intérieure. Elle transforme le souvenir blessé en œuvre, et le cri en chant. Ce passage de la souffrance à l'art ne relève pas de la négation, mais de la transmutation. C'est parce que la douleur est là, tapie dans les mots, que le texte touche et bouleverse.

La mémoire douloureuse, lorsqu'elle est portée par une langue travaillée, tendue entre émotion et beauté, devient également un lieu de partage. Loin d'enfermer l'auteur dans son isolement, elle ouvre un espace de reconnaissance pour le lecteur. Celui-ci, à son tour, entre dans le rythme du texte, voit à travers les images, entend la rumeur sourde du passé, et ressent — sans voyeurisme — la densité de l'expérience vécue. L'esthétique, ici, n'est pas un ornement : elle est un pont.

Ainsi, le pouvoir de l'écriture réside dans sa capacité à faire de la douleur une source de création. Loin de nier la souffrance, elle l'accueille, l'interroge et l'élève. La mémoire, d'abord marquée par la violence ou la perte, trouve dans l'esthétique une manière de persister autrement : non plus comme blessure ouverte, mais comme empreinte transfigurée. Ce que l'histoire laisse à vif, la littérature le sculpte avec les armes fragiles mais puissantes de l'art.

5.2 La création artistique comme acte de survie.

Face au chaos du monde, à l'oppression, à la perte ou au trauma, l'être humain se tourne vers la création non seulement pour dire, mais pour survivre. La création artistique, qu'elle prenne la forme de l'écriture, de la peinture, de la musique ou du théâtre, ne répond pas toujours à un désir d'esthétique ou de reconnaissance ; elle naît souvent d'une nécessité

Deuxième chapitre : L'écriture picturale : texte-image, esthétique du souvenir et narration poétique

vitale. Créer devient alors un acte de résistance à la destruction, un refuge contre l'oubli, une façon de rester debout quand tout vacille.

Dans les contextes de guerre, d'exil, de censure ou d'effondrement intime, l'art se révèle comme un dernier espace de liberté. Lorsque le corps est meurtri, que la parole est interdite ou que la mémoire est menacée d'effacement, l'acte créateur permet de reconstruire un monde intérieur, de donner forme à l'indicible, d'organiser le chaos. Écrire, dessiner, chanter : autant de gestes qui réaffirment une présence au monde, qui refusent le silence imposé. La création devient un souffle — fragile, mais tenace — qui s'oppose à l'anéantissement.

Créer, c'est aussi se réapproprier le réel. Là où la violence prive le sujet de sa maîtrise, où le trauma déstructure le temps et la parole, l'art propose une reconfiguration. Le récit, l'image ou la forme poétique permettent de nommer autrement, de réinventer le passé, d'en faire un matériau de sens. La création offre ainsi un espace où l'on peut recomposer ce qui a été fragmenté, où l'on peut déposer la douleur sans être consumé par elle. Elle opère une métamorphose : la blessure devient parole, la perte devient mémoire, l'effroi devient image.

Ce processus n'est pas pure consolation : il engage le sujet dans une confrontation exigeante avec lui-même. Mais il est aussi, profondément, une preuve de vie. Créer face à la mort, c'est dire « je suis encore là ». C'est inscrire une trace là où tout s'efface. C'est faire entendre une voix, fût-elle vacillante, là où règne le vacarme ou le silence. L'acte de création devient dès lors un acte de survie au sens le plus fort : non pas seulement continuer à exister, mais résister, témoigner, transformer.

Dans ce geste, l'artiste ne se sauve pas seul. Il tend vers l'autre, vers le lecteur, le spectateur, l'auditeur. Il partage une expérience, transmet une mémoire, réactive une humanité commune. Ainsi, la création dépasse la survie individuelle pour devenir acte collectif de résilience. En transformant la douleur en beauté, le chaos en langage, l'artiste fait œuvre de vie.

Deuxième chapitre : L'écriture picturale : texte-image, esthétique du souvenir et narration poétique

Conclusion

Au terme de ce chapitre, il apparaît que *À bout de rêves* déploie une écriture profondément marquée par l'image, où le texte devient surface sensible, traversée par des visions, des impressions et des éclats visuels qui lui confèrent une dimension picturale saisissante. Loin de se limiter à une simple décoration stylistique, cette écriture-image constitue une véritable poétique du souvenir : elle donne à voir ce que la mémoire retient, transforme ou efface, et inscrit dans la matière même du récit les traces d'un passé à la fois personnel et diffus.

Le roman construit ainsi un espace narratif où l'acte d'écrire se confond avec celui de peindre ou de photographier l'instant, dans une tentative de fixer l'éphémère, de retenir ce qui s'efface. L'esthétique du souvenir, telle qu'elle s'élabore ici, repose sur la fragmentation, la superposition des plans, la saturation des détails ou, au contraire, le flou volontaire — autant de procédés qui relèvent d'une écriture visuelle profondément introspective.

En transformant le texte en une galerie d'images mentales, *À bout de rêves* fait émerger une mémoire incarnée, sensorielle, où les émotions passent par la couleur, la lumière, le rythme des formes et des silences. Cette écriture picturale, à la croisée du littéraire et du visuel, ouvre donc de nouveaux horizons à la narration contemporaine, en explorant les liens subtils entre voir, se souvenir et dire. Ainsi, c'est bien à une expérience esthétique totale que nous convie le roman, où chaque phrase devient image, chaque image, souvenir, et chaque souvenir, tentative de recomposition d'un moi en quête de sens.

Conclusion Générale

Conclusion Générale

En guise de conclusion à cette recherche, il apparaît que le roman *À bout de rêves* déploie un univers narratif singulier, où s'entrelacent étroitement rêve, mémoire et image. Ces trois dimensions ne sont pas simplement juxtaposées : elles s'imbriquent en un tissu narratif fluide, mouvant, où le vécu intime des personnages se dévoile dans toute sa complexité. Le rêve, loin de n'être qu'un refuge ou un simple entre-deux du réel, se dresse ici comme un espace alternatif de vérité, un territoire mental où refont surface douleurs enfouies, blessures anciennes et désirs inassouvis. Il fonctionne comme une chambre d'écho de la mémoire, à la fois individuelle et collective, que le récit réactive selon une logique fragmentaire, sensorielle et poétique.

L'image, omniprésente dans l'écriture, joue un rôle de médiation essentiel : elle ne se limite pas à illustrer ou orner le texte, mais traduit le surgissement de la mémoire, capte l'évanescence des émotions et fixe dans le récit une esthétique de l'instant. Cette écriture-image façonne un univers où les mots deviennent vision, où les sensations dictent le rythme de la narration, et où le texte emprunte les voies de la photographie mentale pour donner à voir ce que le souvenir transforme, efface ou intensifie. Ainsi, le roman construit un espace narratif où le temps se dilue, où le réel s'émiette et se recompose au gré des réminiscences.

Dans ce tressage complexe entre narration onirique, exploration mémorielle et langage visuel, *À bout de rêves* propose une véritable expérience esthétique et introspective. Le récit y devient à la fois archive affective, miroir de l'inconscient et espace de création artistique. L'écriture, telle une caméra intérieure, capte les éclats d'un passé diffus et les restitue à travers une matière textuelle traversée par la lumière, le flou, la saturation des détails ou, parfois, par l'effacement même.

Le deuxième chapitre de ce travail a ainsi permis de mettre en évidence la dimension picturale de l'écriture. Le texte se donne à lire comme une surface sensible, travaillée par des visions, des impressions, des images mentales. Cette esthétique du souvenir repose sur une série de procédés stylistiques — fragmentation, superposition, discontinuité — qui relèvent d'une poétique visuelle profondément introspective. Le texte devient alors tableau, photographie, esquisse : il tente de retenir l'éphémère, de donner forme à l'indicible, de recomposer une mémoire à la fois sensorielle et affective.

La poétique narrative, quant à elle, elle est profondément marquée par l'intériorité, l'image et la mémoire. Loin d'une narration linéaire ou classique, le roman s'inscrit dans une esthétique de la fragmentation, de la suggestion et de l'émotion. Le rêve, en tant qu'espace de recomposition du vécu, devient une modalité essentielle du récit, permettant d'explorer les zones floues de la conscience, les blessures du passé et les désirs inassouvis.

Conclusion Générale

L'écriture elle-même épouse cette logique onirique et mémorielle : elle se fait mouvante, visuelle, sensorielle. À travers une langue chargée de sensations, d'images et de silences, le texte construit un univers où la narration devient expérience. Le récit ne vise pas tant à dire le réel qu'à en traduire les impressions, les éclats, les traces – comme autant de fragments d'une mémoire en quête de sens. Ainsi, la poétique narrative dans *À bout de rêves* s'impose comme un art de capter l'invisible, de suggérer plutôt que d'énoncer, de faire sentir plutôt que de décrire. Elle ouvre un espace d'expression où l'écriture, à la manière d'un rêve ou d'un souvenir, devient un acte de résistance contre l'oubli, une tentative de rendre visible ce qui se dérobe à la conscience.

En définitive, *À bout de rêves* s'inscrit dans une modernité littéraire où l'écriture dépasse la simple narration pour devenir un acte de re-présentation sensible. Voir, se souvenir, écrire : ces trois gestes se rejoignent dans une tentative de recomposition du moi, à travers un langage qui fait dialoguer le visuel et le verbal, l'intime et le collectif, le passé et le présent. Le roman nous convie ainsi à une expérience esthétique totale, où chaque image est un fragment de mémoire, chaque souvenir une tentative de dire l'indicible, et chaque mot, une trace du rêve devenu récit.

En guise de perspectives à cette étude sur *À bout de rêves* de Slimane Saadoun, centrée sur l'écriture picturale comme vecteur de mémoire, ouvre de nombreuses pistes d'investigation qu'il conviendrait d'approfondir dans des travaux ultérieurs. D'une part, il serait pertinent de prolonger l'analyse en explorant les liens entre écriture et arts visuels : comment la structure narrative s'inspire-t-elle de la logique plastique (montage, cadrage, contrastes, flou, lumière) ? Peut-on parler d'un roman-cinéma ou d'un roman-tableau, à la croisée de l'esthétique littéraire et de la composition visuelle ?

D'autre part, l'étude pourrait être élargie à une approche comparatiste en confrontant *À bout de rêves* à d'autres œuvres francophones ou maghrébines contemporaines ayant recours à l'image comme langage de la mémoire – notamment dans le traitement du trauma, de l'exil ou de l'identité. Une telle lecture permettrait de dégager des constantes poétiques ou esthétiques propres à une écriture de la mémoire fragmentée et sensorielle.

Par ailleurs, une approche plus interdisciplinaire, mobilisant les apports de la psychanalyse ou encore de la narratologie, pourrait enrichir la compréhension du rôle de l'image dans le processus narratif. Enfin, une lecture centrée sur la réception permettrait d'interroger la manière dont cette esthétique visuelle influence l'expérience de lecture et la reconstitution du souvenir chez le lecteur.

Conclusion Générale

En somme, *À bout de rêves* se présente comme un terrain fécond pour penser les croisements entre mémoire, image et narration, et appelle à de futures recherches capables d'articuler littérature, esthétique et subjectivité.

Bibliographie

1. Corpus

- Saadoun, Slimane, *A bout de rêves*, Editions médias index, 2024.

2. Autres œuvres u même auteur

- *La femme de pierre* (publié par Enal en 1989 et réédité en 2017 par Numidie (Tizi Ouzou)
- *Le puis des Anges*, Paris, l'Harmattan, 2003.
- *Soleil d'outre- tombe*, Paris, Mon Petit Editeur, 2013.
- *Le retour d'Ibn Toumert*, Alger, l'Anepe, 2017.
- *Lalla n'Ouerdja*, Medias Index, 2019.

3. Autres œuvres romanesques

- Balzac, Honoré (de), *La Comédie Humaine*, tome X, « *Le Chef-d'œuvre inconnu* », « Massimilia Doni », Coll « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1979.
- Brontë, Emily, *Les Hauts de Hurlevent* (Wuthering Heights), 1847.
- Graq, Julien, *En Lisant un écrivain*, Paris, José Corti, 1980.
- Simon, Claude, *La Route des Flandres*, Paris, Éditions de Minuit, 1960.
- Zola, Emile, *L'œuvre*, Paris, Charpentier, 1886.

4. Ouvrages théoriques

- ACHOUR. C et BEKKAT. A, *Clefs pour la lecture des récits convergences critiques II* Paris, Edition du tell, 2002.
- ARON P (dir.). *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Ed. puf, 2016,
- BERGEZ, Daniel, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2011.
- Genette, Gérard, *Etude complète sur le paratexte*, Paris, Flammarion, 1970.
- Genette, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1979.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes : La Littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, coll. « Essais », 1982.
- Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1987.
- Mitterand, Henri : « Les titres du roman de Guy des cars ». in Duchet, c. Sociocritique, Nathan, 1997
- Ricoeur, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

5. Articles

- Belhabib, Massicylia et Benslimane, Radia : « L'art romanesque et l'art pictural en fusion dans La dépossession de Rachid Boudjedra », in Revue algérienne des lettres, Volume 8, N°1, 2024, pp. 153-164. URL : [https://vep.lerobert.com/pages_html/\\$description1.htm](https://vep.lerobert.com/pages_html/$description1.htm)
- Duchet, Claude : « Eléments de titrologie romanesque », Littérature, n°12 Déc. 1973.

6. Peinture

- De Vinci, Léonardo, *La Joconde*, 1517.
- Velázquez, *Les Ménines* (portrait), 1656.

Table des matières

Table des matières

Dédicace	I
Remerciements	II
Introduction générale.....	1
Premier chapitre : L'univers de l'œuvre : entre rêve, mémoire et image.....	4
Introduction	5
1- <i>A bout de rêves</i> : récit personnel et mémoire collective.....	6
1.1 Eléments paratextuels	7
1.1.1 La page de couverture	9
1.1.2 Le titre	11
1.1.3 Les dédicaces	12
1.1.4 La quatrième de couverture.....	13
1.1.4.1 Le Titre et l'Auteur	13
1.1.4.2 Biographie de l'auteur.....	13
1.1.4.3 Résumé de l'œuvre	14
1.1.4.4. Éléments éditoriaux.....	14
1.2 Présentations.....	15
1.2.1 L'auteur	15
1.2.2 Résumé du corpus	17
1.2.3 Les strates de la mémoire : souvenirs d'enfance, mémoire familiale, mémoire nationale.....	18
1.2.4 Le rôle du narrateur-mémoire.	21
2. La rêverie et le souvenir : une écriture de l'intime.....	22
2.1 Une écriture sensible du monde	23
2.2 L'écriture comme duplication du réel	24
2.2.1 L'espace réel comme ancrage du récit : une géographie habitée.....	25
2.2.2 <i>Aguemoun n Lhif</i> : lieu de combat et de résistance	27
Conclusion	28
Deuxième chapitre : L'écriture picturale : texte-image, esthétique du souvenir et narration poétique	30
Introduction	31
1. Qu'est-ce que l'écriture picturale ?	32
1.1 Littérature et peinture : la visualité du texte	34
1.2 Références aux arts visuels dans l'écriture romanesque	35
2. Les procédés de l'écriture picturale dans <i>A bout de rêves</i>	37

Table des matières

2.1 Descriptions visuelles, tableaux littéraires.....	38
2.2 Couleurs, lumières, matières : la palette lexicale de l'écrivain.....	40
2.3 Le rythme visuel de la phrase.	42
3. L'image comme vecteur de mémoire	43
3.1 Les scènes-miroirs et les fragments mémoriels visuels.	44
3.2 La photographie mentale comme archive du passé.	45
4. Recomposition du passé par l'image	46
4.1 Mémoire non-linéaire : le collage, la juxtaposition.	47
4.2 L'image comme fiction du réel.	48
4.3 L'écriture comme reconstruction poétique de la mémoire.	49
5. L'écriture picturale au service de la résilience	50
5.1 Une mémoire douloureuse, sublimée par l'esthétique.	51
5.2 La création artistique comme acte de survie.	52
Conclusion	54
Conclusion Générale	55
Bibliographie	59
Table des matières	61
Annexes	64

Annexes

Rencontre avec le romancier Slimane Saadoun :

Une plume entre ombre et lumière!

Dans le cadre de cette recherche, nous avons eu l'honneur de solliciter le romancier Slimane Saadoun pour un entretien afin d'éclairer certaines dimensions de son œuvre de manière plus directe et approfondie. Cette interview, pensée comme un dialogue entre la critique et la création, nous a permis de mieux saisir les intentions de l'auteur, les choix esthétiques qui traversent ses textes ainsi que les contextes socio-historiques qui nourrissent son imaginaire littéraire. À travers ses réponses, Slimane Saadoun nous offre un regard précieux sur sa démarche d'écriture, ses influences, et la manière dont il conçoit la relation entre mémoire, fiction et engagement.

01 : Pour commencer, une question simple et directe : qui est Slimane Saadoun ?

S.S : Slimane Saadoun, né à Haizer, wilaya de Bouira en 1951. Ancien enseignant de langue française dans un lycée de cette même ville, je me suis passionné très tôt pour les belles lettres. Poète, romancier et nouvelliste, j'ai publié à ce jour sept textes romans.

02. Quand et comment avez-vous commencé à écrire ?

S.S : J'ai commencé à écrire dès mon plus jeune âge, alors que j'étais encore au collège. D'un naturel réservé et plutôt timide, je trouvais dans l'écriture un refuge, un espace silencieux où je pouvais exprimer ce que je n'osais pas dire à voix haute. Les mots m'offraient une liberté que le quotidien ne me permettait pas toujours. J'écrivais pour moi, en secret, sans penser un seul instant à être publié un jour. Ce n'était pas la reconnaissance qui m'animait, mais le besoin profond de traduire en mots mes émotions, mes pensées, mes rêves et mes inquiétudes. L'écriture est ainsi devenue une compagne fidèle, discrète mais essentielle, au fil des années.

03. Diriez-vous que votre écriture est née d'un besoin vital, d'un devoir de mémoire ou d'un geste artistique ?

S.S : C'est un peu tout cela à la fois. Un besoin presque irrépressible de dire, de faire surgir par les mots ce qui m'habite en silence. L'écriture, pour moi, est d'abord une urgence intérieure : elle naît d'un élan intime, d'une nécessité de formuler ce qui ne peut rester confiné en moi. Elle me permet d'exprimer mes émotions, mes questionnements, mes blessures parfois, mais aussi mes émerveillements.

En même temps, elle s'inscrit dans une volonté d'observer le monde, d'écouter la société et d'en comprendre les mécanismes visibles ou souterrains. J'essaie, à travers mes textes, de capter les tensions, les fractures, les contradictions qui traversent notre quotidien, nos histoires individuelles et collectives. L'écriture devient alors un acte de lucidité, une manière de penser le réel en profondeur. Mais c'est aussi, fondamentalement, un geste de mémoire. Écrire, c'est sauvegarder ce qui risque d'être oublié, c'est donner forme à ce qui s'efface, c'est fixer sur la page des fragments de vie, des visages, des voix. C'est une manière de lutter contre l'oubli, de transmettre, de construire un lien entre les générations, entre les lieux et les êtres. Écrire n'est pas pour moi un simple choix : c'est une manière d'être au monde.

04. Vos romans sont souvent empreints de mémoire, d'histoire et d'image. Comment définiriez-vous votre univers littéraire ?

S.S : Mon écriture puise profondément dans la mémoire. Elle en est traversée de part en part, comme si chaque mot, chaque phrase était une tentative de remonter le fil du temps. Je considère la mémoire non pas comme une simple source d'inspiration, mais comme un véritable matériau de création, vivant, mouvant, parfois blessé, mais toujours fécond. Elle irrigue mon imaginaire, elle en est la sève.

Qu'elle soit individuelle, familiale ou collective, la mémoire constitue le cœur battant de mon univers romanesque. Elle me relie à mes origines, à mon enfance, aux figures qui ont marqué ma vie, mais aussi à l'histoire de ma région, à ses silences, à ses luttes, à ses douleurs enfouies. À travers l'écriture, je tente de réanimer ces fragments du passé, de leur donner une voix, une présence, une forme.

Je crois que l'on n'écrit jamais tout à fait seul. Derrière chaque personnage, chaque situation, il y a des échos de vies réelles, de souvenirs partagés, de récits entendus. L'écriture devient alors un acte de transmission, une manière de sauvegarder ce qui risque de sombrer dans l'oubli. Elle me permet de faire dialoguer le passé avec le présent, d'interroger la mémoire non pas pour s'y enfermer, mais pour mieux comprendre le monde d'aujourd'hui. En cela, mon écriture est aussi un travail de réconciliation – entre l'intime et le collectif, entre l'histoire vécue et celle que l'on reconstruit, entre les blessures du passé et les aspirations de l'avenir.

05. Après votre premier texte, *La Femme de pierre*, dans lequel vous avez traité la condition humaine, vous vous êtes attaqué à un autre sujet, l'enfermement culturel, dans votre deuxième roman, *Le puis des anges*, puis le thème de l'amour dans *Soleil d'outre-tombe*, et enfin l'identité et l'histoire dans *Le retour d'Ibn Toumert* et *Lalla n'Ouerdja*, pourquoi ce voyage entre les thèmes ?

S.S : Parce que l'enfermement, sous toutes ses formes — physique, symbolique ou culturelle — constitue un thème récurrent dans mon écriture. Il revient comme une obsession silencieuse, une ligne de fond qui traverse plusieurs de mes textes. Cet enfermement, je le perçois non seulement dans ses manifestations concrètes — l'exclusion, la réclusion, l'oppression — mais aussi dans ses formes plus subtiles : les carcans sociaux, les interdits, les injonctions invisibles qui façonnent les existences et limitent les possibles.

Ce thème recoupe souvent d'autres problématiques majeures qui me préoccupent et influencent profondément ma démarche littéraire. Parmi elles, la condition de la femme occupe une place centrale. La femme, dans nombre de sociétés, est encore assignée à un espace restreint, soumise à des rôles prescrits, enfermée dans des représentations figées. À travers mes personnages féminins, j'essaie de rendre compte de ces luttes, de ces voix étouffées, de ces résistances discrètes ou éclatantes.

L'enfermement touche aussi à la question de l'identité — individuelle, culturelle, linguistique. Il interroge le rapport à soi, aux origines, aux appartenances, à la langue. Comment être libre dans une société qui impose des identités monolithiques ? Comment exister en dehors des cases préfabriquées, des cadres idéologiques ou communautaires ? L'écriture devient alors un espace de franchissement, une tentative de briser les murs, de donner souffle à ce qui cherche à se dire. En abordant ces thématiques, je ne cherche pas à apporter des réponses définitives, mais à ouvrir des pistes de réflexion, à provoquer l'écoute et la reconnaissance de l'autre dans sa complexité. Car écrire, pour moi, c'est aussi cela : interroger l'enfermement pour mieux faire émerger la parole, la dignité, et peut-être une forme de liberté.

06. *A bout de rêves* est un roman d'espoir, la condition et l'émancipation féminine. Pourquoi, le retour à ce thème de la femme qui semble dominer tous vos romans ?

S.S : Le thème de la femme et de l'émancipation féminine revient de manière insistante dans mes romans. Il s'impose non comme un choix délibérément programmé, mais comme une évidence, presque une nécessité. La femme, dans mon imaginaire littéraire, incarne à elle seule une multiplicité de dimensions qui me touchent profondément : elle est à la fois mémoire, oppression et résistance.

Mémoire, parce qu'elle porte souvent le passé, les traditions, les histoires familiales, les douleurs tues et les secrets transmis en silence. À travers elle, c'est tout un héritage qui s'inscrit dans le corps et dans la parole. Oppression, parce qu'elle subit — encore et toujours — des formes d'injustice qui se renouvellent dans le temps : domination patriarcale, invisibilisation, enfermement dans des rôles sociaux étroits. Mais elle est aussi, et surtout, résistance. Une résistance parfois discrète, intime, intérieure. Parfois éclatante, frontale, indomptable.

Dans mes romans, la femme n'est jamais reléguée au second plan. Elle n'est ni décorative ni périphérique. Elle est centrale. Elle donne du sens au récit, elle en est souvent le moteur. Elle est vivante, dans toutes ses contradictions, ses forces, ses fragilités. Elle agit, elle pense, elle se bat. Et elle est aussi profondément symbolique : elle représente souvent plus que sa propre trajectoire. Elle incarne une lutte collective, une mémoire blessée, un espoir à venir.

Je m'efforce ainsi de construire des figures féminines complexes, loin des clichés ou des représentations stéréotypées. Des femmes qui prennent la parole, qui dérangent parfois, qui existent pleinement. À travers elles, c'est ma vision du monde que je donne à voir : une vision où la littérature devient un espace de reconnaissance, de réhabilitation et de réparation. Une littérature où la femme reprend sa place légitime, au cœur de l'histoire, et non en marge.

07. Malgré les traumatismes et les séquelles du covid, *A bout de rêves* est aussi un roman d'espoir. Comment avez-vous eu l'idée de ce roman ?

S.S : L'intrigue, qui sert de prétexte au roman, prend place dans le village d'*Aguemoun n'Lhif*, un hameau isolé niché au creux des montagnes de Kabylie. Là, un groupe de jeunes, désabusés et résignés après avoir vu leurs rêves et espoirs se briser, cherchent désespérément à franchir la Méditerranée, usant de subterfuges parfois absurdes pour échapper à un quotidien étouffant. Marqués par les traumatismes de la décennie noire et du Printemps noir de 2001, ils portent encore les stigmates de cette histoire récente, notamment la perte tragique d'une jeune fille dont le souvenir continue de hanter le village.

Pour ne pas sombrer totalement, certains s'accrochent à des relations amoureuses naissantes avec des filles du village, comme à des bouées de sauvetage dans une mer de désespoir. Pourtant, dans cette atmosphère saturée de mélancolie et d'abandon, deux jeunes femmes se dressent contre l'ordre établi : en choisissant d'exercer des métiers traditionnellement réservés aux hommes, elles défient les normes sociales et apportent une lueur d'espoir.

C'est la tentative de suicide de l'un des garçons qui agit comme un électrochoc pour le groupe. Portés par l'élan et la détermination des deux jeunes filles, les autres finissent par comprendre que la véritable issue ne se trouve pas ailleurs, mais en eux-mêmes. Le récit devient alors un vecteur pour aborder des thématiques récurrentes dans l'ensemble de mon œuvre : la condition féminine, la quête identitaire, et l'aspiration à la liberté.

08. Le texte-image ou l'écriture picturale semble être un principe-fondateur dans vos romans. Est-ce une manière de résister à l'oubli ?

S.S : Absolument. L'image occupe une place essentielle dans mon écriture, car elle permet de fixer, de retenir, de sauvegarder ce qui, autrement, risquerait de sombrer dans l'oubli. Elle fonctionne comme une empreinte sensible, une trace vivante qui résiste à l'érosion du temps. C'est à travers l'image que le passé refait surface, qu'il se donne à voir et à sentir. Et c'est ce passé — souvent enfoui, parfois douloureux — qui, en vérité, façonne le présent.

Dans ce travail de remémoration, l'image agit comme une passerelle entre ce qui a été et ce qui est encore, entre le souvenir individuel et la mémoire collective. Elle permet de faire émerger des lieux, des visages, des gestes simples, des détails fugaces qui disent plus que de longs discours. Elle rend la mémoire tangible, presque palpable. L'écriture, telle que je la conçois, devient un acte de résistance douce face à l'effacement. Une résistance silencieuse mais tenace. Écrire, c'est lutter contre l'oubli, non par la violence, mais par la beauté, par la force évocatrice des mots et des images. C'est redonner voix à ce qui a été tu, lumière à ce qui a été plongé dans l'ombre.

09. Vous venez d'éditer un nouveau roman, *Ighouraf* (Les meules), peut-on savoir de quoi s'agit-il ?

S.S : A vrai dire, il s'agit de mon premier texte. J'ai commencé l'écriture de ce texte en 1980 et j'ai terminé en 1993. Après avoir passé plusieurs années dans mon tiroir, j'ai décidé de reprendre son écriture pour le faire naître de ses cendres. Il s'agit d'une fresque villageoise au cœur de l'Algérie des années 1970 — une période charnière marquée à la fois par l'émergence des revendications identitaires amazighes et par les premiers signes de la montée d'un islamisme en gestation.

L'intrigue met en scène des personnages aux parcours tourmentés, en proie à une crise identitaire aiguë et à une forme de déchirement intérieur. Issus d'une génération née dans l'ombre de la guerre et formée par l'école française, Amjah, Aker, Mohd, Laz et Akli incarnent les tensions d'un monde en mutation. Ils aspirent à construire une société nouvelle, plus juste et plus ouverte, mais se heurtent aux résistances d'un environnement profondément enraciné dans des traditions séculaires.

10 : Un dernier mot ?

S.S : Je vous remercie sincèrement pour cette invitation. C'est bien plus qu'un simple entretien : j'y vois une forme d'hommage, une reconnaissance qui me touche profondément. Chaque occasion de parler de mon travail, de partager mes réflexions et mes convictions, est une manière de prolonger le dialogue avec mes lecteurs, mais aussi avec moi-même. Dans ce monde où tout va si vite, où la parole se perd parfois dans le vacarme ambiant, offrir à un écrivain un espace de parole, c'est lui offrir une forme de respiration. Alors oui, je reçois cette invitation comme un geste d'estime, et j'y réponds avec humilité et gratitude.