

**RÉPUBLIQUE ALGÉRIENNE DÉMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET DE LA RECHERCHE
SCIENTIFIQUE**

**Université Mohamed Seddik Ben Yahia – Jijel
Faculté des lettres et des langues
Département de langue et littérature françaises**



N°-d'ordre :

N°-de série :

Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme de Master

Option : Sciences des textes littéraires

**Étude de la structure narrative dans, *Le nez sur la
vitre* de Abdelkader Djemaï**

Présenté par :

GUETTICHE Aida
GHELLIMI Sarra

Sous la direction de :

M^{me} Hadda KHIAT- HARIZA

Devant le jury composé de :

Président : Abdelwahab RADJAH (M.A.A)-Université de Jijel

Rapporteuse : KHIATE HARIZA HADDA (M.A.A)-Université de Jijel

Examineur : AHCÈNE BAYOU (M.A.A)-Université de Jijel

Juin 2017

**RÉPUBLIQUE ALGÉRIENNE DÉMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET DE LA RECHERCHE
SCIENTIFIQUE**

**Université Mohamed Seddik Ben Yahia – Jijel
Faculté des lettres et des langues
Département de langue et littérature françaises**



N°-d'ordre :

N°-de série :

Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme de Master

Option : Sciences des textes littéraires

**Étude de la structure narrative dans, *Le nez sur la
vitre* de Abdelkader Djemaï**

Présenté par :

GUETTICHE Aida
GHELLIMI Sara

Sous la direction de :

M^{me} Hadda KHIAT- HARIZA

Devant le jury composé de :

Président : Abdelwahab RADJAH (M.A.A)-Université de Jijel

Rapporteuse : KHIATE HARIZA HADDA (M.A.A)-Université de Jijel

Examineur : AHCÈNE BAYOU (M.A.A)-Université de Jijel

Juin 2017

Remerciements

Nous remercions, avant tout, Dieu qui nous a donné la puissance, la patience pour réaliser ce modeste travail.

Nous tenons aussi à exprimer notre gratitude à notre encadreuse de recherche Mme KHIAT- HARIZA HADDA

Nos remerciements vont aussi à tous nos amis notamment MAHA, NAZIHA, HAKIM et SAMI qui nous ont donné le soutien moral tout au long de la préparation de se mémoire.

Dédicaces

Nous dédions ce modeste travail à :

Nos parents pour leur amour et leur encouragement.

Nos chers frères et nos chères sœurs pour leur soutien moral.

Tous les membres de nos familles notamment FARES et SOUAD.

Tous ceux qui nous ont aimés, et ceux qui nous ont soutenues et aidés.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction générale	9
-----------------------------	---

Chapitre I : L'auteur et son œuvre

1- Du côté de l'auteur.....	12
2- Du côté de l'œuvre.....	13
3- Ancrage socio-historique.....	13
4- Sens et fonctions du titre.....	15

Chapitre II : Analyse de quelques procédés narratifs

1. Le mode d'ouverture (incipit romanesque).....	18
2. La clause romanesque.....	19
3. L'instance narrative.....	20
4. La perspective narrative.....	21
5. Le personnage.....	22
5.1. Qu'est ce qu'un personnage?.....	22
5.2. Les personnages du roman.....	23
5.2.1. Le père.....	23
5.2.2. Le fils	24
5.2.3. Des personnages dramatiques.....	25
6. La dimension temporelle dans le roman.....	25
6.1. Le moment de la narration	26
6.2. L'ordre des événements et l'ordre du récit.....	27
7. La dimension de l'espace.....	27

Chapitre III : Au carrefour des genres

1- La nouvelle.....	35
2- La théâtralité du discours.....	36
2.1. L'action	37
2.1.1. Action et situation.....	37
2.1.1.1. Scène d'exposition.....	37
2.1.1.2. Scène finale.....	38
2.1.1.3. Le monologue.....	38
3. L'écriture intimiste.....	41
Conclusion générale.....	44
Références bibliographiques.....	47
1- Bibliographie primaire.....	47
1.1. Corpus analysé.....	47
1.2. Ouvrages théoriques.....	47
2. Bibliographie secondaire.....	48
3. Bibliographie électronique.....	49
4. Résumés	

INTRODUCTION

GÉNÉRALE

La littérature algérienne contemporaine se caractérise par une multiplication considérable des voix d'auteurs et par une diversification impressionnante du champ littéraire qui se déploie, en grande partie, sur le territoire français. Malgré leur diversité, les ouvrages publiés se caractérisent pourtant par ce que Charles Bonn, dans *Paysages littéraires algériens des années 90*, désigne de « retour du référent », de « retour du réel » qui se manifeste déjà à partir des années 80. Les nombreux auteurs qui surgissent sur la scène littéraire sont portés par la réalité algérienne, c'est-à-dire par la situation sociale et politique du pays et avant tout par les événements sanglants qui ébranlent l'Algérie depuis plus d'une décennie.

Abdelkader Djemaï, qui fait partie de cette vague d'auteurs a transgressé cette norme en publiant aux éditions du Seuil un texte qui porte sur un thème plus ou moins ancien. *Le nez sur la vitre*, un roman publié en 2004, à une période où les écrivains algériens ont trouvé dans le quotidien de leur société une matière grasse qui leur permet de multiplier leurs publications, traite le thème de l'émigration et ses répercussions sur la relation : père/fils.

Nous savons que l'émigration des Algériens en France avant ou après l'indépendance a fait couler beaucoup d'encre en littérature ou en d'autres domaines comme la sociologie, l'anthropologie et l'Histoire depuis plus d'un demi-siècle. Mais la lecture d'un texte soi-disant romanesque comme celui de Djemaï ne nous laisse pas indifférent ; ni par rapport à l'histoire qui se tisse à travers le texte ni à l'égard de son épaisseur. *Le nez sur la vitre*, est un texte de 69 pages désigné par l'appellation : roman, qui figure timidement sur la cinquième page après la page de couverture.

Dès le premier contact avec le texte qui nous a été proposé, nous avons constaté cet écart par rapport à la structure habituelle du roman comme genre littéraire qui ne cesse de subir des métamorphoses depuis son apogée au XIX^e siècle.

C'est donc, cette irrégularité ou bizarrerie qui nous a intriguées et motivées afin de faire de ce texte notre corpus pour la réalisation de notre mémoire de fin d'étude.

Si le roman constitue un genre protéiforme, il peut être quand même défini comme une fiction narrative d'une assez grande longueur¹. Cette caractéristique fait défaut dans le cas du roman, *Le nez sur la vitre* d'Abdelkader Djemaï. En effet, la minceur du texte est flagrante en le comparant aux autres textes romanesques du même auteur.

Pourquoi donc, avoir limité la structure d'un texte qui porte l'identité d'un roman ?

Cette question suppose une réflexion sur le choix du genre légitimé par l'autorité de l'auteur et son éditeur qui occupent une place considérable dans le champ littéraire français. Outre, le style de l'auteur fait l'enjeu de notre problématique. Cela nous mène à avancer l'hypothèse suivante :

Le nez sur la vitre, n'est pas un roman. Toutefois, il s'agit d'un texte qui se réclame de plusieurs genres littéraires tels : le récit, la nouvelle et le théâtre.

Dans ce modeste travail nous essayerons d'analyser les différentes strates de la structure du texte afin de montrer s'il s'agit d'un écrit composite qui invoque plusieurs genres afin de se situer. Cette analyse ne peut s'en passer de la narratologie qui va nous permettre de décortiquer le texte et mettre au clair les différents niveaux de la construction romanesque. Notamment nous ferons appel à la stylistique comme approche d'analyse textuelle afin de mettre au clair les spécificités de cette écriture hybride qui caractérise l'œuvre de Djemaï.

Notre mémoire comptera trois chapitres : le premier sera consacré à l'auteur et son œuvre, ainsi que l'analyse titrologique. Dans le deuxième chapitre, il

¹ ARON P., Viala A. (2002), *Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 680.

s'agira de l'analyse narratologique appliquée aux différentes strates de la structure romanesque. Enfin, nous consacrerons le troisième chapitre à discuter l'identité générique qui relève d'un éclatement dans l'écriture du texte et le degré de sa convergence avec chacun des genres cités auparavant.

CHAPITRE I

L'AUTEUR ET SON

ŒUVRE

1. Du côté de l'auteur

Abdelkader Djemaï est considéré comme un écrivain algérien contemporain qui confirme par le flux de sa production et la diversité des thèmes son entrée dans l'espace littéraire national et international. L'auteur est né en 1948 à Oran dans une famille modeste. Djemaï a découvert sa vocation de scripteur très jeune, à l'école grâce à son amour pour la lecture des contes et des dictionnaires. Il exerça pendant deux ans comme enseignant à l'école primaire puis rejoignit le journal *La République d'Oran* en 1970 auquel il collaborait depuis 1966 avec ses écrits littéraires de jeunesse. Il acquiert une certaine notoriété grâce à son roman, *Mémoires de nègre* (ENAL, 1991). En 1993 à l'instar de la plupart des intellectuels algériens, il quitte son pays pour la France où il s'installe d'une manière définitive. Ce nouveau milieu a permis à l'auteur de multiplier ses activités : écriture, animation des ateliers d'écriture et des conférences en France et ailleurs, ainsi que sa participation à un colloque au Sénat français sur l'Islam des lumières. L'auteur possède un compte considérable qui comprend : romans, nouvelles et essais que nous présenterons plus tard dans la bibliographie. Il a contribué notamment, à l'animation par sa plume de plusieurs revues et magazines littéraire et de sciences humaines.

L'œuvre abondante de Abdelkader Djemaï est le résultat d'un métissage vécu comme un enrichissement ou un conflit car elle traite des sujets d'ici et d'ailleurs partagés entre deux sociétés : autochtone et étrangère. Des sujets qui se trouvent obligés à confronter leur Moi avec l'autre, à s'introspecter et s'extérioriser à la fois pour se créer des repères. Tel est le cas du personnage de notre corpus.

2. Du côté de l'œuvre

Le nez sur la fenêtre, est l'histoire d'un Algérien qui vit dans une ville du Midi et qui décide de partir voir son fils qui ne répond pas à ses lettres. Dans le « silence » et « l'intimité » de l'autocar qui le conduit vers son fils, cet homme dépourvu de nom fait un double voyage à travers sa mémoire. Au fin for de sa conscience, il remet en cause ses rapports avec son fils avant que ce dernier ne quitte le domicile familial. Le deuxième voyage à travers la mémoire est un flash back vers l'époque colonial ; il s'agit d'un récit de vie dans lequel le personnage raconte d'une manière plus ou moins détaillée son enfance, la situation de sa famille pendant la colonisation, l'exode vers la ville, son départ pour la France et son mariage. C'est uniquement vers la fin du roman que ce personnage nous révèle les causes de la disparition de son fils.

3. Ancrage socio-historique

Si la date d'édition du roman (2004) le situe temporellement au seuil du 3^{ème} millénaire, l'histoire racontée à travers ce court texte remonte à l'époque de l'entre deux-guerre ou à la deuxième moitié du vingtième siècle : c'est-à-dire vers la fin de la colonisation ou encor les premières années après l'indépendance. C'est une époque qui a connu une forte immigration d'Algériens vers la métropole. La situation du pays sclérosé par l'hégémonie coloniale a poussé donc beaucoup d'Algériens à quitter leur terre natale à la recherche du travail afin de subvenir aux besoins de leurs familles. Certains parmi ces émigrés ont choisi de s'installer définitivement en faisant venir leurs familles en France. Cette nouvelle situation a donné naissance à ce qu'on a appelé la génération beur (première génération d'enfants d'émigrés natifs de France). À cette époque les conflits entre émigrés et Français étaient énormes à cause du passé colonial récent ainsi que la montée du racisme nourri par le fanatisme politique de l'extrême droite en France.

Tout au long des années, un lien s'établit entre guerre d'Algérie, immigration et exclusion. Derrière le thème classique, de l'invasion étrangère qui émerge à chaque crise économique, se dissimule désormais la figure de l'« Arabe ». Cette image conçue de l'émigré le pousse à s'enfermer dans un carcan et le rend incapable de s'intégrer dans la nouvelle société ; il reste, en effet attaché à ses traditions ancestrales ce qui l'empêche à s'intégrer dans la société d'accueil. Cependant, les premières générations proches du passé colonial ont connu d'énormes difficultés à leur tour. Coupés de leurs racines, les enfants d'émigrés se sentaient perdu car ils n'arrivaient pas à s'identifier en tant que Français et ne pouvaient réclamaient l'identité d'origine car ils savaient notamment, qu'ils seraient rejetés par l'Autre (la société française). S'ajoute, par conséquent, le gouffre qui les sépare des parents ; désormais, ils ne partageaient plus la même vision du monde avec leurs familles.

Nous situons l'œuvre de Djemaï dans ce contexte car le récit met en relief cette relation : père/fils en évoquant les rapports du personnage principal avec son fils avant le départ de ce dernier puis en les comparant à ses rapports avec son propre père (grand-père) en Algérie, pendant l'époque coloniale. Un autre trait pertinent qui fait ancrer le roman dans une époque lointaine : il s'agit en particulier, de cette description minutieuse de la société autochtone, de ses traditions, ses mœurs et sa religion, etc. Cette description qui relève d'une volonté chez l'auteur de donner une dimension anthropologique à son écriture romanesque.

Dans notre travail nous essayerons de relever les aspects culturels qui caractérisent la société autochtone et tels qu'ils ont été présentés dans le romans et montrer leur rapport avec le fait de la narration.

Avant de s'aventurer dans l'analyse textuelle nous allons marquer une pause au niveau du titre, cet élément paratextuel pertinent qui sert à anticiper sur la signification du texte.

4. Sens et fonctions du titre

Selon le dictionnaire du littéraire, le titre est: *«l'ensemble des mots qui placés entête d'un texte... »*². Il constitue le premier contact du lecteur avec l'œuvre. Ainsi, le titre d'un roman sert à l'identifier, à le nommer, et à le différencier des autres productions du même type.

À côté de cette fonction identificatrice, le titre porte un nombre important d'informations qui sont adressées directement au lecteur par l'auteur du roman.

De son côté, Claude Duchet définit le titre comme : *« ...un message codé en situation de marché, il résulte de rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire ; en lui se croisent nécessairement littéarité et socialité : il parle de l'œuvre en terme du discours social mais le discours en terme de roman. »*³

Alors, le titre joue un rôle important dans la lecture de l'œuvre d'où il remplit certaines fonctions comme :

La fonction dénominative, ou il dénonce l'ensemble des textes d'ouvrage. Selon Léo Hoek, il y a deux sortes de titres : le titre « subjectal » où le titre annonce le sujet du texte, et le titre « objectal » où le texte se donne comme un objet. Ainsi, grâce à l'objectal et le subjectal, le titre assure ses fonctions : conative, incitative ou publicitaire.

C'est Claude Duchet qui insiste sur cette fonction incitative du titre par contre, Léo Hoek parle également de la fonction « pragmatique », qui a une visée séductive. D'un côté, le titre stimule la curiosité où il porte des valeurs perlocutoires et illocutoires. D'autre côté, il attire et oriente le lecteur. C'est sa fonction conative, dont parle Jakobson.

² Aron P, Saint-Jacque, D,Viala A, *Dictionnaire du littéraire*, Paris, Puf, 2004.

³ Duchet, Claude, *« Éléments de titrologie romanesque »*, in littérature, n°12, Paris, Larousse, Décembre1973

D'autre part, Gérard Genette propose deux catégories de titres : les titres thématiques lorsqu'ils font référence au contenu des œuvres qu'ils désignent, tandis que les titres rhématiques désignent les textes à l'aide de traits formels.

Maintenant, nous essayons d'analyser le titre de notre corpus pour démontrer son rapport avec l'histoire du roman.

« *Le nez sur la vitre* », est un titre composé d'un syntagme nominal : Le nez (+) une préposition : sur introduisant un complément circonstanciel : la vitre.

Dans *Grammaire du sens et de l'expression*⁴ Patrick Charaudeau explique que la préposition « sur » oblige à considérer la référence comme une surface avec position de superposition. D'ailleurs, nous pouvons le constater dans les récurrences des mots : nez et vitre au sein du texte :

« Avec ses vitres **hautes** et ses larges flancs barrés d'une mince bande rouge, l'autocar, (...) **pointera** son nez en direction de la grande ville... » (p. 15)

« Une vitre froide et impitoyable **sur** laquelle il avait collé son nez et qui l'empêchait de lui dire quelques mots. » (p. 24)

« **Le nez collé contre la vitre**, il entendait la poule s'agiter dans le couffin comme si elle aussi était heureuse de faire ce grand voyage, ...é (p. 30)

Et du coup, nous pouvons qualifier le titre de rhématique puisqu'il nous informe sur les traits qui caractérisent le mode de narration. Dans le texte, il s'agit d'un narrateur anonyme qui va nous livrer en fragments deux récits enchâssés, qui se tissent dans la mémoire du personnage. Il s'agit donc d'une vision de superposition : du dehors vers le dedans ; c'est un voyage à travers la mémoire vers le passé lointain comme l'indiquent les énoncés suivants :

« Il s'était fait écrire des lettres auxquelles, depuis longtemps, le fils ne répondait plus. » (p. 11)

⁴ CHARAUDEAU P. , (1992), *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette, p.436.

« Il pensait une fois encore à son fils. Il se disait qu'ils ne s'étaient pas beaucoup parlé. » (p. 23)

« IL avait quinze ans quand son père mourut de la tuberculose. » (p. 45)

« Il décida alors de partir pour la ville où habitait son oncle. » (p. 46)

« C'est en regardant s'éloigner les navires marchands que le désir de quitter le pays s'était un jour insinué en lui. (p. 56)

Nous avons constaté que tout le récit est un retour au passé, le narrateur effectue une lecture des pensées du personnage qui ne prend jamais la parole ; un personnage muet ou incapable de communiquer. Nous essayerons d'éclaircir cette technique narrative dans le prochain chapitre consacré à l'étude des procédés de la mise en narration.

CHAPITRE II

ANALYSE DE QUELQUES

PROCÉDÉS NARRATIFS

8. Le mode d'ouverture (incipit romanesque)

Ce terme d'origine latine vient du verbe *incipere*, qui signifie « prendre en main », d'où « commencer ». Incipit qui signalait au Moyen Âge le début des manuscrits, désigne par extension, l'ouverture du roman. Dans l'étude de l'incipit les questions de frontières du texte semblent particulières que pour les autres passages du roman. Ainsi, « Un roman peut –par un choix narratif– s'ouvrir sur n'importe quel moment de l'intrigue, n'importe quelle étape du schéma quinaire. »⁵

Dans notre corpus et contrairement à la plupart des textes romanesques, nous remarquons une déstabilisation de l'ordre du récit. Dès le début s'annonce le manque ou l'élément qui perturbe la stabilité de la situation initiale. L'absence du fils motive le père (personnage-héros/ destinateur/destinataire) afin d'effectuer son voyage pour le retrouver. La quête de l'objet (enfant disparu) et une quête de soi dans un espace étranger :

« Il s'était fait écrire des lettres auxquelles, depuis longtemps, le fils ne répondait plus. Des mots arrachés à sa peine, à sa chair. C'était sa fille, la plus jeune de ses quatre enfants, qui les alignait précieusement sur le papier. (...) Il prendra donc demain l'autocar pour voir le fils qui ne répond pas à ses lettres, des lettres qu'il tenait lui-même à glisser dans la boîte, la main confiante et le cœur serré. » (pp. 11-12)

L'incipit nous informe déjà sur la présence d'un manque de communication qui caractérisait les rapports père/fils. D'abord, les lettres sont écrites par la fille, ce qui implique que le père ne sait pas écrire ou ne maîtrise pas la langue que parle son fils. Par la suite, le texte nous informe qu'il est analphabète. Les lexèmes : *arrachés*, *peine*, *chair* informent sur la souffrance du père due à ce manque de communication.

⁵ REUTER Yves,(2005), *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Armand Colin, p. 143.

9. La clausule romanesque

La fin du roman ou clausule, comme le début occupe une place privilégiée dans l'œuvre romanesque. Dans le schéma narratif, il s'agit d'un retour à une situation stable dans laquelle l'auteur boucle son roman tout en cherchant à laisser un certain effet chez son lecteur. Ce qui fait la singularité d'une œuvre est surtout lorsqu'elle trahit l'horizon d'attente chez de son récepteur.

Djemaï ne manque pas de génie puisque la fin de son texte déçoit l'horizon d'attente. Le texte transgresse les lois du récit ; la quête se termine par un échec et le personnage ne peut récupérer que la photo de son fils prise avec son père quand il avait l'âge de 8 ou 10 ans. La résolution du nœud de l'intrigue se fait par la révélation du lieu de la résidence du fils :

« Cinquante mètres plus bas, en tournant à droite, le cœur tremblant et le pas rapide comme dans la cour déserte du collège, il aperçut, au fond d'une rue étroite, la grosse bâtisse où vivait son petit. C'est là, derrière des murs massifs et une porte lourde et grise, qu'il apprit, entre deux silences gênés du directeur de la maison d'arrêt, la mort de son fils. Il s'était cette nuit pendu dans sa cellule. » (p. 78)

Et l'histoire s'achève par un flash back qui relate les circonstances de l'accident qui a causé la condamnation du fils : « Le malheur avait commencé lorsqu'ils avaient quitté l'auberge, ce dimanche où il avait beaucoup plu. (...) » (p. 78).

Cette technique qui fait appel à un récit anachronique à la fin de l'histoire et l'emploi du verbe *commencer* informe sur le fait de la continuité (reproduction) de l'histoire dans temps. L'auteur veut ancrer son texte par rapport à une certaine réalité vécu par les émigrés en France : d'un côté le mur qui se dresse entre les parents et leurs enfants et de l'autre, le rempart qui empêche l'intégration de ces enfants dans la société où ils sont né car ils sont en

chevauchement sur deux modes de vie différents et deux cultures différentes, d'où résulte l'échec qui continue.

10. L'instance narrative

Il ne faut pas confondre l'auteur et le narrateur ; le premier est celui qui rédige le texte. Le deuxième est celui qui raconte l'histoire il est une représentation fictive par ressemblance au réel réelle. Cependant, dans l'autobiographie, l'auteur et le narrateur sont la même personne.

On distingue deux types fondamentaux du narrateur ; l'un est le narrateur absent de l'histoire qu'il raconte appelé hétérodiégétique et l'autre est un narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte nommé homodiégétique ; ce dernier agit comme le héros de l'histoire.

Dans *Le nez sur la vitre* d'Abdel Kader Djemaï, le narrateur est anonyme et ne se manifeste à aucun moment de l'histoire qu'il raconte, dont nous remarquons l'absence totale du « je narratif ». Il est par conséquent, un narrateur hétérodiégétique. « Il prendra donc demain l'autocar pour voir le fils qui ne répond plus à ses lettres, des lettres qu'il tenait lui-même à glisser dans la boîte, la main confiante et le cœur serré(...) »p12.

Nous remarquons donc, que le narrateur remplit sa tâche primaire qui est la narration d'une histoire ou les personnages évoluent. Il se soucie dans ce cas à rapporter les détails qui font évoluer l'intrigue. Notre narrateur est en plain-pied dans l'histoire, c'est-à-dire : à un niveau intradiégétique, comme dans l'exemple :

« Il avait quinze ans quand son père mourut de la tuberculose, c'était un jour de juin ou le soleil avait sorti ses couteaux. Il enterra son frêle corps enveloppé dans un linceul blanc dans le petit cimetière située à quelque mètres du campement des nomades(...) » (p. 45)

11. La perspective narrative

C'est le point de vue adopté par le narrateur, ce que Genette appelle la focalisation, « Par focalisation, j'entends donc bien une restriction de champs, c'est-à-dire en fait une sélection de l'information narrative par rapport à ce que la tradition nommait l'omniscience [...] »⁶ À travers laquelle le narrateur peut raconter son histoire, il choisit un angle de vue.

Dans notre corpus, le narrateur, dès le début, s'installe dans la conscience du personnage : il voit à travers son regard, il raconte ce que révèle la conscience du protagoniste :

« Après le départ de son fils, la maison lui avait paru soudain dépeuplée. Sans le montrer, il avait en silence cherché sa trace dans les vêtements, les chaussures et son sac de sport qu'il avait laissés au fond de l'armoire. Il l'avait également cherchée dans son ancienne trousse de toilette à la fermeture cassée, dans ces couteaux, ces fourchettes, ces verres qui reposaient dans le vaisselier. (...) » (p.13)

Il s'agit donc, d'un monologue intérieur et un courant de conscience car il s'agit d'un texte non verbalisé où on constate l'absence de toute forme de discours directe. Par contre, dans certains fragments, il s'agit du discours rapporté d'une manière indirecte grâce aux verbes de modalité :

- **Dire** : « Dès que le jour sortira, comme disait sa mère, (...) » (p. 12)
« Il se disait qu'ils ne s'étaient pas beaucoup parlé. » (p.23)
- **Penser** : « Il avait pensé aussi revoir son visage sur l'unique photo. » (p. 13)

⁶ GENETTE G. *La narratologie*, 1983, p. 49.

- « Il pensa aussi à ses jeunes cousins qu'il avait rencontrés aux noces de sa sœur. » (p. 30)
- **Croire** : Il avait cru que les choses allaient d'elles-mêmes. » (p. 23)

En effet, des citations de pensée de ce type, qui sont supposées reproduire la pensée du personnage, nous révèlent les profondeurs de sa conscience. Le narrateur anonyme nous informe régulièrement des pensées, émotions, souvenirs qui traversent la conscience du personnage. Cela reste une technique narrative vivante qui caractérise les grands romans du vingtième siècle, comme ceux de Faulkner, Joyce en Amérique et Sarraute en France.

La justification de ces monologues, qui visent à produire un niveau pré-discursif de l'activité de la conscience, est l'idée que les pensées et les états de conscience ne trouvent pas d'emblée une expression linguistique construite, donc qu'« à un certain niveau, la pensée a une existence pré-linguistique. »⁷

Enfin, le passage suivant illustre d'une manière parfaite ce que nous venons d'expliquer :

« Là aussi, comme plus tard dans l'autocar, pour se sentir moins seul, il avait instinctivement besoin d'accrocher son regard à quelque chose, à quelqu'un, à certaines des personnes qui allaient faire une longue route avec lui. Il était enfermé avec elles dans une sorte de voyage intime où le silence prendrait beaucoup de place, surtout pour lui, car il ne maîtrisait pas bien leur langue. » (pp. 25-26)

12. Le personnage

12.1. Qu'est ce qu'un personnage?

Le personnage est un élément fondamental ayant un rôle considérable dans la production littéraire, ce sont les personnages qui permettent à l'écriture romanesque de voir le jour et réaliser son succès.

⁷ RIVARA René, (2000), *La langue du récit*, Paris, L'Harmattan, p. 205.

Cette notion de personnage qui émergea en France au XV^e siècle, est devenue après, l'objet d'étude de plusieurs théoriciens et écrivains.

Alain Robbe Grillet précise qu' «un personnage tout le monde sait ce que le mot signifie. »⁸ Le personnage est un être de papier qui n'existe qu'à l'intérieur de l'œuvre littéraire, c'est une création née de l'imagination du romancier « le personnage n'est une simulation d'un être vivant. C'est un être imaginaire. »⁹

À travers les personnages, le romancier dans sa création romanesque porte un regard sur la société, sur le monde, sur l'Histoire, il traite les problèmes de la vie. La littérature maghrébine d'expression française depuis les années 50 est consacrée au traitement des préoccupations des pays maghrébins pendant la colonisation. En particulier, la littérature algérienne de langue française est engagée au service de la guerre de libération. De nombreux écrivains algériens ont utilisé la langue du colon, pour montrer l'histoire et la réalité algérienne. A partir de l'indépendance, toute la production littéraire algérienne coule dans le moule de l'Histoire et la société. Cette Histoire n'exclue pas les Algériens qui vivent dans l'outre mer. Ainsi, notre corpus brosse le portrait d'un personnage représentatif de l'Algérien qui a existé à une certaine époque.

12.2. Les personnages du roman

La première remarque que nous relevons à propos des personnages c'est qu'ils ne portent pas de noms. Cette abstraction joue un rôle important dans la narration car elle permet d'identifier les personnages et en même temps tous les faits du récit à une réalité sociale préexistante.

En effet, nous donnant lieu aux statuts des deux personnages qui sont les actants de l'histoire : le père et le fils. Ces deux personnages divergents se relient par le même destin fatal.

⁸ Alain Robbe Grillet, Pour un nouveau roman, 1963, p 27, http://www.fabula.org/atelier.php?La_notion_de_personnage.

⁹ Kundera Milan, L'art du roman, Paris, Gallimard, 1986, p 51.

12.2.1. Le père

C'est le prototype de l'Algérien qui a vécu l'époque coloniale et qui s'est trouvé contraint de quitter son pays pour changer les conditions de son existence.

Il s'agit donc d'un père de famille qui à 57 ans. Pareil à la plupart des Algériens du terroir, il n'a pas pu fréquenter l'école ce qui va le marquer toute sa vie : Il se souvenait que devant elle (la principale du collège)¹⁰ il avait baissé la tête, qu'il aurait voulu se cacher sous terre (...) Il ne savait pas comment lui avouer qu'il était analphabète. » (p. 25). Suite à la mort de son père, il quitte le douar pour s'installer en ville : « Les conditions de vie furent encore plus dramatiques, surtout en hiver. (...) Il décida alors de partir pour la ville où habitait son oncle paternel. » (p. 46) Ensuite, il quitte son pays pour la France :

« La première fois, il avait débarqué, lui, à Port-Vendres, un mois de décembre. Durant presque trois jours et sous un ciel de froidure et de pluie, le bateau n'avait pas cessé de tanguer Les yeux cernés et le cœur dans la bouche, il n'arrivait pas à retrouver le sommeil ni l'appétit. Il mit une semaine pour se remettre.» (p. 35)

Il retourne au pays pendant son mois de congé pour se marier avec sa cousine. En France, il exerce plusieurs métiers : « (...), il avait travaillé comme homme à tout faire dans une ferme, près de Port-Vendres où il venait de débarquer.(...) Il devint manœuvre sur les chantiers d'hôpital et d'une maison de retraite. » (p. 59) Et enfin comme ouvrier dans l'atelier du façonnage des cahiers : « Cela le rendait heureux de savoir que ses enfants et des milliers d'élèves avaient la chance de les toucher, de les ouvrir, de les remplir de lettres, de dessins, de chiffres, de traits. » (p. 58)

Ce père qui se sent incapable d'établir des liens avec l'autre est condamné à un mutisme permanent. Il subit ce fait comme une fatalité.

¹⁰ C'est nous qui le signalons.

12.2.2. Le fils

Il est né en France « son fils naquit à l'hôpital central, un jour d'avril où il avait fait très beau.» (pp. 61-62). Il subit son premier échec à l'école « (...) avait été exclu il y a une dizaine d'année. » (p. 11) Il est se sent déraciné car il n'a aucun lien avec sa société d'origine : « (...), il était devenu orphelin d'une histoire familiale avec ses drames et ses joies, sa force et ses aspérités, ses signes de ralliement et ses divisions. » (p. 67)

Contrairement à son père, il n'avait pas connu la guerre. Il semble équilibré du moment qu'il ne trouve pas de difficulté à adopter le mode de vie de l'autre :

« Ils ne pratiquait pas la prière et cela ne le dérangeait pas. Durant le mois de ramadhan qu'il ne faisait pas, il ne mangeait pas devant eux. (...) Un jour, il avait connu une fille pour laquelle il aurait pu tout sacrifié. Il comprit tout à coup que son existence pouvait avec elle changer. (...) Elle avait les yeux bleus et il lui avait dit en plaisantant qu'aucun membre de sa famille n'avait les mêmes» (pp. 69-71)

Nous remarquons qu'il n'y a aucun trait qui peut lier le fils à son père. Ils vivaient à une certaine époque comme étrangers sous le même toit. Le père ne peut voir son fils qu'à travers la photo prise au champ de manœuvre : « Il devait avoir huit ou neuf ans et se tenait tout contre lui, le sourire aux lèvres, les cheveux sagement peignés. Il paraissait heureux... » (p. 14) Cette photo retrouvée avec les affaires de son fils semble indiquer que le conflit est réciproque et que le fils ne retient de son père que ce moment où ce dernier l'entourait avec son bras au niveau du cou.

12.2.3. Des personnages dramatiques

Cette représentation des personnages que nous livre le texte est pareille à celle de la tragédie antique grâce aux thèmes abordés qui sont la conception de la vie, de l'amour et de la mort. Le registre tragique est renforcé par le lexique qui parsème le texte :

- Celui qui l'avait fait vieillir d'un coup ;
- La maison semble dépeuplée ;
- Une bombe de forte puissance avait endommagé un grand hôtel ;
- Un gigantesque incendie, un spectaculaire accident sur la RN 10 ;
- Son père mourut de tuberculose ;
- Les attentas de plus en plus nombreux ;
- La tombe sans nom ;
- Les conditions de vie furent encore plus dramatiques ;
- Une violente collision avec une camionnette ;
- La pharmacie qui faisait face au monument des morts.

Cette liste n'est qu'un échantillon du lexique dramatique qui caractérise le texte du début jusqu'à la fin.

13.La dimension temporelle dans le roman

Dans un récit, il ya toujours le cadre spatio-temporel bien précis, on ne peut pas imaginer un récit sans temps ou plutôt les indications temporelle en considérant le temps est un élément essentiel dans une œuvre littéraire.

« [...]il m'est impossible de ne pas la situer dans le temps par rapport à mon acte narratif, puis que je dois nécessairement la raconter a un temps du présent, du passe ou du future. »¹¹

Le temps est un moment ou se déroule les événements à travers de lequel on peut enchaîner les idées dans l'histoire ainsi que de faire découvrir un certain faits historique.

L'analyse narratologique du temps consiste à s'interroger avant tout sur les relation entre le temps de l'histoire et le temps du récit .L'un ,consiste à se dérouler les événement ou les actions en minute, en heures ,en jours ,en moins,

¹¹ -G.Genette,figure III,Paris ,Seuil,1972 ,p 347.

ou en années, en revanche, le temps du récit, consiste à avoir lieux des événements données qui se mesurent en nombre de lignes, de paragraphes et de pages.

13.1. Le moment de la narration

Ce type de narration concernant répond à la question : quand est racontée l'histoire ? et cela par rapport au moment où elle s'est déroulée. À fin de présenter bien la notion du temps au sein de récit, Gérard Genette propose quatre types de narrations :

- La narration ultérieure :

Dans ce Le type de narration, le narrateur raconte l'histoire au passé et les actions sont achevées dont le passé simple des et l'imparfait sont les temps dominants. « Le narrateur raconte ce qui s'est passé auparavant, dans un passé plus ou moins éloigné.»¹²

- La narration antérieure :

Dans ce type de narration, le narrateur raconte ce qui se produit au futur sous forme de rêves ou d'hypothèses en utilisant le future simple et le future antérieure.

- La narration simultanée :

Le narrateur raconte son événement et ses actions au moment où ils se produisent en utilisant le présent de l'indicatif, et le passé composé.

- La narration intercalée :

Dans ce type, le narrateur mélange deux types de narration : ultérieure et simultanée.

¹² -Introduction à l'analyse du roman, Yves Renter Armand Colin,2005-p 72.

Le roman raconte une histoire qui se déroule dans le temps, que l'on peut nommer le temps de l'histoire ou temps des événements de l'intrigue. Dans une certaine mesure, il est, dans l'univers de la fiction, mimétique du temps du réel. C'est le temps dans lequel évoluent les personnages. Il se mesure en heures, jours, mois, années. L'acte de raconter nécessite également du temps. Pour narrer des événements, des actions, des pensées, des paroles, le narrateur a besoin de temps et opère des choix significatifs dans le rendu des événements mesurable en nombre de pages et de lignes.

13.2. L'ordre des événements et l'ordre du récit

Le premier élément que nous traitons est celui qui concerne l'ordre du récit. Nous sommes en présence de deux récits rétrospectifs qui s'emboîtent sur l'axe du temps. Tout les deux se décalent par rapport au temps de l'histoire.

- Récit primaire

Dans ce récit où la narration se focalise sur le voyage du père à la rencontre de son fils, nous relevons quand même deux moments enchevêtrés : le premier, celui du récit de vie du fils qui évolue en scènes courtes mais antérieures au récit primaire et le récit qui relate les circonstances du voyage dans l'autocar et qui semble simultané à l'histoire racontée.

Nous remarquons à ce niveau que les pistes sont brouillées entre le récit primaire et celui relatant la vie du fils. Ainsi débute le récit primaire :

« Il s'était fait écrire des lettres auxquelles, depuis longtemps, le fils ne répondait plus. Des mots arrachés à sa peine, à sa chair. C'était sa fille, la plus jeune de ses quatre enfants, qui les alignait précieusement sur le papier. L'air concentré, la tête penchée en avant, (...) Jamais elle et ses deux autres garçons ne lui avaient causé de soucis.» (pp. 11-12)

Dans cet énoncé, la narration est donc, antérieure à l'histoire qui va se projeter à l'avenir dans cet énoncé prospectif :

« Il prendra donc demain l'autocar pour voir le fils qui ne répond pas à ses lettres, (...) Dès que le jour sortira, comme disait sa mère, du ventre de la nuit, il quittera son trois-pièces du quarante-huit de la rue Gabriel-Péri pour aller à pied jusqu'à la gare routière(...) Il traversera, dans la lumière crayeuse du petit matin, la place de l'Horloge maintenant vidée de sa rumeur joyeuse. » (p. 12)

Le déictique temporel **maintenant**, non seulement il indique qu'il s'agit d'un discours narrativisé mais il ancre, davantage ce même récit dans un temps présent.

Nous ne pouvons pas confirmer s'il s'agit vraiment d'une pensée du personnage ou de son discours orienté vers un énonciataire effacé (sa femme ou ses enfants par exemple).

Notamment le déictique temporel **La veille** confirme que le temps de la narration est simultanément à celui de l'histoire.

Ainsi, se faufile le récit de vie du fils à travers le récit de l'autocar mais qui se place antérieurement par rapport au récit primaire.

- **Le récit relatant la vie du père**

La narration est ultérieure (discordante) à l'histoire relatant la vie du père car le lecteur est informé dès le début sur la situation sociale du père: marié, père de quatre enfants, habite une ville au Sud de la France, part pour retrouver son fils aîné qui vit dans une autre ville située au Nord, etc. Par la suite, viennent en bribes, les anachronies qui semblent organiser cette fois-ci le récit dans un ordre chronologique qui suit l'évolution de l'histoire mais qui se fait toujours après coup :

« La première fois qu'il avait vu une grande ville, ce fut précisément quand il grimpa avec son père dans le vieux Saviem S 45 qui sentait le gas-oil, la sueur et la pauvreté. C'était le temps de la guerre, du barbelé, de la faim et de l'errance. Il devait avoir l'âge de son fils sur la photo en couleurs prise devant le manège du champ de manœuvre. » (p. 27)

Cette tranche du récit s'étale sur cinq pages où le narrateur s'attarde sur la description des circonstances du voyage. Toutefois, la narration est entrecoupée par un extrait du deuxième récit (celui du voyage du personnage à la rencontre de son fils) : « L'histoire de cette plante, qui constituait son sel horizon, l'avait poursuivie jusque dans les Papeteries de la Feuilleblanche où il était entré sans diplôme et sans formation. » (p. 30)

Dans ce court passage, le narrateur nous fait comprendre que dans des conditions d'une vie lamentable, l'homme subit le destin et n'a guère le choix.

Le récit de vie du père est repris en respectant l'ordre chronologique à partir de la page 37 jusqu'à la page 41. Il est interrompu par un récit prospectif :

« Bien des années plus tard, accompagné de sa cousine qu'il avait épousée et de ses deux premiers enfants, il retraversa la mer qui l'avait fait rêver pour se recueillir sur la tombe paternelle. (...) Toujours vulnérable et poussiéreux, avec ses maisonnettes en torchis et ses ruelles en terre battue, le douar n'avait pas changé. » (p. 41)

A partir de la page 50, le récit nous informe sur la mort du grand-père quand le père avait l'âge de quinze ans. Ensuite, le départ définitif pour la ville chez l'oncle paternel. Les événements se succèdent dans le même ordre mais toujours par tableaux ou scènes entrecoupés par d'autres scènes du deuxième récit.

Enfin, ce récit plus ou moins long et consistant par rapport au récit réceptacle qui commence le texte et l'achève, se termine par un long commentaire qui compare les rapports conjugaux du père et de la maman avec ceux du fils et de sa compagne issus d'une société et époque différentes :

« Après presque trente ans de vie commune, ils n'avaient pas osé se dire, devant leurs enfants ou en public, leur amour et, encore moins, se toucher, s'embrasser. (...) C'était comme ça entre eux, et cela avait été également pareil pour leurs parents et leurs aïeux. (...) Des jeunes gens embrasseront, sereinement dans la rue, les personnes qu'ils aiment. Comme l'avait fait son fils aîné avec sa ravissante et gentille fiancée, la fille d'un Charentais. » (pp. 65-66)

13.3. La durée

Concernant l'étude de la vitesse, le narrateur peut agir par une accélération ou un ralentissement de la narration des événements racontés. : « [...]La vitesse du récit se définira par le rapport entre une durée. Celle de l'histoire mesurée en secondes, minutes, heures, Jours, mois et années, et une longueur, celle du texte, mesurée en lignes et en pages »¹³

Nous citons de notre corpus :

“Après six heures de voyage et sans avoir prononcé...”p.74

“Vingt minute plus tard,... ”p.77.

“peu de temps après...”p.79.

Genette propose quatre mouvements rythmiques :

-La pause

Dans ce procédé, la description prend beaucoup de place. Elle est formulé TR (temps du récit=n ; t.(temps de l'histoire=O.), à partir de cela on comprend qu'il n'y a pas de passage narratifs.

« Bâti sur les hauts de la ville, l'établissement aux tuiles rouges et aux murs ocre portait le nom d'un grand écrivain du midi. » p.11

¹³ -Ibid ,p.123.

« Avec ses vitres hautes et ses larges flancs barrés d'une mince bande rouge, l'autocar, qui était équipé de toilettes et de deux écrans, vidéo scintillait comme une carafe en cristal éclaboussée de soleil. » p.15.

Dans ces passages, le narrateur a utilisé la procédé de la description pour interrompre la narration.

-La scène

Dans scène le temps du récit est égal au temps de la narration $TR=TH$. Comme dans exemple : «Il se disait qu'ils ne s'étaient pas beaucoup parlé». p. 23

Le narrateur parle à lui-même, c'est-à-dire, dans un dialogue interne qui se déroule au for de sa conscience : «Elle annonça au chauffeur qu'il avait oublié d'embarquer le vieux couple.» p.42.

-Le sommaire

Est une technique qui permet de résumer des jours, des années en quelques lignes ou paragraphes dans lesquels le narrateur accélère l'histoire. Il correspond à la formule $TR < TH$: «Durant presque trois jours et sous un ciel de froidure et de pluie, le bateau n'avait pas cessé de tanguer. Les yeux cernés et le cœur dans la bouche, il n'arrivait pas à retrouver le sommeil ni l'appétit. Il mit une semaine pour se remettre». p.35

-L'ellipse

C'est un procédé à travers lequel le narrateur peut accélérer à une vitesse maximale des événements gardés complètement sous silence dans le récit se formulant en : $TR=0$; $TH=n$. En voici un exemple : «Il avait quinze ans quand son père mourut de la tuberculose. C'est un jour de juin où le soleil avait sorti ses couteaux» .p.45

«Un matin, sa mère se réveilla, l'air décidé. Elle serra dans un grand mouchoir les trois louis d'or, une paire de bracelets en argent et une bague qui lui restaient de sa dot, les fourra entre ses seins, se voila et le suivit». p.47

-La fréquence

Ce procédé consiste à montrer combien de fois l'événement est répété comme le définit Genette :

« Entre ces capacités de "répétition "des événements narrés (de l'histoire) et des énoncés narratifs (du récit) s'établit un système de relation que l'on peut approprier, ramener à quatre types virtuels, par simple produits des deux possibilités, offerts de part et d'autre par événement répété ou nom, énoncé répété ou nom.»¹⁴

Afin de concevoir cette perspective, Genette propose trois catégories :

-Le mode singulatif

Dans ce mode, le narrateur raconte une fois ce qui s'est passé une fois. Représenté par la formule : 1R/1H.

-Le mode répétitif

Dans le mode répétitif, le narrateur raconte plusieurs fois ce qui s'est passé une fois ; il propose la formule : nr /1H.

«Il s'était fait écrire des lettres auxquelles, depuis longtemps, le fils ne répondait plus. Des mots arrachés à sa peine, à sa chair».p.11

«Il prendra donc demain l'autocar pour voir le fils qui ne répond pas à ses lettres, des lettres qu'il tenait lui-même à glisser dans la boîte, la main confiante et le cœur serré».p.12

¹⁴ -Ibide,1972 ,p.146

-Le mode intératif

Le narrateur raconte une fois ce qui s'est passé plusieurs fois, représenté comme suit : 1R/Nh.

14.La dimension de l'espace

L'espace est défini comme un lieu où se déroule l'histoire et considéré comme une ampleur plus ou moins vaste et plus ou moins délimitée où se situent les objets du récit. « Un lieu, un repère [...] où peut se produire un événement et où peut se dérouler une action. »¹⁵

Autrement dit, l'espace est une composante fondamentale qui a une manifestation intégrée au système global de l'œuvre : « L'espace est un thème fondamental de toute littérature romanesque. »¹⁶

Il est donc la somme des lieux autour desquels, s'organisent les événements de l'histoire. Ainsi, « L'espace dans un roman est plus que, la somme des lieux décrits. »¹⁷

L'espace dans une œuvre littéraire, contient des endroits où se déroulent les événements, les endroits peuvent être d'une part fictifs créés par un narrateur dans le monde imaginaire au moyen des personnages. D'autre part, des endroits réels existant dans le monde extérieur, l'espace dans ce cas nous donne plusieurs choses et indices.

Dans le roman le personnage raconte son histoire dans un autocar. Ce dernier est l'espace d'énonciation dans le roman. Il opère une médiation entre l'intérieur et l'extérieur, le passé et le présent.

¹⁵ -Gustave-Nicols Fisher, La psychologie de l'espace ,Paris ,PVF ,1981 .p.125.

¹⁶ -Butor ,Michel,RepertoireI.Paris,Minuit,1964 .p.44.

¹⁷ -Roland.Bournaif «l'organisation de l'espace dans le roman »étude littéraire ;Québec,les presses de l'université, Laval, avril 1970 .p.94.

Le narrateur enfermé dans son intérieur parle à lui-même ; raconte tous ce qui est gardé comme souvenirs sans discuter avec les autres passagers. Le personnage vit dans un dédoublement d'espaces entre le passé et le présent. Dans le présent, le personnage entame un voyage à la recherche de son fils perdu, dans le passé. Il se souvient de son enfance et la guerre dans l'Algérie des années cinquante. Le vécu quotidien au sein d'une famille pauvre et dans un milieu rural : le douar. Plus loin encore, le narrateur se souvient de son voyage en ville lorsqu'il accompagne son père malade pour consulter un médecin. Ils résident chez son oncle : «Le lendemain matin, l'oncle, qui claudiquait légèrement, les conduisit à l'hôpital où son père passe une radio pour ses poumons malades qui le faisaient souvent tousser».p.38

Ainsi, il évoque deux espaces qui renvoient aux espaces réels. Il s'agit de la dichotomie tant citée dans la littérature algérienne : Terre/Cité représentée par l'opposition : espace rural/ espace citadin.

Le narrateur se rappelle son enfance dans le douar et décrit la vie misérable de tout les Algériens à l'époque :

«Perdu dans la steppe, le douar, qui n'avait ni école ni électricité, commençait à échapper à l'obscurité parfois pareille, disait sa mère la bouche d'un ogre».p.28

«Les mauvais jours avaient peut-être commencé au début de l'adolescence, quand il s'était mis à faire des siennes».p.24

Le récit à travers une mémoire fragmentée continue jusqu'au départ de la famille en ville après la mort du père. En ville il s'agit d'un espace que nous pouvons identifier grâce à la statue des deux lions et qui renvoie bien sûr à la ville d'Oran.

L'espace raconté à travers le récit primaire renvoie à deux villes françaises :

La première où réside le père est la ville d'Avignon, située au sud de la France et que nous pouvons reconnaître par deux éléments : Le festival du théâtre d'été qui se déroule chaque année en mois de juillet et le fleuve du Rhône qui traverse une partie de la ville.

La deuxième ville où réside le fils n'est que la ville de Paris. Nous pouvons l'identifier par l'Horloge de l'Hôtel de ville, la Seine qui la traverse au milieu et surtout pour son mode de vie.

Évoquer l'espace de cette manière montre que l'auteur veut donner à son texte une empreinte réaliste, ce qui le rend plus sincère et crédible.

Cet effet du réel informe sur la dimension sociale de la littérature qui fait l'objet d'étude de la sociocritique.

CHAPITRE III AU CARREFOUR DES GENRES

L'œuvre de Djemaï est un écrit qui emprunte à plusieurs genres de discours sa forme narrative.

L'étude de ce discours reproduit à la troisième personne -car il s'agit d'un discours de pensée d'un personnage tourmenté par son histoire ancienne et son histoire récente- nous permet de convoquer certains genres littéraires afin de le classer. Le réalisme et la brièveté qui caractérisent la narration du récit primaire nous fait penser à la nouvelle, par contre, l'absence du discours direct, l'oralité qui caractérise certains énoncés et le sort tragique des personnages nous renvoie au théâtre. En revanche, la subjectivité qui affecte le discours à la troisième personne nous fait penser à la part de l'auteur et de là, nous pouvons penser notamment, à l'écriture intimiste.

1. La nouvelle

La nouvelle est un écrit racontant une histoire qui n'est pas obligatoirement récente, mais qui obéit à un certain nombre de contraintes qui semblent se stabiliser, depuis les origines supposées à nos jours, autour des impératifs de longueur, clarté de l'intrigue et simplicité des personnages. Le Dictionnaire du littéraire la définit comme suit :

« Le terme « nouvelle » est attesté en français dès le XII^e s. Selon son étymologie (du latin novus, « nouvelle »), il renvoie à l'idée d'information neuve et, au-delà, de jamais vu, d'inouï ; la nouvelle raconte un fait extraordinaire mais donné pour vrai. De cette origine, la nouvelle a gardé ses caractéristiques essentielles – un récit fictif bref relatant un fait remarquable-tout en constituant un genre plastique et multiforme. »¹⁸

¹⁸ Op- cit. P 521.

La critique littéraire moderne, à la suite de l'influence des formalistes russes, s'est attachée à repenser la notion de genre et ses limites, surtout dans le domaine narratif. Karl Viëtor, dans *L'Histoire des genres littéraires*¹⁹, circonscrit le genre sous trois modalités : « le contenu spécifique, la forme interne et la forme externe, toutes deux spécifiques, qui seulement quand on les prend ensemble, dans leur unité, font le genre ». De même, tout genre participe de l'historique et de l'esthétique fixant ainsi, dans une définition, « la forme du genre. » Il s'agit donc d'un système clos permettant la reconnaissance du genre plus ou moins immédiatement par un certain nombre de traits (narrativité, brièveté, dramatisation, stratégie de la clausule).

Dans le cas de notre corpus, la matière qui fait objet d'une nouvelle et qui répond aux caractéristiques que nous venons d'avancer réside dans le premier récit qui concerne l'absence du fils.

D'abord, le récit s'ouvre sur un projet de voyage : « Il prendra donc demain l'autocar, (...), il quittera son trois-pièces du quarante-huit de la rue Gabriel-Péri, (...) Il traversera, dans la lumière crayeuse du petit matin, la place de l'horloge... » (p. 12)

Le projet se concrétise : « Mais pour l'instant, avant de passer peut être devant la mairie ou le jet d'eau, il était, ce vendredi-là, dans le fond du véhicule. » (p. 16)

Le récit prend consistance grâce à quelques descriptions statiques des personnages (comparses) qui se trouvent dans l'autocar à destination de la ville où se trouvait le fils : « Il ne connaissait aucun des passagers. Mais il se souvenait d'avoir vu celui qui avait grimpé le dernier... » (p. 19)

Des passages de descriptions itinérantes afin de donner au texte l'aspect du réel : « A l'heure du déjeuner, comme une grosse couleuvre, le Setra s'était

¹⁹ K. VIËTOR (1986), *L'Histoire des genres littéraires*, in *Théories des genres*, Paris, Le Seuil, p. 22

doucement faufile dans l'aire d'autoroute bordée de buissons et d'arbres. Encombrée de voitures, de caravanes et de poids lourds... » (p. 32)

Entre ces maigres passages qui font le tissu du premier récit que nous identifions comme nouvelle s'étale le second récit qui relate la vie du père. C'est uniquement à partir de la page 67, que le narrateur nous délivre à travers la pensée du père quelques détails sur la personnalité du fils : « Son fils avait poussé, sec et noueux comme le bâton de son grand-père qu'il n'avait pas connu. »

Dans la page 71, il nous informe sur l'accident qui a provoqué la mort de la fiancée de son fils :

« Il avait beaucoup plu ce dimanche 16 janvier. Une pluie pesante et entêtée tombait sur le toit de la voiture. Cinq minutes auparavant, avant qu'ils ne s'enfoncent dans la nuit, sa fiancée et lui étaient bien au chaud au chaud au Cerf qui brame, une auberge située à une quinzaine de kilomètres de la ville. »

Le récit arrive à sa fin dès l'arrivée de l'autocar à la station. Cette fin est racontée d'une manière accélérée qui nous fait découvrir que le lieu de résidence du fils n'est que la prison suite à sa condamnation à homicide non volontaire et la conduite en état d'ivresse : « Cinquante mètres plus bas... Il s'était cette nuit pendu dans la cellule. » (p. 78)

Cependant, ce récit se boucle par un passage à dominante explicative concernant l'accident et la mort de la fiancée. Ce passage narratif quand trouve souvent dans le fait divers (article journalistique) rend l'histoire plus réelle, ce qui est l'une des caractéristiques de la nouvelle.

2. La théâtralité du discours

Si le roman est un art de la diégèse, du récit, le théâtre est un art de la mimésis. Cela veut dire que l'histoire n'est pas racontée par un narrateur, qu'il

soit intérieur ou extérieur à l'histoire, mais qu'elle est représentée directement, sans intermédiaire. Il n'y a pas de commentaire, le plus souvent, sauf parfois dans le théâtre moderne, pas de voix off, et l'auteur dramatique ne s'exprime pas à travers un narrateur privilégié, mais à travers le discours de personnages différents, eux-mêmes interprétés par l'acteur.

Puisqu'il est parlé directement, le théâtre implique une communication immédiate entre les personnages, bien sûr, mais aussi entre les personnages et le public. Il y a ainsi coïncidence entre le temps de la production des paroles et le temps de leur réception. La parole suit le fil du temps tout comme l'audition qu'en fait le spectateur. A la différence du lecteur qui peut s'arrêter, revenir en arrière, lire la fin afin le déroulement des événements, le spectateur ne peut que suivre le discours au fur et à mesure de son émission. Les mots ont donc une efficacité immédiate supposant qu'ils soient simplifiés, grossis et sans trop de nuances.

2.1. L'action

La parole au théâtre fait partie de la situation dramatique, qui est l'analogue de l'intrigue pour le roman, et elle contribue à l'action, que construisent les personnages. Pour caractériser le langage dramatique, il convient donc en premier lieu d'examiner les éléments non verbaux auxquels il est lié.

2.1.1. Action et situation

Au théâtre, il est besoin, pour le spectateur, d'une relative explication, plus ou moins importante selon les scènes. On peut donc distinguer différents types de scènes selon leur place et leur fonction dans la pièce, scènes d'exposition, scènes finales, scènes de transition, etc.

2.1.1.1. Scène d'exposition

Elle ouvre la pièce et de ce point de vue on y relèvera tous les termes, tiroirs verbaux, etc., qui marquent un début, un changement. Elle doit tout à la fois lancer l'action, et en définir le cadre. Il s'agit bien sûr pour les personnages de commenter ou de présenter une situation, généralement de crise, mais pour le dramaturge, il s'agit surtout d'informer le public, dont l'ignorance est totale, alors que celle des personnages ne peut être que relative.

Dans le cas de notre corpus, la scène d'ouverture est elle-même l'incipit du roman : Le personnage/ acteur annonce par son discours qui s'adresse directement au locuteur/lecteur, le début d'une crise due aux rapports du père avec son fils : le fils ne répondait plus. Les temps verbaux : l'imparfait et le plus-que parfait montrent qu'il s'agit d'une crise qui remonte à un temps lointain ; l'emploi du possessifs: sa informe sur le degré du supplice auquel est soumis le père. Tous ces indices participent au lancement de l'action qui est le départ pour retrouver ce fils.

2.1.1.2. Scène finale

A l'inverse, elle présente un vocabulaire de l'arrêt, du départ, de la mort. Cela est pertinent dans les dernières lignes qui closent le texte.

D'abord la fin du voyage annonce la fin de l'histoire : « Vingt minutes plus tard, il descendit place Charles-de Gaulle, (...) » (p. 77)

La présence d'un lexique qui informe sur l'état d'âme et le comportement du personnage en arrivant au lieu où se trouve le fils :

« Pour **reprendre son souffle et son calme**, (...) il **but lentement** le reste de la bouteille d'eau, (...) **le cœur tremblant et le pas rapide..** » (pp. 77-78)

Ces gestes non verbaux qui caractérisent l'écrit théâtral, donnent cet aspect au texte et informent sur la fin dramatique de l'histoire comme dans l'écriture de la tragédie classique.

2.1.1.3. Le monologue

Le monologue constitue une catégorie du langage dramatique difficile à définir. Le dictionnaire *Littré*, confondant d'ailleurs acteur et personnage, le définit ainsi : « scène où un acteur est seul et se parle à lui-même ». Mais le personnage, comme dans le célèbre monologue d'Oreste de la dernière scène d'Andromaque, ne l'est pas toujours. De surcroît, comment savoir exactement si le personnage se parle vraiment à lui-même, ou à l'intention d'un autre qui reste muet ?

Le monologue pose plusieurs problèmes. Le premier est celui de son invraisemblance. Nous savons que le théâtre est un art de mimésis, mais il est clair que dans la vie, le monologue n'est guère représenté. Piaget a montré qu'il était chez l'enfant une préparation au langage social : l'enfant, en effet prononce toute une série de discours quand il est seul, à l'attention de ses jouets ou de ses compagnons fictifs. Lorsqu'il est en compagnie de ses camarades, et que l'on croit qu'ils dialoguent, on assiste en fait à une série de monologues juxtaposés appelés monologues collectifs, d'où sortira le dialogue. Par la suite, les monologues peuvent être une façon d'organiser notre pensée, mais ils sont le plus la marque d'un dérèglement psychologique et sont aberrants ou ridicules. La convention tacite qui les régit est qu'ils sont pour le personnage le seul moyen de formuler sa pensée. L'absence de narrateur (dans le cas du théâtre) rend en effet toute autre forme de dévoilement du domaine intérieur impossible. Le seul accès à la conscience des personnages passe par le langage, avec autrui, et aussi avec soi-même. Il faut donc accepter ce déploiement de pensées à haute

voix et ne pas chercher à lui attribuer une vraisemblance qu'il ne peut en aucune façon avoir.

Le second problème est le risque de ralentir l'action et de lasser le spectateur. Linguistiquement, on constate que le monologue prend souvent l'apparence d'un dialogue du personnage avec lui-même, artifice qui le rend moins statique. Par ailleurs, il se justifie souvent en jouant un rôle de préparation à l'action, en représentant un moment crucial dans la décision qui va être prise. C'est ce qui se passe le plus souvent dans le théâtre classique et romantique. Le théâtre moderne fait au contraire du monologue le signe de l'enfermement du personnage en lui-même et de son incapacité à communiquer. Seul (ou se croyant seul) sur scène, le personnage se parle à lui-même. Cette convention dévoile les artifices du théâtre, dans une situation de communication peu vraisemblable, que l'auteur tentera cependant de rendre dynamique, et crédible aux yeux du spectateur.

Dans le cas de notre corpus, tout le texte justifie cette conception que nous avançons. D'abord, l'absence flagrante du dialogue dans le texte ou toutes les actions produites sont rapportées à partir de la pensée du personnage ; de plus, l'espace qui fait la scène du récit primaire (matrice) est l'autocar : c'est pendant le voyage dans l'autocar que le personnage fait ce voyage à travers la mémoire et se rappelle des moindres détails de sa vie dans son pays natal. En outre, le temps du récit primaire est réduit à six heures de trajet pendant la journée (**ce vendredi-là**).

Le narrateur anonyme insiste sur le silence du personnage jusqu'à la fin du voyage : « Après six heures de voyage et sans avoir prononcé un mot, il était enfin arrivé en début d'après-midi à la gare (...) » (p. 74)

Nous pouvons donc, relever à partir du récit primaire les caractéristiques du texte théâtral qui répond aux lois de classification du genre depuis Aristote et qui sont :

- L'unité de l'action : Il s'agit d'un voyage à la rencontre du fils absent ;
- L'unité de l'espace : l'autocar,
- L'unité du temps : une journée (six heures)

S'ajoute à ces critères, le conflit qui fait le nœud d'une pièce et qui réside dans le conflit entre le père et le fils (manque de communication) :

« Il avait cru que les choses allaient d'elles-mêmes, que ce serait pareil avec son petit, que cela se ferait naturellement. Puis le temps avait passé et il s'était brutalement aperçu qu'une distance les avait, sans qu'ils le veuillent, peu à peu séparés, éloignés l'un de l'autre. C'était comme si son fils se tenait derrière une vitre. » (p. 22)

Enfin, la manière dont s'achève le récit est en elle-même une fin théâtrale. C'est uniquement vers la fin que nous découvrons en même temps que le personnage la mort tragique de son fils. Si dans la tragédie l'idée du drame qu'il s'agit d'un duel ou un assassinat, est avancée dès le début du texte grâce au dialogue des personnages al fin du récit est représenté comme un coup de théâtre qui ne répond pas à l'horizon d'attente et qui choque le spectateur. Ainsi, dans le roman cette fin tragique n'est pas du tout attendu et encore même pas l'idée que le fils se trouvait en prison.

3. L'écriture intimiste

Étymologiquement le mot «intimiste» vient du mot latin «*intimus*», le superlatif du mot «*intus* »qui signifie «dedans». Le concept d'intimité veut désigner tout ce qu'est à l'intérieur, tout ce qui existe dans la profondeur de l'âme ; il convoque surtout ce qui fait l'essence réelle d'une certaine chose.

C'est un concept qui s'est produit par la confrontation de deux espaces qui sont totalement contradictoires, comme le signale Mura Brunel Aline :

«L'intime est ce qui est le plus à l'intérieur de soi, l'extime le plus à l'extérieur, en cela, ils se situent à l'opposé l'un de l'autre, et ils semblent s'exclure l'un l'autre.»²⁰

C'est par le biais de l'écriture que nous pouvons extérioriser ce qui se trouve au fond de nous « à travers chaque être humain, un espace unique un espace intime s'ouvre sur le monde »²¹ d'après Victor Hugo

Cette écriture qui sert à montrer au monde extérieur ce qui est caché à l'intérieur du plus précieux et du plus secret, tout en accordant une grande importance aux sentiments et aux émotions ; s'appelle une écriture intimiste.

Toujours à propos de l'intimité ; Mura Brunel Aline ajoute que « L'intimité projetée hors du sujet vers l'extérieur, montrée ou exhibée en quelque sorte est traitée par le sujet qui écrit en objet étranger comme si cet objet était situé hors de soi, dans le lieu le plus éloigné de soi...l'intimité - ce que le sujet est censé avoir de plus cher, de plus secret, de plus précieux- est forcée, comme on force la porte d'une chambre par un ou des étrangers (une instance extérieur à soi)»²²

A partir de cela nous pouvons dire que l'écriture intimiste est une certaine manière de s'exprimer, et qui résulte d'une plume littéraire qui se trouve dominée par des sensations intimes et des sentiments discrets, c'est une écriture qui sert à dévoiler l'espace du dedans, et à extérioriser l'intime.

Enfin, l'écriture intimiste est un lieu où l'auteur expose le côté mystérieux, le plus cher et le plus intime de sa vie personnelle à tout lecteur.

Dans le cas de notre corpus, c'est la spécificité de l'écriture de Djemaï qui nous fait penser à l'écriture intimiste. D'abord le recours à la technique du monologue intérieur qui renvoie à l'intérieur de l'auteur en personne car il s'agit d'un aveu qu'il fait concernant sa manière de pensée et sa vision du monde.

²⁰Mura Brunel Aline, *l'intime, l'extime*. Paris, Edition Le crin.2003,P , 12

²¹ Op citée in www.linternaute.com/dictionnaire/fr/définition/intime-1/

²² Mura Brunel Aline, Op. Cit.

Dans le texte nous avons remarqué beaucoup de ressemblance avec la vie de l'auteur.

Djemaï est un écrivain algérien né pendant la colonisation à Oran et s'installe tard en France. Dans le corpus, le personnage est né pendant la colonisation puis il s'installe dans la ville d'Oran avant de partir en France. L'auteur est comme son personnage issu d'une famille pauvre dont le père est analphabète et la mère est une femme au foyer. En effet, l'âge du père correspond à celui de l'auteur à l'époque de la publication du roman.

Djemaï a animé des ateliers d'écriture au sein d'institution pénitentiaire ce qui nous fait dire que l'histoire du roman est peut être tirée d'un fait divers raconté par un prisonnier.

De plus, La dimension anthropologique de l'œuvre est due à l'expérience de l'auteur qui connaît pertinemment les deux sociétés : algérienne et française.

Par ailleurs, l'écrivain qui est un être très sensible peut reconstruire la réalité sociale par les mots. Ainsi, il fait couler son vécu, ses expériences et ses réflexions dans le moule de la littérature afin de les partager avec son lecteur.

Conclusion générale

Abdelkader Djemaï est un écrivain algérien de renommée internationale, son œuvre riche et variée est d'une valeur inestimable. Cet auteur qui nous dépeint un tableau de la réalité sociale des Algériens à une époque de l'Histoire dans deux milieux différents : autochtone et étranger.

Son roman, *Le nez sur la vitre* nous a intrigués par son manque d'épaisseur et la pauvreté de sa structure romanesque qui résulte d'un manque de personnage, une intrigue simple et une absence totale de discours. Nous nous avons démarré au début, de l'idée que ce texte n'est pas un roman et que l'énonciation auctoriale légitimée par l'auteur et son éditeur veut seulement duper le lecteur mais la lecture profonde du texte nous a permises de s'aventurer dans notre analyse.

Par le biais de la narratologie comme approche de base et la convocation de la théorie des genres notre travail a pris consistance.

Nous avons pu réaliser trois chapitres où dans chacun la question est portée sur un élément important.

Dans le premier chapitre, nous avons présenté l'auteur et son œuvre. Cette présentation nous l'avons complétée par une analyse détaillée du titre qui nous a révélé le premier sens du texte.

Le deuxième chapitre, dans lequel nous avons effectué une analyse narratologique nous a aidé après à concevoir le texte dans sa totalité. En effet, l'étude de la perspective narrative et des voix nous ont montré qu'il s'agit d'un monologue intérieur écrit à la troisième personne. Le temps et l'espace nous ont informées qu'il s'agit d'une époque critique qui a marqué l'Histoire de l'Algérie et ses rapports avec l'ancien empire coloniale.

Quant à l'analyse des personnages, elle nous a permises de monter qu'il s'agit d'un prototype de l'émigré algérien et qui compose la quasi-totalité de

l'émigration algérienne en France. Cette analyse nous a rapprochées de cette classe sociale qui a bâti la société française après la deuxième guerre mondiale. Les membres de cette classe ont vécu dans des conditions lamentables et souffraient même d'un manque de sécurité et d'assurance dans cette société qu'ils ont construite.

Par ailleurs, dans le troisième chapitre nous avons montré que le texte de Djemaï est le résultat d'une écriture hybride qui se réclame de plusieurs genres tels : le roman, la nouvelle, le théâtre et l'écriture intimiste.

Enfin, nous pensons que le texte est assez riche et que rien n'est dit arbitrairement. Ainsi, la description détaillée du mode de vie algérien et celui des Français mérite qu'on lui consacre une étude anthropologique et interculturelle.

BIBLIOGRAPHIES

1- Bibliographie primaire

1.1. Corpus

Le nez sur la vitre

1.2. Œuvre de l'auteur

- Saison de pierres (roman) Alger : SNED, 1986.
- Mémoires de nègre (roman) Alger : ENAL, 1991.
- Un été de cendres (récit) Paris : Michalon, 1995. (Prix Tropiques et prix Découverte-Albert Camus)
- Camus à Oran (récit). Paris : Michalon, 1996.
- Sable rouge (roman). Paris : Michalon, 1996.
- 31, rue de l'Aigle (récit) Paris : Michalon, 1998.
- Mémoires de nègre (roman). Paris : Michalon, 1999.
- Dites-leur de me laisser passer et autres nouvelles. Paris : Michalon, 2000.
- Camping (roman). Paris : Le Seuil, 2002 (Prix Amerigo-Vespucci)
- Gare du Nord (roman). Paris : Le Seuil, 2003.
- Nos quartiers d'été (récit). Cognac : Le Temps qu'il fait, 2004.
- Le Nez sur la vitre (roman). Paris : Le Seuil, 2005 (Prix de la Ville d'Ambronay, Prix Stendhal des Lycéens, Prix littéraire de l'Afrique méditerranéenne/Maghreb)
- Le Caire qui bat (récit). Paris : Michalon, 2006.
- Pain, Adour et Fantaisie (chroniques). Pantin : Le Castor Astral, 2006.
- La Maison qui passait par là (récit). Nancy : La Dragonne, 2006.
- Un Taxi vers la mer (récit). Paris : Ed. Thierry Magnier, 2007.
- Un Moment d'oubli (roman). Paris : Le Seuil, 2009.

- Zorah sur la terrasse Matisse à Tanger (récit). Paris : Le Seuil, 2010.
- La Dernière nuit de l'Émir (récit). Paris : Le Seuil, 2012.
- Impressions d'Algérie (récit de voyage). Paris : La Martinière, 2012.
- Une ville en temps de guerre (récit). Paris : Le Seuil, 2013.
- EN ANGLAIS/IN ENGLISH: Nose Against The Glass/Blind Moment (two novellas), Diálogos Books, 2015

2. Bibliographie secondaire

- Alain Robbe Grillet, Pour un nouveau roman, 1963, p 27,
- ARON P., Viala A. (2002), *Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 680.
- Butor , Michel, Répertoire, Paris, Minuit,1964 .p.44.
-
- CHARAUDEAU P. , (1992), *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette, p.436.
- Duchet, Claude, « *Éléments de titrologie romanesque* », in littérature, n°12, Paris, Larousse, Décembre1973
- GENETTE G. *La narratologie*, 1983, p. 49.
- *Figure 3*, Paris , Seuil, 1972 ,p 347.
- -Gustave-Nicols Fisher, *La psychologie de l'espace*, Paris, PVF ,1981 .p.125.
- Kundera Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p 51.
- K. VĚTOR (1986), *L'Histoire des genres littéraires*, in Théories des genres, Paris, Le Seuil, p. 22
- Mura Brunel Aline, *l'intime, l'extime*, Paris, Edition Le crin.2003,P , 12
- REUTER Yves,(2005), *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Armand Colin, p. 143.
- RIVARA René, (2000), *La langue du récit*, Paris, L'Harmattan, p. 205.

- Roland. Bournaf «l'organisation de l'espace dans le roman »in Étude littéraire ; Les presses de l'université, Laval, avril 1970 .p.94.

3. Bibliographie électronique

- [http://www.fabula.org/atelier.php? La_notion_de_personnage.](http://www.fabula.org/atelier.php?La_notion_de_personnage)
- [www .linternaute .com /dictionnaire/fr/d%C3%A9finition/intime-1 /](http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/d%C3%A9finition/intime-1/)