



L'intertextualité dans le roman et le film

Laaroussi Elmostafa

Doctorant en Quatrième année

Profession : Professeur au lycée

Résumé

Depuis l'invention du cinématographe par les frères Lumière, le cinéma et la littérature — le roman en particulier — entretiennent des liens étroits, fondés sur un intérêt mutuel et une passion commune. Cette relation se construit à travers un processus d'ajustement constant. Il est souvent nécessaire de remanier le texte romanesque pour l'adapter à l'écran : soit le réalisateur préserve les personnages et l'intrigue **originaux** (une adaptation fidèle), soit il choisit de transformer l'œuvre littéraire (une adaptation libre, semi-fidèle ou de rupture). Dans bien des cas, le romancier s'avère être un « scénariste » généreux dont l'écrit facilite le passage à l'image. Ici, le concept d'intertextualité permet d'éclairer cette passerelle entre les deux arts, la rendant plus intelligible.

Dans le champ des études littéraires et, **par extension**, cinématographiques, l'intertextualité s'est imposée comme l'un des outils critiques majeurs. Non seulement ses définitions sont variables, voire polysémiques, mais ses limites demeurent poreuses, au point que l'on peut s'interroger : que recouvre réellement ce concept ? Le phénomène intertextuel se réduit-il à la seule présence objective d'un ou de plusieurs textes au sein d'un espace textuel unique ? **Par analogie**, ce dialogue entre les œuvres englobe aussi la danse, la peinture et d'autres formes artistiques comme le cinéma (le « film dans le film ») ou la photographie, dont la forme emblématique serait la citation. Dès lors, quelle place occupe l'adaptation au sein de ce vaste réseau ?

Mots-clés : littérature, roman, intertextualité, film, cinéma, adaptation

Corpus

1-Roman :

-L'enfant de Sable de Tahar Ben Jelloun

2-Les films

-Les Ailes Du désir de [Wim Wenders](#)

- Retour vers le futur de [Robert Zemeckis](#)

- Nhar Tzed Tfa Dow de Mohamed Karrat

Selon Bakhtine, les critiques de la littérature considèrent que tout support textuel repose, implicitement ou explicitement, sur la reprise d'autres textes similaires. Cette pratique est intrinsèque à la condition de l'écrivain qui, en tant que lecteur, devient le médiateur de voix multiples. Bakhtine affirme que le mot n'appartient à personne en propre ; il arrive à l'auteur déjà "habité" par les intentions et les échos des énonciations passées. Ainsi, l'œuvre devient un carrefour de voix — une **polyphonie** — où s'établit un dialogue permanent entre le texte présent et la vaste bibliothèque du monde.¹

A partir de ceci voici un tableau récapitulatif des concepts à mobiliser

Concept	Définition chez Bakhtine	Application au Cinéma / Roman
Le Dialogisme	La capacité d'un mot à entrer en relation avec d'autres mots/textes.	Un film répond à un roman, qui lui-même répond à un genre.
La Polyphonie	La présence de plusieurs voix indépendantes au sein d'une même œuvre.	La coexistence du point de vue de l'auteur et de celui du réalisateur.
Le Mot "Habité"	L'idée qu'un mot porte le sens que d'autres lui ont donné avant nous.	Reprendre un code visuel ou textuel déjà célèbre (ex: le mythe de Faust).

¹ Maziarczyk Anna. L'intertextualité et l'intermédialité au service du roman (doublement) dialogique. Romanica Cracoviensia, Volume 19 (2019), Volume 19, Issue 2, pp. 119-128

1-L'origine du concept d'intertextualité

Le concept d'intertextualité émerge à la fin des années 1960 au sein du groupe de la revue d'avant-garde *Tel Quel*, sous l'impulsion de l'écrivain Philippe Sollers. La philologue, la psychanalyste et la femme de lettres française Julia Kristeva qui théorise ce phénomène, le définissant comme une « interaction textuelle » fondamentale qui permet de voir « les différentes séquences (ou codes) d'une structure textuelle donnée comme autant de transformations de séquences (codes) issues d'autres textes ». Dans son ouvrage de référence, *Séméiotikè* (1969), elle précise : « *Le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte). [...] Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double.* »²

Selon l'historien et théoricien russe Mikhaïl Bakhtine, le texte romanesque est perçu comme un **espace polyphonique** où s'entrecroisent le langage, la société et la culture. Pour Bakhtine, la littérarité d'une œuvre résulte de la fusion d'éléments linguistiques et culturels divers au sein d'un texte unique et singulier. En somme, la construction du texte littéraire repose sur la **confluence** et l'intégration de multiples textes antérieurs. Ces derniers agissent comme des codes que l'écrivain réemploie, faisant de l'œuvre un lieu de rencontre entre sa propre voix et celle d'autrui.

C'est entre 1968 et 1969, durant ce que l'on considère comme « l'âge d'or » du groupe **Tel Quel**, que le concept d'**intertextualité** s'impose dans le lexique de la critique d'avant-garde. Cette émergence s'articule autour de deux publications majeures qui ont théorisé les fondements esthétiques et politiques de ce groupe et de sa revue littéraire :

➤ **Théorie d'ensemble (1968)**

² Julia. Kristeva. *Séméiotikè*. Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », 1969, p. 84-85

Ce volume collectif, publié aux éditions du Seuil, constitue le manifeste théorique du groupe. Il porte l'empreinte intellectuelle de figures majeures telles que **Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida, Philippe Sollers et Julia Kristeva**. L'ouvrage marque une rupture épistémologique en proposant une nouvelle approche de l'écriture, conçue non plus comme une expression de l'intériorité, mais comme un système de signes en mouvement.

➤ **Sèmiôtikè. Recherches pour une sémanalyse (1969)**

Dans ce recueil d'articles rédigés entre 1966 et 1969, **Julia Kristeva** formalise la notion d'intertextualité en s'appuyant sur les travaux du théoricien soviétique **Mikhaïl Bakhtine**. Elle y déconstruit les concepts métaphysiques traditionnels — tels que l'unité du sujet, la stabilité du sens ou la vérité absolue.

Chez **Philippe Sollers**, cette révolution théorique se traduit par un refus catégorique de la conception classique du texte. Il s'oppose à l'image d'une œuvre close, rigide et figée, dont la valeur résiderait dans la préservation d'une forme originale ou d'une intention d'auteur unique. Pour Sollers, le texte est au contraire un espace de dialogue et de transformation. En s'appropriant le concept bakhtinien de « dialogisme », il définit ainsi l'intertextualité : « *Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur.* »³

Julia Kristeva approfondit sa théorie de l'intertextualité dans son essai « **Problème de la structuration du texte** » (intégré plus tard dans l'ouvrage *Le texte du roman*, 1970). Pour illustrer ce concept, elle s'appuie sur l'analyse du roman du XVe siècle, Jehan de Saintré⁴ d'Antoine de la Sale. Selon Kristeva, l'intertextualité ne doit pas être réduite à une simple étude des sources ou des influences. Elle la définit comme une « *Interaction textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte* ». Dans cette perspective, l'œuvre devient un carrefour

³ Philippe SOLLERS, « Écriture et révolution », in *Tel Quel : Théorie d'ensemble*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1968 ; rééd. coll. « Points ».

⁴ WOLFZETTEL, Friedrich. « Le Petit Jehan de Saintré : une "Éducation sentimentale" du XVe siècle ? », in *Le Romanesque aux XIVe et XVe siècles*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009, pp. 173-186.

où « *dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés pris à d'autres textes se croisent et se neutralisent.*⁵ »

➤ Pourquoi l'exemple de *Jehan de Saintré* ?

Le choix de ce roman médiéval est stratégique pour la théoricienne. Kristeva y voit un texte « charnière » marquant la transition entre l'épopée (ou le discours courtois) et le roman moderne.

- **La mosaïque de citations :** *Jehan de Saintré* incorpore des discours hétérogènes : des codes de chevalerie, des sermons didactiques, des citations latines et des éléments de la culture populaire.
- **Le mécanisme de neutralisation :** En faisant cohabiter ces différents registres, le texte les « neutralise ». Par exemple, le discours idéaliste de la chevalerie est confronté à la réalité prosaïque (voire cynique) de l'intrigue, ce qui transforme la portée originale de chaque énoncé pour créer une structure narrative nouvelle.

En somme, pour Kristeva, le texte est une **mosaïque de citations** où chaque segment est l'absorption et la transformation d'un autre texte, faisant de l'écriture un acte de redistribution du langage.

2-Qu'est-ce Que L'intertextualité

« *Intertextuel : adjectif masculin singulier. Relatif à l'intertextualité, aspect fondamental d'un texte qui renvoie à d'autres textes littéraires.* »⁶ Encore « *Le mot intertextualité est un néologisme forgé par Julia Kristeva en 1967. Les racines dont il est composé sont aisément identifiables : le préfixe latin, « inter », établit l'idée d'une relation qui se fait entre les textes. Le mot « texte », de son côté, pose un certain nombre de problèmes, sa définition variant dans le sens commun ou les sciences du langage.* »⁷

⁵ Encyclopædia Universalis, volume Corpus, Paris, 1989, pp.514-516. Republié en 1998 dans Dictionnaire des Genres et notions littéraires, Encyclopædia Universalis, - Albin Michel, p. 371-378.

⁶ <https://www.universalis.fr/dictionnaire/intertextuel/>

⁷ Gignoux, Anne Claire, *Initiation à l'Intertextualité*. Ellipses, Paris, 2005.p7

« L'intertextualité serait [...] le fait que toute écriture se situe toujours parmi les œuvres qui la précèdent et qu'il n'est jamais possible de faire table rase de la littérature. »⁸

« L'intertextualité serait [...] le fait que toute écriture se situe toujours parmi les œuvres qui la précèdent et qu'il n'est jamais possible de faire table rase de la littérature. »⁹

Selon les données précédentes, nous en déduisons que « L'intertextualité est le mouvement par lequel un texte récrit un autre, et l'intertexte l'ensemble des textes qu'une œuvre répercute, qu'il se réfère à lui *in absentia* (par exemple s'il s'agit d'une allusion) ou l'inscrive *in praesentia*) ». ¹⁰ (Il en va de même pour la citation)

De plus, l'intertexte est un objet facile à repérer, à dégager et à identifier, mais il peut être difficile à extraire et à déterminer, comme le démontrent ces deux extraits du roman *Du côté de chez Swann*, de Proust.

➤ L'intertexte dans *Du côté de chez Swann*

L'intertextualité se manifeste de manière particulièrement explicite dans ce premier passage. Ici, l'intertexte est **aisément identifiable** : il peut être détaché du fil narratif pour être identifié comme un fragment emprunté.

Dans cette scène, Proust met en scène le personnage de Françoise (ou de la tante Léonie, selon le contexte de la servante Eulalie). Le narrateur écrit : « *Les personnages flatteuses savent se faire bienvenir et ramasser les pépètes ; mais patience, le bien Dieu les punit tout par un beau jour* », elle disait, avec un regard latéral et l'insistance de Joas qui pensait uniquement à *Athalie* lorsqu'il prononçait ses mots. : « *le bonheur des méchants comme un torrent s'écoule* ». ¹¹

Ce passage illustre parfaitement ce que la théorie littéraire nomme la **citation in praesentia** :

- **L'identification de la source** : Le lecteur cultivé reconnaît immédiatement le vers issu d'*Athalie* de **Jean Racine** (Acte II, scène 7).

⁸ Piégay-Gros, Nathalie, *Introduction à l'Intertextualité*. Dunod, Paris, 1996, p 7

⁹ ibid

¹⁰ ibid

¹¹ Proust, *Du Côté De Chez Swann*, Gallimard, 1913, p230

- **Le décalage stylistique** : Proust crée un contraste saisissant entre le langage populaire et fautif du personnage (« ramasser les pépettes », « punit tout ») et la noblesse de l'alexandrin racinien.
- **La fonction de la référence** : En comparant l'attitude du personnage à celle de Joas, Proust utilise l'intertextualité pour donner une dimension quasi biblique et théâtrale à une scène de la vie quotidienne provinciale. L'intertexte n'est pas seulement « collé » au récit ; il sert à caractériser la psychologie du personnage et son sens du drame.

L'intertextualité complexe : de la citation à l'incorporation

Si le premier extrait de Proust utilisait la citation comme un bloc détachable, ce second passage, situé au moment des adieux aux aubépines, illustre une forme d'intertextualité beaucoup plus diffuse et difficile à isoler. Quelques pages plus loin, le narrateur décrit son émotion lors du départ de Combray : *«[...]ma mère me trouva en larmes [...] en train de dire adieu avec aubépines, entourant de mes bras , les branches piquantes, et, comme une princesse de tragédie à qui pèseraient ces vains ornements, ingrat envers l'importune main qui en formant tous nœuds avait pris soin sur mon front d'assembler mes cheveux-foulant aux pieds mes papillotes arrachées et mon chapeau neuf »*¹².

Dans son ouvrage *Introduction à l'intertextualité*, Nathalie Piégay-Gros cite un passage de Proust : *« comme une princesse de tragédie à qui pèseraient ces vains ornements, ingrat envers l'importune main qui en formant tous ces nœuds avait pris soin sur mon front d'assembler mes cheveux »*¹³. Ce passage fait référence à la pièce de théâtre *Phèdre* de Racine, et plus précisément aux vers 157-160 auxquels il renvoie explicitement : *« Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent ! Quelle importune main en formant tous ces nœuds Appris soin sur mon front d'assembler mes cheveux ? »*¹⁴.

3-L'intertextualité : une dynamique textuelle

¹² Marcel Proust, *À la Recherche du temps perdu*, Gallimard, 1987, v. 1, p. 14 3

¹³ Marcel.Proust,P 307

¹⁴ Jean Racine, *Phèdre et Hippolyte*,Edit Claude Barbin,Paris,1677, acte 1, scène 3

Dans *Séméiotikè*, **Julia Kristeva** explique que l'intertextualité ne se réduit pas à la simple reproduction d'un texte antérieur — même déformé — mais constitue une dynamique textuelle permanente.

En 1974, dans *La Révolution du langage poétique*, elle précise cette définition en affirmant que l'intertextualité n'est jamais une reproduction ou une imitation. Ce phénomène s'inscrit ainsi dans une conception du texte comme « productivité ». Toutefois, cette notion de productivité est étroitement liée à l'intertextualité que Barthes présente dans un article intitulé *Théorie du texte*, pour l'un des volumes de l'*Encyclopædia Universalis*. D'après lui « *Le texte est une productivité. Cela ne veut dire qu'il est le produit d'un travail (tels que pouvaient l'exiger la technique de la narration et la maîtrise du style), mais le théâtre même d'une production où se rejoignent le producteur du texte et son lecteur ; le texte « travaille », à chaque moment et de quelque côté qu'on le prenne ; même écrit (fixé), il n'arrête pas de travailler, d'entretenir un processus de production. Il déconstruit la langue de communication, de reproduction ou d'expression (là où le sujet individuel ou collectif, peut avoir l'illusion qu'il imite ou s'exprime) et reconstruit une autre langue* »¹⁵

4-L'intertextualité : un effet de lecture

Gérard Genette définit l'**intertextualité** comme une relation de « coprésence » entre deux ou plusieurs textes. Il s'agit d'un ensemble de relations où un texte est effectivement présent dans un autre, sous des formes variées telles que la **citation** (la forme la plus explicite), le **plagiat** (emprunt non déclaré) ou l'**allusion** (la plus implicite). La distinction entre ces pratiques repose donc essentiellement sur le degré de visibilité et d'explicitation du lien intertextuel.

Par ailleurs, la **paratextualité** constitue une autre dimension de ce que Genette appelle la « transtextualité ». Il la définit ainsi : « [...] la relation, généralement moins explicite et plus distante, que, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son paratexte : titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales,

¹⁵ Roland, Barthes. "Théorie du texte." *Études à l'École pratique des hautes études* 1974.p4

*infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire.. [...] »¹⁶. Ainsi, la **paratextualité** englobe tous les éléments qui entourent le texte principal (notes, titres, préfaces, etc.) et qui orientent sa réception par le lecteur.*

En outre, la **métatextualité** lie un texte à un autre qui en parle, sans nécessairement le citer, voire sans le nommer. Pour Genette, il s'agit de la relation de commentaire par excellence : « *C'est, par excellence, la relation critique.* »¹⁷

Contrairement à l'intertextualité qui est une relation de coprésence, la **métatextualité** est une relation de réflexion ou d'analyse.

Enfin, l'**architextualité** constitue, selon Genette, la catégorie la plus abstraite et la plus implicite. Elle désigne une relation « tout à fait muette » qui lie le texte à son code générique (roman, poésie, essai) ainsi qu'à son mode d'énonciation et son type de discours. Cette relation peut parfois être rendue explicite par une mention paratextuelle sur la couverture, comme les mentions « roman » ou « récit ». Toutefois, Genette précise que : « *c'est loin d'être toujours le cas, soit que la réponse paraisse évidente, soit, cas plus intéressant, qu'il s'agisse d'œuvres complexes, protéiformes, de rupture.* [...] »¹⁸. L'architextualité est donc ce qui détermine l'appartenance d'une œuvre à un genre, même lorsque l'auteur choisit de ne pas le nommer explicitement.

Après avoir brièvement défini les premières catégories, Genette consacre l'essentiel de son ouvrage à l'**hypertextualité**. Cette notion met l'accent sur la dérivation d'une œuvre par rapport à une autre : « *J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle de commentaire.* [...] »¹⁹

¹⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris, 1982, p. 11.

¹⁷ Ibid, p.11

¹⁸ Ibid., p.12

¹⁹ Ibid, p.13

Pour Genette, l'hypertexte ne pourrait exister sans l'**hypotexte**, dont il provient par un processus de transformation (comme la parodie) ou d'imitation (comme le pastiche). Contrairement à la **métatextualité**, l'**hypertextualité** n'analyse pas l'œuvre source, elle s'en sert de socle pour créer une œuvre nouvelle.

En résumé, Gérard Genette considère l'intertextualité comme l'une des cinq branches de la **transtextualité**. Son approche permet de dépasser une vision strictement imitative de la littérature, qui négligerait les formes implicites de réécriture ainsi que les relations complexes de dérivation entre les textes.

Pour synthétiser les apports des auteurs mentionnés (**Kristeva, Barthes, Genette**), nous pouvons nous appuyer sur la définition du *Petit Larousse* :

« Intertextualité : ensemble de relations qu'un texte littéraire, entretient avec un autre, ou avec d'autres, tant au plan de sa création (par la citation, le plagiat, l'allusion, le pastiche, etc.), qu'au plan de sa lecture et de sa compréhension, par les rapprochements qu'opère le lecteur »²⁰.

Ainsi, la littérature et le cinéma peuvent être considérés comme des champs de pratiques intertextuelles. Ils sont en interaction constante avec les discours qui les entourent et s'inscrivent mutuellement dans d'autres réseaux de sens. Ce dialogue entre les œuvres montre que toute création est, par nature, un tissage de références antérieures.

5- Les formes de l'intertextualité

Les relations de **coprésence** entre deux ou plusieurs textes constituent le premier type de lien **transtextuel**. Genette les définit comme la présence effective d'un texte dans un autre, se manifestant par la citation, l'allusion [ou] le plagiat. À cette typologie, **Annick Bouillaguet** ajoute une quatrième forme : la « **référence** ». Ces relations de coprésence sollicitent activement le lecteur, l'invitant à reconstruire le sens implicite — et parfois fragmentaire — qui naît de cette rencontre textuelle.

Le second type concerne les relations de **dérivation**, fondées sur les deux grandes pratiques de l'hypertextualité : la **parodie** (qui consiste en la transformation d'un texte) et le **pastiche**

²⁰ Le petit Larousse, Edition 2003

(qui relève de l'imitation d'un style). Toutefois, dans le cadre de notre étude, nous nous limiterons aux relations du premier type (la coprésence).²¹

- La **citation** consiste en l'insertion d'un extrait d'un texte ou d'un propos antérieur au sein d'un nouveau discours, qu'il soit écrit ou oral. Il s'agit de la forme la plus explicite d'intertextualité : elle s'impose au lecteur de manière évidente et, contrairement à l'allusion, elle ne requiert pas nécessairement « une certaine érudition » pour être identifiée comme un emprunt.

Comme le souligne **Tiphaine Samoyault**, la citation est un procédé codifié : « *Elle est immédiatement repérable grâce à l'usage des marques typographiques spécifiques. Les guillemets, les italiques, l'éventuel décrochement du texte cité distinguent les fragments empruntés* ». ²²

Ainsi, par ces indices visuels, l'auteur signale au lecteur la présence d'une « voix » étrangère au sein de son propre récit, garantissant ainsi la transparence de l'emprunt.

Selon Antoine Compagnon, dans son ouvrage fondamental *La Seconde Main ou le travail de la citation*, l'acte de citer dépasse la simple répétition : « *La plus grande attention doit être accordée à son identification et à son interprétation : le choix du texte cité, les limites de son découpage, les modalités de son contexte inédit... sont autant d'éléments essentiels à sa signification.* » ²³

La citation permet aux auteurs de mettre en évidence leurs idées et d'étayer leur vision du monde. Elle constitue parfois un levier indispensable pour renforcer la valeur esthétique d'un texte. Bien qu'elle soit généralement repérable par des marques typographiques (italiques, guillemets), sa force réside dans son intégration au nouveau récit.

À ce titre, *L'Enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun illustre parfaitement ce travail de « seconde main ». L'auteur n'invente pas ces fragments, mais il **intègre** et **réinterprète** des versets du

²¹ Ferkane Razika, Analyse intertextuelle de L'enfant de sable de Tahar BEN JELLOUN, Mémoire pour l'obtention du diplôme de master en langue française Option : Science des textes littéraires français et d'expression française, Université de Béjaia Faculté des lettres et des langues Département de Français, 2015, p 9

²² Tiphaine Samoyault, L'intertextualité, mémoire de la littérature, Paris, Nathan, 2001, p.134

²³ Antoine Compagnon, La seconde main ou le travail de la citation, Paris, Seuil, 1979, p.65

Coran, invoque des noms de poètes mystiques et insère des vers issus de la poésie soufie. Cette pratique crée un dialogue entre le sacré, la tradition poétique et la fiction contemporaine.

A-La citation dans le roman : *L'enfant de sable*

Tahar Ben Jelloun compte parmi les auteurs majeurs ayant contribué à l'enrichissement de la **littérature maghrébine d'expression française**. Son œuvre se caractérise par une grande richesse intertextuelle, comme en témoignent les nombreux exemples de citations parsemant ses récits.

Dans le cadre de notre étude de l'**intertexte coranique**, nous avons observé que le premier verset mentionné apparaît en langue arabe. Ce fragment sacré surgit lors de la lecture, par le conteur, du journal intime du personnage principal, Ahmed. Cette présence de l'arabe au sein d'un texte français crée un espace de bilinguisme qui souligne la dimension spirituelle et culturelle de l'œuvre.

إِنْ يَنْصُرْكُمُ اللَّهُ فَلَا غَالِبَ لَكُمْ الْآيَةُ 160 من سورة آل عمران

« Si Dieu vous donne la victoire, personne ne peut vous vaincre »²⁴, sourate III (La famille d'Imran), verset 160

Ahmed fait ensuite référence à un **hadith** pour exprimer son désir de se marier et affirmer son droit à l'union conjugale : « Père, tu m'as fait homme, je dois le rester. Et, comme dit notre Prophète bien-aimé "un musulman complet est un homme marié" »²⁵

Ces exemples sont mobilisés par l'auteur de façon claire et explicite. L'intertexte sacré revêt ici une fonction éducative, didactique et pédagogique : l'auteur semble vouloir éclairer un lecteur pour qui l'islam peut être méconnu, expliquant ainsi la portée des versets ou des paroles prophétiques. En intégrant ces références, **Tahar Ben Jelloun** ne se contente pas de citer ; il donne les clés de compréhension nécessaires pour saisir les enjeux socioculturels et religieux qui pèsent sur le destin de son personnage.

En ce qui concerne l'intégration du soufisme dans le roman de Tahar Ben Jelloun, on observe une présence marquante de poètes mystiques et soufis. Le correspondant anonyme d'Ahmed

²⁴Tahar Ben Jelloun, *L'enfant de sable*, Éditions du Seuil, Paris, 1985, p. 51.

²⁵ Ibid. p.51

insère ainsi, dans l'une de ses lettres, des vers du célèbre poète mystique égyptien **Ibn Al-Fârid** (XIIIe siècle) :

Et si la nuit t'enveloppe et enfouit en leur solitude

[Ces demeures]

Allume de désir en leur noirceur un feu²⁶

L'évocation du soufisme dans *L'Enfant de sable* charge le récit d'une symbolique liée à la lumière, à la passion dévorante, au mystère et à l'ascèse. Cette présence permet de déceler un véritable **intertexte soufi** qui double la trame narrative d'une dimension métaphysique.

En conclusion, la citation dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun remplit des fonctions multiples. Ce procédé convoque des noms de poètes, des hadiths, des versets coraniques et des fragments de poésie soufie. Les auteurs utilisent la citation non seulement pour illustrer leurs idées ou défendre leurs points de vue, mais aussi pour ancrer le récit dans une tradition culturelle vaste. Cette forme intertextuelle assure, en définitive, la richesse esthétique et la profondeur symbolique des textes.

B -la citation dans le film

Le dialogue entre la littérature et le cinéma s'illustre de manière exemplaire dans le film *Les Ailes du désir* (1987) de **Wim Wenders**, où les citations du poète et dramaturge **Peter Handke** occupent une place centrale. Le poème intitulé « Lied Vom Kindsein » (Chanson de l'enfance) traverse l'œuvre comme un leitmotiv, scandant les réflexions existentielles des personnages :

Pourquoi suis-je moi et pourquoi pas toi ?

Pourquoi suis-je ici et pourquoi ... pas là ?

Quand commence le temps et où finit l'espace ?

La vie sous le soleil n'est pas qu'un rêve ?

Ce que je vois, entend et sens, n'est-ce pas... simplement l'apparence d'un monde devant le monde ?

²⁶ Ibid., p.92

Le mal existe-t-il vraiment avec des gens qui sont vraiment les mauvais ?

Comment se fait-il que moi qui suis moi, avant de le devenir je ne l'étais pas, et qu'un jour moi... qui suis moi, je ne serais plus ce moi que je suis ?

Le mal existe-t-il vraiment avec des gens qui sont vraiment les mauvais ?

*Comment se fait-il que moi qui suis moi, avant de le devenir je ne l'étais pas, et qu'un jour moi... qui suis moi, je ne serais plus ce moi que je suis ?*²⁷

Un autre extrait de Handke vient renforcer cette quête d'identité et de liberté au sein du film :

Je ne pourrais pas dire qui je suis.

Je n'en ai pas la moindre idée.

Je suis quelqu'un sans origine, sans histoire, sans pays et j'y tiens.

Je suis là, je suis libre, je peux tout m'imaginer.

Tous est possible.

*Je n'ai qu'à lever les yeux et je redeviens le monde.*²⁸

L'insertion de ces textes poétiques transforme le film en une méditation philosophique, illustrant parfaitement la manière dont le cinéma s'approprie le langage littéraire pour lui donner une nouvelle résonance visuelle et sonore.

5-2 La référence

À l'instar de la citation, la **référence** constitue un exemple explicite d'intertextualité, bien que son fonctionnement diffère. Contrairement à la citation, elle n'expose pas le texte source, mais instaure une relation dite « **in-absentia** » : le lecteur est renvoyé à une œuvre sans que celle-ci ne soit textuellement reproduite.

Il est important de noter que la « référence » ne figure pas dans la typologie initiale de Gérard Genette ; elle a été théorisée par **Annick Bouillaguet** pour compléter les formes de coprésence.

²⁷ Peter Handke, *Lied Vom Kindsein* (« Lorsque l'enfant était enfant »), 1983. Poème écrit spécifiquement pour le film *Les Ailes du désir* (*Der Himmel über Berlin*), réalisé par Wim Wenders en 1987.

²⁸ *ibid*

Dans cette perspective, la référence souligne une relation orientée vers un intertexte extérieur. Elle repose sur une méthode qui « *n'expose pas le texte cité, mais y renvoie par un titre, un nom d'auteur, de personnage ou l'exposé d'une situation spécifique.* »²⁹

Ainsi, la référence fait appel à la mémoire culturelle du lecteur. Par exemple, mentionner simplement « le complexe d'Œdipe » ou « une passion digne de Phèdre » constitue une référence : le texte source est absent, mais son évocation suffit à en importer le sens.

A- La référence dans le roman

Il convient de souligner que Ben Jelloun s'appuie sur des références culturelles et spirituelles profondes pour ancrer son écriture dans l'univers arabo-musulman. Dans *L'Enfant de sable*, le narrateur Amar propose une conclusion à l'histoire d'Ahmed en marquant une rupture nette entre la foi intérieure et le pouvoir institutionnel. Il affirme :

« (...) *l'islam que je porte en moi est introuvable, je suis un homme seul et la religion ne m'intéresse pas vraiment. Mais leur parler d'Ibn Arabi ou d'El Hallaj aurait pu me valoir des ennuis.* »³⁰

Ici, la simple mention de ces deux grands noms du soufisme (Ibn Arabi et Al-Hallaj) fonctionne comme une **référence** : le texte ne cite pas leurs œuvres, mais évoque leur héritage pour symboliser une quête de vérité spirituelle qui entre souvent en conflit avec l'orthodoxie religieuse et politique.

Par ailleurs, la correspondance adressée à Ahmed renforce cette dimension mystique. Le correspondant anonyme y confesse son inclination pour le sacré :

« *Mes passions, vous les connaissez : la fréquentation de quelques poètes mystiques et la marche sur vos pas...J'enseigne à des étudiants l'amour de l'absolu.* »³¹

²⁹ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité, mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001, p.3

³⁰ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Éditions du Seuil, Paris, 1985, p. 146.

³¹ Ibid. p.104

Il conclut la lettre avec une expression qui, selon Alina Gageatu-Ionicescu, « *semble puisée dans le trésor des lumières soufies* »³² : « *A vous la lumière de ce printemps.* »³³

Cette clôture épistolaire témoigne de l'imprégnation de l'esthétique soufie dans la prose de Ben Jelloun, où la « lumière » devient le symbole d'une connaissance ésotérique partagée entre les personnages.

L'Enfant de sable est une œuvre profondément imprégnée des pratiques religieuses et rituelles. Tahar Ben Jelloun relate ainsi la célébration du baptême d'Ahmed : « *La fête du baptême fut grandiose. Un bœuf fut égorgé pour donner le nom : Mohammed Ahmed, fils de Hadj Ahmed.* »³⁴ Ces lignes font directement référence à la **Sunna** du Prophète, et plus précisément au rituel du sacrifice nommé « **aqiqa** ». En Islam, ce rite est accompli pour célébrer la naissance d'un enfant : « *La "aqiqa" est le nom que porte la bête à sacrifier à l'occasion de la nouvelle naissance* »³⁵ À ce propos, le hadith souligne l'importance du septième jour dans la vie du nourrisson : « *chaque nouveau-né est tributaire de sa Aqiqa, qui est sacrifiée le septième jour. Son crâne est aussi rasé et un nom lui est donné ce jour-là* ». [Authentique, sahih Ibn Mâjah]³⁶

Ce passage illustre comment l'intertextualité rituelle permet à l'auteur d'ancrer son récit dans une réalité sociologique et religieuse concrète, tout en renforçant la solennité de l'entrée d'Ahmed (fille élevée en garçon) dans la sphère publique masculine.

De plus, en s'appuyant sur les prescriptions de la **Sunna**, l'auteur décrit avec une précision chirurgicale la scène de la circoncision d'Ahmed. Ce passage illustre le paroxysme du simulacre orchestré par le père : « *Le père pensait à l'épreuve de la circoncision (...) Figurez-vous qu'il a présenté au coiffeur-circonciseur son fils, les jambes écartées, et quelque chose été*

³² Alina Gageatu-Ionicescu, *Lectures de sable. Les récits de Tahar Ben Jelloun*, thèse de doctorat, Université Rennes 2, 2009, p. 222.

³³ Tahar. Ben Jelloun, op.cit. p.104

³⁴ Tahar. Ben Jelloun, op.cit. p.29

³⁵ <http://salafiya.site.voila.fr/index.html>

³⁶ *ibid*

effectivement coupé, que le sang a coulé, éclaboussant les cuisses de l'enfant et le visage du coiffeur. »³⁷

Dans cette scène, l'intertexte rituel est détourné pour servir la supercherie. Alors que la circoncision est normalement le signe physique de l'appartenance au sexe masculin et à la communauté des croyants, elle devient ici le théâtre d'une mutilation symbolique où le père « coupe » un morceau de peau (ou de chair) pour simuler un acte impossible sur un corps féminin. La précision des détails, comme le sang qui éclabousse, renforce la violence de ce rite de passage dévoyé.

La circoncision est une pratique fondamentale de l'islam, dont la tradition remonte au prophète Ibrahim. Ce rite est ancré dans la **Fitra** (la nature humaine), comme l'atteste ce hadith célèbre :

« Cinq pratiques sont inhérentes à la nature humaine : la circoncision, l'épilation du pubis, la taille des moustaches, la coupe des ongles et l'épilation des aisselles. » [Sahih Al-Bukhari et Muslim]³⁸

En se basant sur ces deux pratiques islamiques, Tahar Ben Jelloun parvient à faire passer le protagoniste Ahmed, qui est en fait une fille, au statut de mâle afin de préserver l'héritage familial convoité par les oncles.

En s'appuyant sur ces deux rituels majeurs (la *Aqiqa* et la circoncision), Tahar Ben Jelloun montre comment le père parvient à imposer à Ahmed, pourtant née fille, un statut de mâle aux yeux de la communauté. L'intertexte religieux est ici utilisé comme un instrument de légitimation sociale et juridique, visant avant tout à préserver l'héritage familial convoité par les oncles. Le sacré devient ainsi le garant d'un mensonge identitaire destiné à contourner les règles successorales traditionnelles.

B-La référence dans le film

Les différentes scènes du film "**Nhar tzad tfa do**" de Mohamed Karrat engendrent de

³⁷ Tahar . Ben Jelloun, op.cit. pp.31-32

³⁸ www.halal.fr

nombreuses de références à d'autres créations, productions, œuvres et personnages. Ces emprunts, parfois dissimulés, légitiment l'usage du concept d'**intertextualité** (ou d'intermédialité) au sein de la production cinématographique marocaine.

Dès l'ouverture, le film affirme sa **tonalité comique**. Cependant, l'avant-dernière séquence cristallise la dimension dramatique de l'œuvre : elle met en scène la lutte éternelle — ou l'équilibre fragile — entre le bien et le mal. L'alternance entre ces deux registres permet de définir habilement l'originalité du film, que l'on peut classer comme une **comédie dramatique**.

Une scène du film constitue une allusion directe à la célèbre nouvelle de Maupassant, *Le Horla*. Dans l'œuvre originale, le héros, tourmenté par un être invisible qui habite sa demeure, décide de s'en débarrasser en mettant le feu à sa propre maison. Dans le film, cette référence s'insère par le biais d'une **mise en abyme** : le protagoniste, Saïd (interprété par Rachid El Ouali), assiste à une pièce de théâtre où un acteur déclame un soliloque inspiré de la nouvelle.

Lors de cet aparté, l'acteur mentionne cet être invisible qui **envenime son existence**. Confronté à l'impossibilité de s'en débarrasser, il prend la décision radicale de le brûler. Il enflamme alors symboliquement une boîte rappelant son domicile. Le basculement vers le comique s'opère lorsque, pour susciter le rire du public, l'extincteur tombe en panne au moment où l'incendie commence à se propager de manière incontrôlée.

Enfin, le film multiplie les clins d'œil à d'autres formes artistiques et médiatiques, telles que :

- **Le théâtre** (à travers le format du *one-man-show*) ;
- **Le clip vidéo** et les **dessins animés** ;
- **La télévision** et les nouveaux usages liés au **téléphone portable**.

5-3 L'allusion

Contrairement à la citation, l'**allusion** est une forme d'intertextualité **implicite**. Elle exige de la part du lecteur une certaine érudition, car celui-ci est invité à identifier par lui-même le ou les textes auxquels l'auteur fait référence. C'est pourquoi l'allusion sollicite l'intelligence et la mémoire culturelle du destinataire. Selon Gérard Genette, elle se définit comme : « *Un énoncé*

dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions. »³⁹

L'allusion, souvent comparée à la citation, se caractérise par sa finesse et sa nuance. Charles Nodier (cité par Nathalie Piégay-Gros) souligne d'ailleurs cette distinction avec la citation : « *Une citation proprement dite n'est jamais que la preuve d'une érudition facile et commune, mais une belle allusion est quelque fois le sceau d'un génie.* »⁴⁰ En tant que pratique intertextuelle, l'allusion permet de saisir la relation étroite entre **ce qui est dit** et **ce qui est suggéré** (le non-dit).

A-L'allusion dans le roman

Dans *L'Enfant de sable*, plusieurs passages font écho au texte coranique de manière allusive, permettant de souligner la profondeur de la tragédie identitaire qui se joue.

« *Que de fois il se remémora l'histoire des Arabes d'avant l'islam qui enterraient leurs filles vivantes !* »⁴¹

Le romancier décrit l'état émotionnel du père d'Ahmed, hanté par la naissance successive de sept filles. Il éprouve constamment des pensées sur son malheur en déclarant qu'il aurait pu être « *une fille aurait pu suffire.* »⁴²

Cet extrait constitue une **allusion directe** aux versets 8 et 9 de la **Sourate At-Takwir**, où il est question du jugement dernier :

وَإِذَا الْمَوْءُودَةُ سُئِلَتْ (8) بِأَيِّ ذَنْبٍ قُتِلَتْ (9) الآية 8 و9 من سورة التكوير

« *Et qu'on demandera à la fillette enterrée vivante, pour quel péché elle a été tuée.* »

Une autre allusion, traitant le même thème, concerne l'attitude du père envers ses sept filles : « *Nom pas de la haine, mais d'indifférence. (...) Il faisait tout pour les oublier, pour les chasser de sa vue. (...) Il disait que son visage était habité par la honte...* »⁴³

³⁹ Gérard. Genette, op.cit. p.08

⁴⁰ ⁴⁰ Piégay -Gros, Nathalie, *Introduction à l'Intertextualité*. Dunod, Paris, 1996.p.52

⁴¹ Tahar. Ben Jelloun, op.cit. p.17

⁴² Ibid.p17

⁴³ Ibid.p17

Cette description renvoie implicitement au verset 58 de la **Sourate An-Nahl**, qui dépeint la réaction des pères de l'époque préislamique (la *Jahiliyya*) face à la naissance d'une fille :

وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُم بِالْأُنْثَىٰ ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ *الاية 58 من سورة النحل*

« Et lorsqu'on annonce à l'un d'eux une fille, son visage s'assombrit et une rage profonde l'envahit ».

Ces allusions mettent en lumière le poids des mentalités au sein d'une structure sociale patriarcale. **Tahar Ben Jelloun** suggère que l'injustice liée à la condition des femmes prend racine dans une culture qui privilégie systématiquement l'homme et dévalorise le féminin. L'auteur souligne que toute transformation de la condition féminine est nécessairement entravée par cette « mentalité de la honte », héritée d'un passé lointain mais toujours latent. La lutte contre la soumission des femmes implique donc, inévitablement, une métamorphose profonde des mentalités et des structures culturelles.

B-L'allusion dans le film

Tout comme en littérature, de nombreux réalisateurs empruntent des scènes à des films anciens ou font référence à des œuvres et des images passées. L'allusion ne se limite pas au texte écrit : on la retrouve à la télévision, dans la musique, au cinéma et dans les arts en général. *Retour vers le futur* (1985) de **Robert Zemeckis** s'ouvre ainsi sur une scène où une multitude d'horloges sont synchronisées. La caméra balaie la pièce en un plan d'ensemble, révélant tous les types d'horloges possibles, dont certaines sont même posées au sol.

Dès cette séquence inaugurale, le spectateur peut apercevoir un petit automate représentant un homme suspendu aux aiguilles d'une horloge. Cette image crée une symétrie avec la fin du film, où le personnage de Doc se retrouve dans une situation identique. Par ce clin d'œil, le réalisateur rend hommage au film *Monte là-dessus !* (1923) avec Harold Lloyd. On assiste alors à un écho visuel amusant : deux « Lloyd » (l'acteur original Harold et le personnage de Doc, interprété par Christopher Lloyd) se retrouvent accrochés à une horloge !

Conclusion

L'intertextualité, concept théorisé par **Julia Kristeva** dans les années 1960, a révolutionné notre manière de percevoir la création. En s'appuyant sur les travaux de Mikhaïl Bakhtine, Kristeva démontre qu'aucune œuvre n'est une île : chaque texte ou film se construit comme une « mosaïque de citations » où les voix du passé rencontrent celles du présent. Cette dynamique repose sur deux piliers : la **relation**, qui établit un pont entre les époques, et la **mutation**, qui transforme l'ancien pour lui donner un sens nouveau dans un contexte différent.

Si ce phénomène trouve son origine dans la littérature, il s'épanouit pleinement dans le septième art. Filmer, c'est inévitablement dialoguer avec les images qui nous ont précédés. L'hommage de Robert Zemeckis à Harold Lloyd dans *Retour vers le futur* illustre parfaitement cette réalité : l'image ne se contente pas d'être copiée, elle est réinventée pour servir un nouveau récit.

En définitive, l'intertextualité transforme le spectateur en un acteur essentiel de l'œuvre. Elle fait appel à sa **mémoire culturelle** et à sa sagacité. L'œuvre devient alors un espace de jeu et de reconnaissance où le plaisir naît de la capacité du récepteur à déchiffrer ces échos cachés. Plus qu'un simple procédé technique, l'intertextualité est le moteur de la vitalité artistique : elle assure la continuité de la culture tout en permettant sa constante réinvention.

Bibliographie :

- BARTHES, Roland. « Théorie du texte », *Études à l'École pratique des hautes études*, 1974, p.
- BEN JELLOUN, Tahar. *L'Enfant de sable*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.
- COMPAGNON, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- FERKANE, Razika. *Analyse intertextuelle de L'enfant de sable de Tahar BEN JELLOUN*, Mémoire de master, Université de Béjaia, 2015.
- GAGEATU-IONICESCU, Alina. *Lectures de sable. Les récits de Tahar Ben Jelloun*, thèse de doctorat, Université Rennes 2, 2009.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982,
- GIGNOUX, Anne Claire. *Initiation à l'Intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005.
- HANDKE, Peter. *Lied Vom Kindsein* (« Lorsque l'enfant était enfant »), 1983. Poème pour le film *Les Ailes du désir* (Wim Wenders, 1987).
- KRISTEVA, Julia. *Séméiotikè*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », 1969.
- MAZIARCZYK, Anna. *L'intertextualité et l'intermédialité au service du roman (doublement) dialogique*. *Romanica Cracoviensia*, Volume 19 (2019), Volume 19, Issue 2, pp. 119-128
- PIÉGAY-GROS, Nathalie. *Introduction à l'Intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.
- PROUST, Marcel. *À la Recherche du temps perdu*, Gallimard, v.1, 1987.
- PROUST, Marcel. *Du Côté De Chez Swann*, Gallimard, 1913.
- RACINE, Jean. *Phèdre et Hippolyte*, Paris, Edit Claude Barbin, 1677, acte 1, scène 3.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. *L'intertextualité, mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001.
- SOLLERS, Philippe. « Écriture et révolution », in *Tel Quel : Théorie d'ensemble*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1968.
- WOLFZETTEL, Friedrich. « Le Petit Jehan de Saintré : une "Éducation sentimentale" du XVe siècle ? », in *Le Romanesque aux XIVe et XVe siècles*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009.

Dictionnaire :

- Encyclopædia Universalis, volume Corpus, Paris, 1989, pp.514-516. Republié en 1998 dans Dictionnaire des Genres et notions littéraires, Encyclopædia Universalis,- Albin Michel
- Le petit Larousse, Edition 2003

Webographie :

- <https://www.universalis.fr/dictionnaire/intertextuel/>
- <http://salafiya.site.voila.fr/index.html>
- www.halal.fr